



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales

Tesina de grado

*El punk, una subcultura de exportación:
Génesis y analogías entre los casos de
Gran Bretaña y Argentina*

Autor: Martin Droghei
DNI: 26.073.384

Tutor: Norberto Cambiasso

Droghei, Martín

El punk, una subcultura de exportación : génesis y analogías entre los casos de Gran Bretaña y Argentina / Martín Droghei. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1694-1

1. Estudios Culturales. 2. Subcultura. 3. Sociedad Contemporánea. I. Título.
CDD 306.4

ÍNDICE

1-Introducción, conceptualizaciones y metodología	3
2-Composición social	
2.1 “Right to work”.....	11
2.2 Plata dulce.....	15
3-La cultura del “do it yourself”	
3.1 El sentido de una subcultura.....	22
3.2 Música en tres tonos.....	26
3.3 Despreciablemente “fashion”.....	31
3.4 Fanzines, la prensa autogestionada.....	38
4-Filosofía política de un movimiento	
4.1 Entre el nihilismo y el “no future”.....	44
4.2 Anarquismos.....	48
4.3 “En la gran ciudad”.....	56
5-Una subcultura juvenil. Su constitución desde la mirada del “Otro”	
5.1 Juventud, devaluado tesoro.....	66
5.2 En el mundo de los aparatos ideológicos del Estado.....	72
5.3 Enemigo público: la policía.....	76
5.4 El rol de los medios.....	81
6-Notas finales y conclusiones	87
Bibliografía y anexo	91

“El punk es el destino del sin sentido y del aburrimiento. Está totalmente inspirado en la situación de cada momento”

Malcom Mc Laren

1. Introducción, conceptualizaciones y metodología

En el siglo XX, ciertos estilos musicales han llegado a trascender su origen y vanguardismo, reinterpretados por actores que no formaron parte en la creación, adaptados tanto a tiempos como espacios disímiles. Dentro de este marco se inscribió el punk, el cual logró traspasar las fronteras de su fundación. El mismo irrumpió como un género musical de características similares a los movimientos sociales que demostraron su inconformismo sobre la realidad en la que emergieron, condición sine qua non para su existencia. Al igual que el situacionismo, el anarquismo o el hippismo, generó rasgos distintivos que lo ubicaron en la línea de aquellas tendencias contrahegemónicas que enfrentaron al status quo dominante. A su vez, haberse posicionado por fuera de los márgenes de la masividad social hizo del punk un movimiento subcultural, colocándose en la periferia de la cultura oficial.

El presente trabajo tiene como finalidad realizar una analogía entre este género nacido en Londres y su adaptación en la Argentina. La hipótesis central girará en torno a la trascendencia del punk como una forma de expresión que desbordó su condición local, reacomodándose dentro de una sociedad global en la que se relacionó con elementos desechables del capitalismo moderno. Sus consignas replicaron en grupos con diferentes entramados sociales, pero identificados con componentes demográficos y económicos de las ciudades modernas. Las huellas del punk inglés en la Argentina se hicieron evidentes al momento de describir la estética, la música o los ideales autogestionantes del estilo. Sin embargo, la situación social demostró una brecha sobre las contingencias de ambas naciones. En Inglaterra, el movimiento fluyó de manera lineal, donde las distintas capas sociales absorbieron, a su modo, el mensaje innovador. Desde los hijos de los obreros hasta estudiantes de arte o de mejores recursos económicos reprocesaron el punk y lo moldearon a su forma de vida, normalmente asociado con la adolescencia. En la Argentina, el consumo de un nuevo estilo que provenía de tierras lejanas y no alcanzaba una progresión exacerbadamente comercial, sólo pudo ser contactado mediante quienes tenían la posibilidad de viajar al exterior.

En un principio, los interrogantes que guiarán la investigación tendrán como foco principal a los elementos residuales que caracterizaron al punk como género subcultural, con la necesidad de ubicar cuáles fueron adaptados en la Argentina. Por otro lado, sobre los grupos que participaron del movimiento, es

trascendente profundizar en sus maneras de accionar, tanto en la confrontación como en la asociación con otros sujetos. El objetivo de estos cuestionamientos es el de dar cuenta de la adaptación y el reciclaje de una subcultura representativa de una sociedad en plena transición hacia el post-industrialismo, realizando una analogía entre dos naciones. Para ello, el trabajo será dividido en sucesivos capítulos. En primer lugar, se hará un análisis descriptivo de las condiciones socioeconómicas y demográficas en las que se generó el movimiento. Contextualizar y ubicar en tiempo y espacio el objeto de estudio es imprescindible para comprender sus características y rasgos más significativos. Posteriormente, se teorizará sobre el concepto de subcultura y sus definiciones. A partir de allí, las especificaciones del punk quedarán expuestas para su análisis, que incluirá desde el estilo de su estética hasta la circulación de textos y gestualidades propios de su entramado. Por último, se llevará a cabo un análisis de aquellos grupos o instituciones sobre los cuales el punk acentuó su identidad. Encontrar un 'Otro' al cual oponerse fue decisivo en el marco contestatario en el que se forjó el género, y en muchos casos, motivo de su supervivencia. Así, los medios masivos de comunicación o las herramientas de formación social que utiliza el Estado, como la escuela o la policía, se incluirán en un análisis comparativo para entender los cimientos ideológicos y el desarrollo progresivo del movimiento. El final de la investigación dará lugar a una conclusión pertinente sobre lo acontecido a lo largo del estudio.

Las técnicas seleccionadas para el trabajo serán en su mayoría de carácter cuantitativo, centradas en un anclaje etnográfico con el fin de indagar los sentidos que circulan entre actores involucrados en relación al movimiento, el contexto en el cual se inscriben y la reconstrucción de material práctico para su estudio. Este último punto es fundamental dado que al tratarse de una cultura independiente, el paso del tiempo impide una reconstrucción clara en los niveles que se dan en una cultura de masas. La transmisión oral o los archivos personales serán de vital importancia para adentrarse en el material del recorte temporal que se analiza. La reciente creación de la 'Feria del libro punk', junto con el ciclo 'Literapunk' y la aparición de documentales temáticos permitirán rastrear los hechos y actores involucrados. Se recurrirá entonces a una **observación participante**, técnica que sirve para indagar en las significaciones de los individuos, ya sea mediante símbolos de carácter verbal

o no verbal. Este método permite “por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios”¹. A su vez, la concurrencia a lugares donde circulan elementos de la subcultura analizada (recitales, las mencionadas ferias de libros y demás lugares de reunión) permitirá identificar simbolismos relacionados con el objeto. Dentro de este marco, se incluye como herramienta a la **entrevista**. Mediante su utilización, se podrá ingresar al campo de representaciones que los entrevistados hacen de los distintos elementos, ya que “es una oportunidad para explicarse, para construir su punto de vista desde el cual ven el mundo”². En el caso de ser necesario, las entrevistas se recabarán de publicaciones temáticas. Incluso, la información de reportajes o citas extraídos de libros, revistas o fanzines podrán ser de suma utilidad al momento de indagar sobre hechos puntuales. Es importante destacar que las preguntas y respuestas de una entrevista pueden descubrir las lógicas de sentido que los entrevistados le dan a su relación con el punk, permitiendo desde allí detectar la conformación de las identidades que ellos se asignan a sí mismos y a los ‘Otros’. Al ser una investigación centrada en la construcción identitaria que hacen los actores desde la generación de un sentido, su testimonio es un elemento central en el proyecto elegido. A su vez, se realizará un abordaje desde el **análisis de discurso**, ya sea mediante imágenes (flyers, fanzines, etc.) o desde la escritura (principalmente letras musicales), ubicando la intertextualidad que se puede dar en distintos soportes materiales, como pueden ser medios gráficos o audiovisuales. Por último, se suministrarán aquellos datos cuantitativos relacionados con los componentes demográficos y económicos de las sociedades involucradas en la investigación. Su interés radica en el aporte de estadísticas que clarifiquen el panorama social del período analizado.

En el recorrido del proyecto, también se ahondará en conceptos y categorías de análisis para clarificar la comprensión de la perspectiva adoptada. En referencia al espectro musical, el análisis se centrará en las críticas recibidas

¹ Clifford, James: “*Sobre la autoridad etnográfica*”, 1995, en “Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte desde la perspectiva posmoderna”, Gedisa. México

² Bourdieu, Pierre: “*Comprender*”, 2002, en: La Miseria del Mundo. Fondo de Cultura Económica México, D. F.

por la división entre baja y alta cultura realizada, principalmente, por eruditos de la industria musical. El punk no se erigió como un estilo sofisticado en sus formas, más bien encontró una guía en el 'hazlo tu mismo', abriendo las puertas a la improvisación de aquellos que nunca asistieron, siquiera, a una clase instrumental. En cuanto al abordaje del contexto social, será la mirada de los estudios culturales la que ayudará a comprender la escena punk. Los enfoques de los trabajos de la Escuela de Birmingham en particular, facilitarán el entendimiento del contexto de la Inglaterra de posguerra, cuya crisis encausó los cimientos del estilo. Investigaciones como las de Richard Hoggart y Stuart Hall servirán para comprender la circulación cultural en las clases obreras dentro de la sociedad de masas. La readaptación de valores y símbolos por parte de los sectores populares son un vector para entender los focos de resistencia y las apropiaciones que se dieron de ciertos íconos dominantes, ya que "las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha"³. Es a partir de aquí que se comprende al punk como movimiento subcultural, el cual se retroalimenta de una confrontación constante: por un lado, sujetos dominantes; por el otro, oprimidos. A su vez, esta descripción se emparenta con las definiciones sobre subcultura que llevó a cabo Dick Hebdige, observando "las formas y rituales expresivos de esos grupos subordinados -mods, rockers, skinheads y punks- tan pronto despreciados y denunciados como entronizados, esos grupos que, según soplen los vientos de la época, son vistos como amenazas para el orden público o como inofensivos bufones"⁴. El mismo Hebdige resaltarán las tensiones entre los sectores dominantes y subalternos mediante el consumo simbólico de algunos objetos, lo que sirve de paradigma para el análisis de las confrontaciones entre ambos. El autor habla de un doble significado: "por un lado, advierten al mundo normal del peligro de una siniestra presencia y atraen vagas sospechas (...) Por el otro, para quienes los erigen en íconos y los esgrimen como evangelio, estos objetos se convierten en signos de una identidad prohibida, fuente de valor"⁵.
¿Cuáles son esos símbolos a los que se entroniza? Muchos serán descritos en el trayecto investigativo, pero es paradigmático el uso de la cruz esvástica en la

³ Hall, Stuart: "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", 1984, en Samuels, R. (ed.); "Historia popular y teoría socialista", Barcelona, Crítica

⁴ Hebdige, Dick: "Subcultura", 2004, Paidós Ibérica S.A., Barcelona

⁵ Ibídem página 15

vestimenta de los punks como ícono del doble significado de un objeto. El hecho de afianzarse con estas características, llevará al movimiento a dejar una estela de detractores que resaltarán aquellos aspectos que consideren negativos, generando estigmas emparentados con la definición de Ervin Goffman, es decir, como “un atributo profundamente desacreditador”⁶. Un análisis del trato que los medios masivos de comunicación le han profesado (y le profesan aún) al género, será clave en esta vía, tomando en cuenta la definición sobre el accionar de los mass-media que elaboró Herbert Marcuse. El filósofo alemán teorizó sobre un entramado donde “la superestructura progresiva descansa sobre la base desgraciada de la sociedad, que impregna a los ‘mass-media’ y constituyen la mediación entre los amos y los servidores. Sus agentes de publicidad configuran el mundo de la comunicación en el que la conducta unidimensional se expresa”⁷. De igual forma, se agregarán las definiciones sobre aparatos ideológicos del Estado en Althusser para describir la forma en que ciertos componentes estatales son blancos de disputa permanente con las ideas e imaginarios del punk.

En cuanto a la manera de entender la llegada de una subcultura arraigada en valores extranjeros a la Argentina de fines de los 70’, se hace necesario señalar un proceso de globalización. El mismo, si bien no mantenía las características actuales de una explosión en los dispositivos informáticos, presentaba rasgos que permitían que un grupo de pioneros, por minúsculo que fuera, pudiera acceder a estos matices culturales y expandirlos por nuevas regiones. La construcción de estas nacientes identidades a distancia están expresadas por Renato Ortiz en sus estudios sobre la mundialización de la cultura moderna. Este punto será de suma importancia para entender el presente trabajo, puesto que “el proceso de mundialización de la cultura engendra, por lo tanto, nuevos referentes identitarios. Un ejemplo: la juventud”⁸. Si se acepta al punk como una subcultura predominantemente adolescente, lo mencionado por Ortiz acerca aún más sus definiciones al objeto en cuestión. A su vez, permite utilizar sus conceptos para una transición teórica de los indicios británicos a los de la Argentina.

⁶ Goffman, Erving: *“Estigma. La identidad deteriorada”*, 1998, Amorrortu, Buenos Aires

⁷ Marcuse, Herbet: *“El hombre unidimensional”*, 2002, Planta, Barcelona

⁸ Ortiz, Renato: *“Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo”*, 1996, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires

Y ya adentrados en los estudios locales, se priorizará aquella bibliografía que señale al punk en el contexto de la música nacional y no se resuman en teorías específicamente sociales o comunicacionales. De esta manera, se ubicará el recorrido que hizo el género dentro del ámbito dominado por el rock nacional, entendiendo cuál fue su rol específico y que elementos lo llevaron a distinguirse del establishment rockero de fines de los años 70' y principios de los 80'

2. Composición social

2.1 “Right to work”

“El rock and roll fue una forma contracultural de política. Mick Jagger cambiaba su acento para parecer de clase obrera. Pensaba que para ser de clase obrera tenías que ser un tarugo descerebrado, otro prejuicio típico de la estructura británica de clases”.

Caroline Coon, periodista y activista política

La década del 70' no será recordada por los británicos como un período de esplendor económico y social para sus países, sino por el contrario, es el tiempo en que comenzará a vislumbrarse el declive de Gran Bretaña. La decadencia del Imperio se justificó en la falta de puestos de trabajo, la escasez de viviendas, el fracaso de los partidos de izquierda, la creciente inflación y ciertos conflictos industriales (huelgas de obreros principalmente) que sumaron problemas para la clase gobernante. En este espectro, el Estado de Bienestar surgido de la post guerra no estuvo en condiciones de solucionar un caudal creciente de inconvenientes. Quedaron en el pasado concepciones que se derrumbaron con los hechos consumados. Así, la idea de la prosperidad tuvo “proporciones de una auténtica ideología. (...) Proyectando este escenario ideológico, el mito de la prosperidad apuntaba a dar una tajada a la clase trabajadora de un futuro que aun no había llegado, y que por consiguiente ataba y cimentaba a la clase al orden hegemónico”⁹. El Gobierno laborista de James Callaghan heredó las consecuencias financieras de la crisis del petróleo y chocó con situaciones como la del verano de 1976, año en que se generó una sequía inesperada en el centro de Inglaterra. A su vez, comenzaron los primeros incidentes que incluyeron contenidos racistas, ejemplificados en el carnaval de Nothing Hill. Allí, en el tradicional evento organizado por los inmigrantes caribeños, se provocaron disturbios con enfrentamientos entre los antillanos y la policía. La escalada racista estuvo motivada, en parte, por una dirigencia política incapaz de aplacar las falencias propias a la hora de encarar

⁹ Hall, Stuart y Jefferson, Tony (comp.): *“Resistencia a través de rituales: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra”*, 2010, Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Universidad de La Plata, Buenos Aires

soluciones, buscando culpables externos por doquier. La xenofobia inglesa tuvo como principales víctimas a los asiáticos (el más común era el paki-bashing, acoso a paquistaníes) y los caribeños provenientes de islas como Jamaica. Fue el principio de una etapa de resignación colectiva e individualización moderna, con la finalidad de no perder un lugar en el mundo del consumo. Consecuentemente, aparecieron los primeros picos de desempleo, algo que hizo tambalear el papel de la juventud, tal como se lo describía:

“Las tareas disponibles no alcanzan para mantener plenamente ocupado al exceso de jóvenes nacidos durante el baby-boom europeo de los primeros años setenta. (...) Los economistas del Mercado Común Europeo se considerarían felices si el crecimiento previsto para los próximos años alcanzara un índice del 3%. Una insignificancia comparada con el desempleo”¹⁰.

Desde estos indicadores se vislumbró el rol marginal de los jóvenes en una cadena productiva que mayormente no los incluyó, sino que los envió a formar parte de la cola de quienes cobraban el cheque del seguro social para desocupados. Esta circunstancia marcará tendencia en los inicios del punk, ya que sus hacedores eran “en su casi totalidad parados. Ir a cobrar una vez por semana su cheque es su trabajo. La expresión ‘el rock de la cola del cheque’ refleja que la elite del público punk no escapa a una de las mayores crisis sociales de los 70”¹¹. En muchos casos, esta era la forma de acceder a la compra de instrumentos, ya que su fuente de ingreso se remitía a este tipo de cobro. El movimiento empieza a transitar sus pasos iniciales en un terreno endeble y caótico, con previsiones apocalípticas, en un país que les ofrecía un futuro oscuro y limitado. Las bandas precursoras formadas en Londres comienzan a dar sus primeros gritos frente al panorama que les acechaba. Como señala Greil Marcus, “el desempleo en el Reino Unido había alcanzado la inimaginable cifra de un millón de parados, cuando en julio de 1977 ‘Pretty

¹⁰ Kreimer, Juan Carlos: *“Punk, la muerte joven”*, 2006, Era Naciente, Buenos Aires

¹¹ Kreimer, J. op. cit. página 25

Vacant' de los 'Pistols' apareció en el mercado, y la banda 'Chelsea' se sumó al hecho social con el single de protesta¹². El single de 'Chelsea' al que hace referencia Marcus es 'Right to work', un clásico para el cancionero de protesta punk:

Standing around just / For seven days a week /
I won't even get no singing on fee / I feel ripped of, yeah /
Hey, what about you / Where was I born / What are we gonna do? /
But this I say / We have the right to work¹³

Y si bien no todos los punks formaban parte de este listado, sí una buena cantidad de los creadores del movimiento, cuyo lugar en la pirámide social no era el más deseado. Los principales integrantes del género provenían de la clase trabajadora y clase media, lo que los ubicaba en el mayor porcentaje de la población británica de la época. John Lydon, a la postre cantante de 'Sex Pistols', describe su situación: "Mi familia era muy, muy pobre. Mi padre trabajaba manejando grúas. (...) Para mí no era motivo de vergüenza porque casi todos mis amigos pertenecían a familias por el estilo, pero era una pesadilla cuando nos llevaba a trabajar con él. Seguramente mi padre tenía esperanzas de que siguiéramos sus pasos como peones de obra"¹⁴. Pero el contexto no afectó en solitario a las clases con menos acceso al poder. Los orígenes sociales de varios de los jóvenes implicados en el surgimiento del punk fueron de una posición más cómoda que la media. Esto sucedió con algunos de sus integrantes icónicos, tal los casos de Joe Strummer (cantante de 'The Clash') hijo de diplomáticos, o Paul Cook (batería de los 'Sex Pistols') miembro de una familia con buen pasar económico. La identificación con los menos favorecidos los llevó a sumar consignas que incluían rechazos a muchas otras formas de opresión social, confrontando con quienes coartaban su desarrollo. Desde los 'Clash'. Joe Strummer disparaba:

¹² Marcus, Greil: *"Rastros de Carmín"*, 1993, Anagrama, Barcelona

¹³ Traducción propia: "Parado alrededor / Por siete días a la semana / No voy a cantar sobre la cuota / Me siento estafado, si / ¿Oye, y tú? / ¿Donde nací? / ¿Qué vamos a hacer? / Pero esto te digo / Tenemos derecho al trabajo

¹⁴ Lydon, John: *"Rotten: no irish, no blacks, no dogs"*, 2007, Ediciones Acuarela, Madrid

The offered me the office, offered me the shop/
They said I'd better take anything they'd got/
Do you wanna make tea at the BBC?/
Do you wanna be, do you really wanna be a cop?/
Career opportunities are the ones that never knocked¹⁵

Los componentes disciplinarios del Estado, el aburrimiento cultural y la falta de oportunidades en todos los ámbitos convirtieron al punk en una punta de lanza que reunió una considerable cantidad de reclamos heterogéneos. Esto, sumado a la gran afluencia a las escuelas de arte por varios integrantes de los grupos, sirvió no sólo para considerarlo un movimiento con componentes de la clase obrera, sino también un género donde hubo coincidencias con las vanguardias artísticas de principio de siglo, y que podían ubicar al punk en un lugar elitista. Entonces, “encontramos dos orígenes sociales diferenciados en el surgimiento del movimiento punk primigenio: uno relacionado con las escuelas de arte y otro con la cultura callejera británica”¹⁶. Pero estos opuestos no hacen más que demostrar una heterogeneidad de estratos sociales que permitieron que “mientras la clase obrera y la clase media baja continuaban colándose en trabajos de oficina y escuelas de arte, las antaño exclusivas castas británicas se estaban mezclando como nunca antes”¹⁷. He aquí uno de los méritos más grandes del movimiento: el aglutinamiento de jóvenes disconformes. Ya sea por su situación económica, por su limitación a la diversión o por los valores pregonados por una sociedad conservadora, todo iba a confluir en las escasas expectativas de futuro, al que se lo imaginaba como un lugar indeseado. A pesar de esto, el paso del tiempo marcó diferencias entre los distintos grupos. Para Simon Reynolds, eran facciones de

“chicos de procedencia obrera y bohemios arty de clase media. De un lado quedaron los punks ‘verdaderos’, populistas (que después van a evolucionar hacia los movimientos Oi! y hardcore), que creían

¹⁵ Tema ‘Career opportunities’. Traducción: Me ofrecieron la oficina, me ofreció la tienda / Me dijeron que era mejor que tener todo lo que había conseguido / ¿Quieres hacer el té en la BBC? / ¿De verdad quieres ser, de verdad quieres ser policía? / Las oportunidades de empleo son las que nunca llegarán

¹⁶ Cosso, Pablo: “*Escritos antro-po-punks*”, 2012, Ediciones fanzinerosas, Salta, Argentina

¹⁷ Strongman, Phil: “*La historia del punk*”, 2001, Ediciones Robinbook, Barcelona

que la música debía mantenerse accesible y sin pretensiones, como para seguir cumpliendo el rol de vocera de la rabia de las calles. Del otro lado estaba la vanguardia que habría de conocerse como postpunk, que encontró en 1977 no un retorno al rock crudo, sino la oportunidad de establecer una ruptura con la tradición”¹⁸.

Un par de años posteriores a su surgimiento, el contexto convulsionado con el que convivió el punk británico tendría un enemigo que quedaría ligado históricamente con la realidad social de la Argentina: el gobierno conservador de Margaret Thatcher.

2.2 Plata dulce

Mientras el punk comenzaba a manejarse por los bordes del Estado británico y a convertirse en referencia para marginales y excluidos (en términos musicales o sociales), en la Argentina las cosas eran distintas. Si en Inglaterra, los jóvenes nacidos en los años 70' cargaban la herencia de ser 'hijos de la posguerra', los argentinos habían sido concebidos en tiempos de constantes golpes militares. En materia económica, el declive argentino no distaba del británico. La dictadura militar que arrebató el poder gubernamental en 1976 se encargó de desterrar las políticas sociales que aún subsistían en el país, agregándole su impronta: la total entrega de recursos a un feroz modelo liberal. Esto implicó no sólo la pérdida del control de recursos naturales sino también una apertura económica para el ingreso de capitales extranjeros, los cuales tenían como consecuencia la erosión paulatina de la industria nacional. Y como si esto no fuera suficiente, el endeudamiento en forma de préstamos con organismos internacionales de financiación conformó una deuda externa que a partir de allí creció exponencialmente.

¹⁸ Reynolds, Simon: “*Postpunk*”, 2013, Caja Negra editora, Buenos Aires

DEUDA NACIONAL¹⁹

AÑOS	PÚBLICA	PRIVADA	TOTAL
1975	4.941	3.144	8.085
1976	6.648	3.091	9.736
1977	8.127	3.695	11.822
1978	9.453	4.210	13.663
1979	9.960	9.074	19.034
1980	14.459	12.703	27.162

Todo ello fue acompañado de políticas culturales tendientes a fomentar un nacionalismo chauvinista y la incorporación de valores espirituales asociados a lo peor de la doctrina de la Iglesia católica, convirtiendo en enemigo a cualquiera que se opusiera a sus premisas. Pero el rasgo distintivo del Gobierno de facto argentino fue la imposición de una represión sistematizada y sangrienta. Si bien la policía británica tuvo un papel violento en la etapa del surgimiento del punk, en la Argentina la desaparición forzosa de personas que incluyeron la muerte planificada, fue un rasgo característico y una manera de operar a fines de los años 70'. La tortura y los crímenes atroces descritos en el informe del informe 'Nunca más' se convirtieron en un modus operandi que impulsó el miedo generalizado y un horror que muchas veces traspasó las fronteras. En este medio, el rock con sus antecedentes rebeldes y su éxito entre las juventudes fue 'número puesto' para el aparato censor de los militares. Recitales, letras o los propios intérpretes fueron parte de elementos a controlar. Sergio Pujol afirma que "allí donde los planes de estudio sistematizaban una concepción apolítica y funcional del saber universitario, el mundo del rock, con su prédica contracultural, con su mensaje implícito de rebelión contra toda forma de disciplina, se convirtió en un mundo paralelo, otro medida del ser joven argentino"²⁰.

¹⁹ Informe del Banco Central en "*Pensar la dictadura*", 2010, Ministerio de Educación de la Nación Argentina

²⁰ Pujol, Sergio: "*Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*", 2005, Emecé Editores S.A.

¿Que rol ocupó el punk en este universo? ¿Cómo fue conformada su escena? En momentos en que el rock nacional giraba en torno a músicos virtuosos con la figura de Luis Alberto Spinetta a la cabeza, y mientras estilos como el jazz-fusión impresionaban desde su excelencia, los ecos de un nuevo género nacido en Inglaterra comenzaban a resonar en el país. ¿De qué manera podía ingresar la música extranjera en constantes situaciones de censura a productos culturales externos? ¿Quiénes serían los pioneros del movimiento en el ámbito local? Las ironías de una letra de la banda 'Sumo' sirven de indicio para denotar el ámbito donde germinó la vanguardia del punk local:

Un pseudo punkito, con el acento finito / quiere hacerse el chico malo /
Tuerce la boca, se arregla el pelito, se toma un trago y vuelve a
Belgrano²¹

El tema apuntaba directamente a Pedro Brown, alias Hari B, fundador de 'Los Testículos' (posteriormente 'Los Violadores'), y autodenominado el primer punk nacional (El 'Pedro de Mendoza' del punk, en palabras de Juan Carlos Kreimer). Por un lado, Prodan cargaba contra Brown por problemas de mujeres. Por el otro, Luca vivió los años setenta en medio de la irrupción del punk inglés, e incluso llegó a tener contacto con algunos popes del momento, como Malcolm Mc Laren, John Lydon y Ian Curtis. La adaptación porteña entonces le resultó vacía y criticable, ya que los personajes que generaron la movida nacional no surgieron de zonas socialmente conflictivas: en Buenos Aires, la geografía inicial no sería la misma que en Londres.

A su vez, a fines de los 70' las bandas de punk inglesas no giraban por Sudamérica, no existía MTV y mucho menos una vía de circulación masiva de información como lo es hoy en día Internet. El mencionado Hari B, con acceso a viajes a Europa y conocimiento del idioma inglés, fue el prototipo de individuo capaz de encabezar el puntapié inicial en el país. Sumado a esto, la época de la plata dulce impulsada por Martínez de Hoz, ministro de economía del Gobierno de facto, entre los años 78' y 81' permitió a muchos argentinos cruzarse a las playas brasileñas, donde "junto con las remeras Hering y las

²¹ Extracto del tema 'La rubia tarada', del disco 'Corpiños en la madrugada' (1983)

cajas de garotos, en algunos casos se colaron vinilos de los 'Ramones', 'The Jam' o 'Siouxsie & the Banshees', que por entonces se vendían en disquerías de San Pablo y Río de Janeiro, pero no en Buenos Aires"²². En general, se trataba de personas que tenían un buen pasar económico. También existía la posibilidad de tener parientes que viajaran a Europa o amigos en cualquier parte del extranjero: alguna de estas posibilidades abría la llave para introducirse en un nuevo mundo cultural. Por contrapartida, existían muchos obstáculos del lado de la censura imperante. La información era fragmentada, limitada, y los medios de comunicación se manejaban con los márgenes que les imponía la dictadura, lo que hacía muy difícil la transmisión de música proveniente de Europa. Esto sin tener en cuenta que el punk fue uno de los estilos más contestatarios a la hora de ofrecer una resistencia a la autoridad, un 'tajo violento en la música popular', según lo titularía el periodista Alfredo Rosso. Todos estos condimentos fueron haciendo que los comienzos locales se circunscribieran a un circuito restringido. Los lugares para manejarse en un novedoso escenario alternativo se limitaban a zonas distantes de ser marginales. En territorio porteño, se hacían shows en lugares como 'El corralón' del pasaje Bollini en Recoleta, la galería 'Promenade' en plena avenida Alvear, el 'ABBA Café Concert' de Caballito (regenteado por Esteban Mellino, el 'Profesor Lambetain'), el 'Café Einstein' de Omar Chabán (ubicado en la intersección de Av. Córdoba y Av. Pueyrredón), y principalmente, el restaurant francés 'Le Chevalet' del pintor Botto Jordan, ubicado en el corazón de Barrio Norte. Esto sin mencionar a las plazas del barrio de Belgrano como punto neurálgico, centros de reunión de los primeros encuentros. Fuera de la Capital Federal, la Zona Norte del Gran Buenos Aires se apuntó como otro bastión. Uno de los protagonistas de la época, Horacio Villafañe, alias 'Gamexane', oriundo de Beccar, recordó que "en la zona norte comenzó gran parte de lo que denominamos punk: chicos de colegios conchetos, mucho disco importado, mucho viaje a Estados Unidos e Inglaterra"²³. Los locales para la presentación de los grupos iban a dejar expuesto que el punk argentino no se conformaría en torno a grupos proletarios o de clase obrera. Si bien hubo

²² Sainz, Alfredo; Flores, Daniel y otros: *"Derrumbando la Casa Rosada"*, 2011, Piloto de Tormenta, Buenos Aires

²³ Morisetti, Fabio: *"Buscando un lugar"*, 2014, Textos intrusos, Buenos Aires

personajes como Sergio Gramática (baterista de 'Los Violadores'), que provenía de una familia de clase trabajadora, se encontraban por contrapartida integrantes como Pablo Esau de 'Los Laxantes', Trixy de 'Trixy y los maníacos' o Stuka de 'Los Violadores' cuyas familias pertenecían al mundo empresarial. A diferencia de la composición británica del movimiento, en la Argentina los inicios no se forjaron sobre bases heterogéneas, sino más bien con componentes sociales de clases medias, e incluso pertenecientes a clases altas. Ubicando al punk dentro del círculo del rock, la descripción de Pablo Semán deja en claro esto: "En los sectores populares (...) la tradición roquera se hacía presente de forma infrecuente, formando ínsulas, sobre todo de oyentes de rock duro, básico, 'cuadrado' o heavy metal, y después, en un campo dominado por la música melódica, la cumbia, el chamamé y la música folclórica en general"²⁴. Con el paso del tiempo, la escena punk comenzó a adquirir matices proletarios, aglutinando bandas procedentes de zonas que no formaron parte del circuito 'exclusivo' inicial. Se deja de lado la "posición etnocéntrica de clase, tanto que la cultura rock, percibida y autopercebida como resistente e impugnadora durante los años que van de 1976 a 1983, capturaba fundamentalmente sujetos urbanos y de clases medias; y sólo en sus márgenes a los jóvenes de las clases populares"²⁵. Finalmente, se fomentó una expansión posterior que llevó a construir del punk uno de los géneros más populares del under nacional, codeándose a posteriori con el mainstream del rock más ampuloso.

A pesar de las diferencias sustanciales que el punk nacional expuso en sus orígenes con el resto de sus pares rockeros, compartió con éstos la composición social de sus integrantes. Con el posterior desarrollo de la música nacional en el resurgimiento de la democracia (principalmente desde fines de la década del 80'), la diferencias se acortaron aún más: mientras que el denominado 'rock chabón' escandalizó a muchos de los popes del rock progresivo local, un sector del punk no vio con buenos ojos el cambio de su propio género hacia bandas con nuevas vivencias urbanas. El sexo, el alcohol

²⁴ Semán, Pablo: *"Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva"*, 2006, Gorla, Buenos Aires

²⁵ Alabarces, Pablo; Daniel Salerno; Malvina Silba y Carolina Spataro: *"Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia"*, en Alabarces, Pablo y María Rodríguez (comp.): *"Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular"*, 2008, Paidós, Buenos Aires

y la cotidianeidad de los barrios tuvieron preponderancia en las letras que dominarían a bandas de una renovada generación. En este sentido, Omar Chabán se refiere al fin de 'Los Violadores': "El grupo comenzó a estar desactualizado por un discurso que no funcionaba mucho porque tenía otra lógica y otro mensaje que el de los pibes de barrio que se inclinaron hacia Ataque 77 y 2 Minutos. Ya a nadie le importaban los milicos"²⁶. Las pesadas botas de la dictadura militar, una guerra en territorio argentino como fue Malvinas y la búsqueda de la recuperación libertaria que profesó el punk en sus comienzos serán tópicos reemplazables. Las bandas referenciales dejaron de cantarle a los 'milicos', la desocupación y la represión. Por caso, la policía, otrora enemigo acérrimo, fue maquillado de diferentes maneras: no se hablará de ella como un brazo de las operaciones de inteligencia para la Junta Militar que secuestraba, torturaba y desaparecía personas. Este prototipo de policía fue vaciado de contenido, al que se le reclamarán cuestiones como dejar tomar una cerveza en la esquina²⁷.

La lógica vivencial de los barrios de Capital y su extensión al Gran Buenos Aires, abrió las puertas para que la rutina territorial y el sentido de pertenencia local pesaran más que cualquier otro intento de rebelión artística. Entre fines de los 80' y principios de los 90', la mayoría de las bandas de punk se diferenciará de los inicios contestatarios del género, y se ubicarán en un conglomerado de rock nacional que partirá las diferencias solamente para los carteles de grandes festivales. Y grabar discos o vender tickets ya no será una tarea titánica: la industria cultural les cederá un lugar a quienes pasen un filtro del buen gusto, decididamente más tolerante.

²⁶ Cavanna, Esteban: "El nacimiento del punk en la Argentina y la historia de Los Violadores", 2001, Interpress Ediciones, Ciudad de Buenos Aires

²⁷ El tema de la banda 2 Minutos, 'La marcha', sirve como reflejo: Estas en el kiosco tomando una cerveza... / con el tiempo seguís con la cerveza/ a lo lejos se ve una patrulla alguien grita ¡¡¡¡jallá viene la yuta!!!! / Descarten los tubos empiecen a correr!

3. La subcultura del “do it yourself”

3.1 El sentido de una subcultura

“Un grupo de investigadores ha llegado a preguntarse si la cultura popular existe por fuera del gesto que la suprime. La pregunta es puramente retórica y la respuesta es claramente negativa”²⁸.

Para comenzar a hablar de los rasgos que dan al punk un lugar alternativo en la sociedad, es necesario ubicarlo como una subcultura dentro del marco de la cultural general. Y, a su vez, hacer una referencia acerca de lo que fue la contracultura de la década del 60', donde la crítica al sistema dominante estaba a cargo, principalmente, del hippismo. En principio, para pensar si el punk se erigió “por fuera del gesto que lo suprime”, como señala Ginzburg, hay que dirigir la mirada hacia la cultura oficial, de la cual surge justamente la subcultura, y con la cual comparten rasgos comunes. Si se piensa al punk como recolector de los desechos de la sociedad moderna, es inevitable observar características coincidentes. Es decir, “La pertenencia a una subcultura no puede protegerlos de la matriz determinante de experiencias y condiciones que moldea la vida de su clase como un todo”²⁹. Para el estudio de los grupos enfocados en el actual trabajo, se tomarán en cuenta los matices culturales relacionados con la interacción simbólica entre los sujetos actuantes, sin descartar las influencias contextuales que puedan primar e incidir en sus actos, resaltando tanto la importancia del marco social como la acción individual de los sujetos. Por otro lado,

“En tanto diferentes grupos y clases están inequitativamente categorizados en relación unos de otros, en términos de sus relaciones productivas, de riqueza y poder, así también las culturas están categorizadas de manera diferente y se ubican en oposición una de la otra, en relaciones de dominación y subordinación, a lo largo de la escala del poder cultural.”³⁰

²⁸ Ginzburg, Carlo: *“El queso y los gusanos”*, 1981, Muchnick, Barcelona

²⁹ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 76

³⁰ Ibídem página 70

En el interior de estas sociedades, se conforman las relaciones entre sus integrantes con la siguiente característica: cuando un grupo accede a los organismos de control social y se erige como dominante, sus intereses pueden convertirse en oficiales, expandiendo sus ideas comunes al resto de la población. De este modo, es pertinente resaltar la definición de hegemonía planteada por Gramsci, quien describe el proceso de toma del poder por parte de un sector social, el cual “tiende a prevalecer, a imponerse, a difundirse por toda el área social, determinado además una unidad de los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y moral”³¹. Podemos afirmar entonces que estos grupos poseen las herramientas para imponer no solamente un determinado sistema de producción, sino también los elementos que rigen la vida cultural, ilustrando al resto de la sociedad con una cultura oficial de carácter parcial y unívoco. La industria cultural, por caso, conformó una esfera de masividad que no tardó en hacer del punk un producto ‘limpio’ y consumible, minimizando sus rasgos más repulsivos. Esto provocó que la estética o la música del género pasaran a ser parte de un conglomerado artístico del cual el punk mismo renegó en sus inicios, siendo este rechazo parte de su condición filosófica. Prosiguiendo con las definiciones de Gramsci, el carácter de lo hegemónico plantea una lucha “no sobre un plano corporativo sino sobre un plano ‘universal’, creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados”³². Sin embargo, la hegemonía se da tanto en situaciones de conflicto como de consenso, dada su imposibilidad de ser completada en su totalidad, impidiendo una clausura en dichos términos. De este modo, se configuran situaciones de resistencia mediante las cuales ciertos grupos intentan nuclearse y actuar por fuera de las combinaciones que impulsan quienes logran la mayor expansión en el cuerpo social. En este espectro, el punk se nutrió con rasgos culturales que se ramificaron por fuera de la cultura oficial, generando y desarrollando ideas para oponerse a sus mandatos.

³¹ Gramsci, Antonio: “*Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*”, 1980, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires

³² *Ibíd*em página 58

Desde un principio, el movimiento punk se rigió por una regla no negociable: el 'do it yourself', el 'hazlo tu mismo'. Así, "los grupos o clases que no se ubican en la cumbre del poder, no obstante, encuentran modos de expresar y realizar en su cultura su oposición y experiencias subordinadas"³³. Lo que esto implicó fue la construcción propia de cada elemento constitutivo, desde su imagen hasta su música, pasando por las formas de circulación de la información a través de los fanzines. Para obrar como una alternativa a los principios y costumbres reinantes, el punk debió demostrar otra forma de hacer las cosas, agregando nuevos contenidos. Desde el vamos, esto significó generar una cultura propia 'desde abajo', es decir, no recibir pasivamente la imposición de todos los elementos relativos al consumo social. En base a este principio, el género se ubicó como una subcultura, ya que "las ideologías subculturales son un medio mediante el cual la juventud imagina tanto su grupo social como el de los otros, asevera su carácter distintivo y afirma que no son miembros anónimos de una masa indiferenciada"³⁴. Sin embargo, sus bases no dejan de estar unidas a la cultura parental por una estrecha red de relaciones. En este sentido, hay que entender que "Miembros de una subcultura pueden caminar, hablar, actuar, verse diferentes de sus padres y de algunos de sus coetáneos: pero pertenecen a las mismas familias, van a las mismas escuelas, trabajan en empleos similares, viven cerca de las mismas calles malas como sus padres y pares"³⁵. Cabe señalar entonces que, si gran parte de los integrantes del movimiento punk provenían de orígenes obreros, sus acciones oscilaban entre las clases hegemónicas y la cultura heredada de la clase trabajadora. Dentro de una cultura dominante, sus orígenes obreros también le agregaron modos de vida y valores que esta clase les inculcó. Así, como señaló Richard Hoggart, aparece un mundo dividido entre 'ellos y nosotros'. En 'su mundo', la clase obrera hace culto de cierto arraigo al vecindario y a formas de vida de los barrios suburbanos, lo que hace visible una división sectorial en el marco societario. Por un lado, viven su cultura originaria desde un anclaje clasista; y por el otro, se manejan con los principios de la cultura dominante, la cual marca los ritmos de vida a nivel global. Del contacto con ambas esferas sociales se

³³ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 71

³⁴ *Ibidem* página 38

³⁵ *Ibidem* página 76

puede observar como el punk genera ciertos rasgos de resistencia, ya que “los miembros de clase obrera recurren a menudo a medios simbólicos para escapar al peso de la autoridad. Por ejemplo, al arte popular de satirizar a esa autoridad”³⁶. La referencia entonces es para aquellos punks que provenían de clase obrera, ya que, como se señaló desde un principio, otros formaban parte de un estrato social distante de este sector.

Pero si la subcultura punk guarda una relación constitutiva con la denominada ‘cultura parental’, la contracultura generada en los años 60’, de la mano de los hippies, rompe con esta relación. Mientras los punks echaron raíces en el paisaje urbano, los hippies utilizaron el experimento de las comunas como una forma alternativa de subsistencia, con la idea de una vuelta a la tierra y la naturaleza que las ciudades modernas dejaron de lado. Así, los hippies comenzaron a fundar sus bases en un imaginario de una nueva sociedad, con una crítica explícita a la cultura oficial y a las instituciones que por ese entonces se rigieron como reinantes. En esos años donde el punk todavía no asomaba la cabeza, “Durante el pico de la contracultura, en los sesenta, las contraculturas de clase media formaron un embrión de ‘sociedad alternativa’, proveyendo a la contracultura con una base institucional subterránea”³⁷. Esto no fue ajeno a ciertos referentes del punk que tuvieron lazos con las nociones contraculturales y albergaron la posibilidad de una refundación social con instituciones alternativas. Sin embargo, se trató de una ramificación del movimiento, puesto que los integrantes iniciáticos del género abrazaron el estilo de las subculturas urbanas. Esto a diferencia de las contraculturas de clase media, que

“encabezaban un disenso respecto de su propia y dominante cultura parental. Su desafiliación era principalmente ideológica y cultural. Dirigieron sus ataques contra aquellas instituciones que reproducían las relaciones ideológico-culturales dominantes –la familia, la educación, los medios, el matrimonio, la división sexual del trabajo.”³⁸

³⁶ Hoggart, Richard: “*La cultura obrera en la sociedad de masas*”, 1971, Grijalbo, Barcelona 83

³⁷ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 144

³⁸ *Ibidem* página 147

Así, el punk se relacionó con la cultura hegemónica como parte de su constitución, como elemento con quien comparte lazos y vínculos, pero una cultura a la que trató de confrontar con la reutilización de elementos que ella misma generó. Por contrapartida, desde su ubicación subcultural, el punk no propuso una refundación de la sociedad, alejándose de los conceptos contraculturales de los 60', que pregonaron una sociedad nueva con el derrumbe de las instituciones que marcaron el ritmo de la modernidad.

3.2 Música en tres tonos

En sus inicios, la música punk se distinguió del rock y pop contemporáneos, los cuales abarcaron la mayoría de los consumos juveniles. Uno de sus principales ejes fue el de conformarse como un estilo “monocorde, primario y directo: lo mismo daba que se aspirase a demostrar conocimientos o no”³⁹. La intensidad superó al virtuosismo, la pasión a la erudición. A ello se le sumó otro factor determinante para la irrupción de la nueva rebeldía: el aburrimiento sentido por las bases de un rock contemporáneo para notables y, en muchos casos, inalcanzable estilísticamente. Por momentos, se producía una carrera de habilidades entre quienes incluían mejores arreglos, con letras interpretadas para pocos o vestuarios y puestas en escena que requerían grandes inversiones de dinero. La maximización de la excelencia no permitía la entrada a cualquiera y el rock comenzaba a estancarse en una etapa experimental, la que excluía a quienes no poseían los conocimientos necesarios. El espíritu contestatario con el que había nacido el ritmo mutó en racionalidad, apropiado por grandes maestros musicales. Greil Marcus señaló que “la rebelión internacional de la juventud blanca, el rock n’ roll, se volvió petulante, pero elevado a la categoría de arte, se volvió tímido. (...) El espíritu que antes había atraído la atención del mundo fue reemplazado por un culto a la prudencia, la responsabilidad y el virtuosismo”⁴⁰. El status quo relegaba de los lugares preponderantes a quienes querían hacer música por el sólo hecho de tocar, sin importar el conocimiento teórico que tuvieran. Fue un período donde los críticos

³⁹ Hedbigge, D. op. cit página 151

⁴⁰ Marcus, G. op. cit. página 52

musicales y los propios ejecutantes decidieron lo que tenía valor artístico y lo que no. En este campo, la música aparece como

“una forma de concebir el arte, que persigue la condición de abstracción –de música absoluta–, donde son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e incluso en la escucha. (...) En el cuadro de honor de la música, los géneros que tienden a la abstracción son superiores claramente a los funcionales”⁴¹.

Megaconciertos en estadios para multitudes, genios musicales devenidos en estrellas y contratos millonarios con discográficas eran lugares a los que un creciente número de jóvenes descontentos no podían acceder. Este círculo cerrado de artistas fortaleció al punk como “la música de un adolescente que se ha cansado de pagar lo que ganaría en un día de trabajo para sentarse a doscientos metros de una superestrella que conoce por las revistas”⁴². Comenzó entonces un camino por recuperar el terreno perdido del rock n’ roll primitivo con bases simples. Y es aquí donde se gestó una de las paradojas del punk: nació como un estilo que propuso una revolución musical conceptual, pero con la intención de restaurar las bases de antaño. Simon Reynolds tiene su visión al respecto: “Siendo todo lo imparcial y desapegado que me es posible, me da la sensación de que el largo ‘después’ del punk entre 1978 y 1984 fue mucho mas interesante, musicalmente hablando, que todo lo que paso en 1976 y 1977, cuando el punk mostró su revival del rock n roll ‘de vuelta a las raíces’”⁴³. Fue claro que escasos sonidos novedosos aportaron los integrantes del nuevo estilo. Y en este marco, hubo un término clave que fue el punto de partida para quienes se atrevieron a invadir los escenarios, o por lo menos intentar sacar algunas notas: el skiffle. Popularizado en la primera mitad del siglo XX, “los grupos denominados skiffle (guitarra, bajo y tabla de lavar) atrajeron a innumerables jóvenes que carecían de habilidad musical para ser

⁴¹ Fischerman, Diego: *“Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular”*, 2004, Editorial Paidós, Buenos Aires

⁴² Kreimer, J. op. cit. página 36

⁴³ Reynolds, S. op. cit página 15

músicos de jazz o incluso músicos populares eficaces”⁴⁴. Con estos condimentos sonoros, donde voces chillonas y guitarras desafinadas se impusieron, se fomentó el revival de una rebeldía perdida. Estas acciones que evitaron cualquier estilo sofisticado de hacer las cosas, fueron guiadas por el ‘hazlo tu mismo’ que abrió las puertas a la improvisación de aquellos que nunca asistieron a clase de instrumento alguno. Incluso, la autosuficiencia y la adquisición de conocimientos sobre el circuito musical le permitieron a los punks ir generando sus propias bases en el armado general de la música. No llamó la atención entonces que las grabaciones de discos y demos hayan formado parte de la autogestión. La banda de Manchester ‘The Buzzcocks’ apeló a este accionar, y su EP ‘Spiral Scratch’ “fue el primero en hacer una declaración de principios verdaderamente polémica acerca de la independencia y, en el proceso, inspiró a miles de personas a entrar en el juego del ‘hazlo tu mismo-edítalo tu mismo’⁴⁵. Con la financiación de familiares y amigos, y comercializando la venta por correo, los ‘Buzzcocks’ lograron instalar la posibilidad de producir sus propias creaciones mediante su sello, ‘New Hormons’. De esta manera, eludieron discográficas de menor o mayor envergadura, tales como ‘Chiswick Records’, ‘Virgin’ o ‘EMI’, que por ese entonces coqueteaban con la primer camada de grupos punk.

En la Argentina, las formas de actuar de los jóvenes punks ingleses fueron motivo de inspiración para aquellos que no tenían el objetivo de acercarse a los grandes popes del rock nacional. Pablo ‘Strangler’ Stella, cantante de ‘Alerta Roja’, dejó en claro que “la simpleza del estilo hizo que pudieras arrancar a tocar casi en cuanto agarrabas un instrumento, y si sonaba crudo o desafinado no importaba. Como decía The Clash, tres acordes y la verdad”⁴⁶. Con sus primeras apariciones locales, el punk logró dividir opiniones. Por un lado, estaban sus detractores; por el otro, quienes veían con buenos ojos la llegada del formato importado del viejo continente. Dentro del campo musical, y más allá de ciertas confrontaciones primarias, el heavy metal fue un aliado al reconocer ‘enemigos en común’, tal el caso de los herederos del hippismo y el rock ilustrado. Para estos estilos marginales

⁴⁴ Gillett, Charlie: *“Historia del rock. El sonido de la ciudad”*, 2008, Ediciones Robinbook, Barcelona

⁴⁵ Reynolds, S. op. cit página 49

⁴⁶ Morisetti, F. op. cit. página 27

“la sensación era clara. El rock, como pondría poco después Gloria Guerrero en las páginas de la revista ‘Humor’, había trabajado mucho para lograr ser aceptado. Esa misma idea iba en contra de todo lo que pensaban ellos, los que elegían quedarse al costado y resistir. Por eso el punk hizo buenas migas con el metal. Ambos géneros eran como los hermanos pobres del rock”⁴⁷.

Desde revistas como ‘Pelo’ o ‘Expreso imaginario’, los integrantes de estos géneros apuntaron contra la prensa que se encargó de catalogarlos como violentos, aumentando su estigmatización de marginales. El denominado rock nacional estaba representado, en buena parte, por bandas que dejaban legados con líricas poéticas sobre temas metafísicos. Se llegaron a crear canciones con largos momentos instrumentales y temas con duraciones mayores a los diez minutos, algo impensando en los inicios del rock n’ roll clásico. Así desfilaron exponentes como ‘Aquelarre’, ‘Alas’, ‘Polifemo’ o cualquier proyecto encarnado por Luis Alberto Spinetta, donde la sofisticación los hizo experimentar con el jazz o el tango, en muchos casos con claves surrealistas. La impresión que tuvo el punk ante este universo fue la de estar observando una suerte de Woodstock decadente e imaginario. Principalmente, analizaban este mundo como un lugar carente de rebeldía y sin ningún tipo de confrontación hacia el núcleo de la dictadura, la cual se encontraba en su apogeo represivo. La circulación de información sobre la desaparición de personas comenzaba a exponer el terror impuesto por el gobierno de facto. En este panorama, “En el diccionario del rock comprometido no figuraban muchas voces, y las que había eran acústicas. Estaba “La marcha de la Bronca” de Pedro y Pablo (...) En el disco ‘Octubre’ de Roque Narvaja figuraba una canción titulada “Balada para Luis”, dedicada a Luis Pujals, militante del PRT”⁴⁸. Sergio Pujol también rescata el tema de León Gieco ‘Hombres de hierro’, y ‘Vamos Negro’, de Lito Nebbia. Para los punks, las baladas acústicas y las críticas metafóricas evadían el mensaje crudo y directo. Horacio ‘Gamexane’ Villafañe, por ese entonces integrante de ‘Los Laxantes’ y a la

⁴⁷ Sainz, A. y otros, op. cit página 34

⁴⁸ Pujol, S. op. Cit. página 27

postre uno de los referentes del punk local, apuntaba contra los dinosaurios sobre los que cantaba Charly García. En el documental 'Buenos Aires Hardcore Punk', cuestiona las formas de García para hablar de los militares. Villafañe aclaraba que los males de la sociedad tenían nombre y apellido, no había que apelar a ninguna metáfora, no eran los dinosaurios que nombraba García el problema, sino que eran 'los milicos hijos de puta'. El veredicto punk del momento fue unánime:

“el aburrimiento es uno de nuestros mayores problemas y el rock es la música con la cual nos identificamos, pero que este país no nos ofrece absolutamente nada por dos motivos: el primero es a nivel musical, lo que aquí se hace no es rock, es folklore y no nos interesa; el segundo es respecto al mensaje, ya que sus letras no nos dicen absolutamente nada de nuestros problemas, y cuando lo hacen es de forma muy disfrazada”⁴⁹.

Las diferencias y el abismo que separaba a ambas corrientes se amplió con la cuestión de la guerra en las Malvinas: “Miguel Cantilo o Pedro y Pablo, por ejemplo (...). ¿De qué hablan? ¿De la 'Señora Violencia', contra la Thatcher? Se ponen a favor del Gobierno. ¿Por qué no hicieron un tema que se llame Sr. Galtieri?”⁵⁰, denunciaba Piltrafa, cantante de 'Los Violadores', desde la revista 'Perfil'. El recital a favor de la paz en Malvinas denominado 'Festival de la Solidaridad Latinoamericana' dividió aguas, incluso dentro del rock tradicional, y los artistas que participaron del evento recibieron acusaciones de colaboracionistas con el Gobierno de Facto: la disputa no fue solamente musical, sino también política. Para algunos la movida punk se erigió como la poseedora de la verdad en el rock, ubicando esta lógica en la del rock mismo. Para el periodista Pipo Lernoud, “lo que el rock necesita a lo largo de su historia ha sido matar al padre, es decir, a la generación anterior”⁵¹. Mientras tanto, los eruditos del sonido subestimaron y descartaron las nuevas formas del punk, acción a la que también se acopló la prensa nacional. En ambos casos,

⁴⁹ Fanzine Vaselina (1983)

⁵⁰ Cavanna, E., op. cit. contratapa

⁵¹ Ibídem página 89

las críticas no se limitaron hacia el costado artístico, sino que se ampliaron para cuestionar supuestas modalidades violentas de su círculo. Este punto sirve para entrever una comparación con sus pares británicos. El punk nació en Inglaterra con fines de rebeldía e inconformismo en una sociedad donde todavía se apreciaban normas conservadoras. Con este panorama, era inminente una confrontación con las maneras y costumbres del status quo social, lo que generó conflictos múltiples desde la cotidianeidad del día a día (peleas continuas con teddy boys u otras tribus urbanas) hasta razias policiales en cualquier tipo de actividad. La provocación a la reina Isabel por parte de los 'Sex Pistols' en el río Támesis por la conmemoración de su jubileo, reunió los caracteres de represión imaginados para la época, lo que iba de parabienes con las ideas promocionales del diseñador Malcom Mc Laren. En Buenos Aires, en plena formación del género, las cosas eran distintas, ya que la represión estaba insertada en todos los ámbitos sociales. Es normal entonces que cualquier expresión artística que intentara escapar a lo aceptado y sumara formas de protesta iba a padecer la persecución de un aparato estatal fijado para adoctrinar y encausar rígidas e innegociables cosmovisiones. Ha esto habría que agregarle el accionar de ciertos sectores dentro de la sociedad misma que aún no estaban preparados para la incorporación de estilos de este tipo. De esta manera, se ampliaba el campo de batalla interno de una nación que se hundía en sus días más oscuros.

Es necesario remarcar que hubo similitudes que excedieron el ámbito cultural, tal el caso del centro ideológico de las estructuras sociales. Tanto en la Argentina como en Londres, el carácter hegemónico estaba dirigido por gobiernos que formaban parte de un orden mundial basado en la matriz económica de un liberalismo cuyo fin era acentuar la brecha entre los distintos sectores productivos de la población.

3.3 Despreciablemente “fashion”

Siempre en una línea de autogestión, los objetos de circulación masiva no fueron absorbidos por los jóvenes punks, sino más bien reciclados y modificados, principalmente a modo de collage. La vestimenta irrumpió como un fuerte condimento para la diferenciación, teniendo como fin apartarse de la

moda imperante. La ropa como imagen se convirtió en un elemento destacado del movimiento: los detalles de vestuario pasaron a formar parte de una línea que dividió a los punks del resto de la población. Usar alfileres de gancho en cualquier parte del cuerpo, ya sea sobre las prendas mismas o como piercings, bolsas de basura por fuera de los pantalones, camisas rasgadas o deshilachadas, pelos teñidos y colores estridentes puso en juego una identidad que se encargó de evitar las reglas estéticas del resto de la sociedad. Los testimonios de la época remarcaron la necesidad de separarse de los cánones habituales: “Las camisetas rotas, quemadas con cigarrillos, con inscripciones pintadas con aerosol, son obligatorias. Calcetines de colores muy vivos, sandalias de plástico, o zapatos de tenis bien gastados. Remiendos sobre remiendos”⁵². En esta línea, Johnny Rotten de ‘Sex Pistols’ condensó su rechazo a la música del momento y a las ropas fabricadas en serie: sobre una remera del exitosísimo grupo ‘Pink Floyd’ agregó a mano el mensaje de ‘I hate’. El mismo Rotten fue uno de los precursores en el uso de las bolsas de basura por sobre las ropas de tela que llevaba puesta, apuntando siempre al estilo que le reflejaban los mendigos e indigentes de las calles de Londres.

En las formas, el punk demostró, por un lado, que las cosas podían hacerse de manera independiente; y por el otro, que la imagen ayudó a construir una identidad a través de elementos que excedieron sus usos prácticos. Por ese entonces, nada estaba puesto en su lugar y todo se hizo en honor a la definición del punk como lo marginal, lo desechable. Sus integrantes se aprovecharon de aquellos accesorios que no formaron parte de los estilos cotidianos y explotaron su imagen al máximo para evitar los usos corrientes. El fin era demostrar que no formaban parte de una masa heterogénea y que ellos eran el reflejo de lo que otros rechazaban. En esta línea, se entiende que “al resituar y descontextualizar las mercancías, al subvertir sus usos convencionales y darles usos nuevos, el estilista subcultural otorga a la mentira eso que Althusser llamó la falsa obiedad de la práctica cotidiana, y abre el mundo de los objetos a lecturas nuevas y encubiertamente opositoras”⁵³.

En Londres, el centro de inspiración fue el local ‘Sex’ que levantó el creador de los ‘Sex Pistols’, Malcom Mc Laren, junto con su pareja, la diseñadora Vivienne

⁵² Kreimer, J. op cit. página 16

⁵³ Hedbigge, D. op cit página 42

Westwood. Allí se dieron las primeras señales de un estilo que desbordó las convenciones estéticas. No solamente los punks se dieron cita en esta tienda: personajes del glam y el rock como David Bowie, Brian Ferry o Iggy Pop también se sintieron atraídos por el rigor estético que presentaban sus modelos. Basados en una buena cantidad de diseños sadomasoquistas e iconografía pornográfica, la pareja utilizó elementos que no eran habituales entre las personas que recorrían la zona, teniendo en cuenta que la Kings Roads se encontraba en el barrio de Chelsea, uno de los más exclusivos de Londres. Para Mc Laren, “lo importante de esta tienda era que, en lugar de venderte ideales de una nueva cultura, se hundía en las ruinas de una cultura que se estaba muriendo”⁵⁴. El mensaje empezó a ser el de sujetos que querían demostrar que no encajaban en la sociedad, a los cuales no les interesaba lucir agradables, sino por el contrario, provocar rechazo. El punk expresó en su imagen “the one place in england society where you can reinvent yourself, where the donning of a new jacket can appear a political act”⁵⁵. Lo socialmente naturalizado comenzó a ser puesto patas para arriba. Los punks exploraron todo tipo de elementos para demostrar su look contestatario. De este modo, explicitar su inconformidad no se restringió a lo musical, ya que se logró, con tópicos como el de la imagen, posicionarse en un lugar de resistencia contra los cánones establecidos de la normalización. De esta manera, ser contestatario pasó a dominar otro ámbito de la escena.

En Buenos Aires, la cuestión estética partió de la imitación. Las primeras imágenes que llegaron de la movida londinense sorprendieron a los futuros integrantes del movimiento, quienes rápidamente comenzaron a calcar los looks, incluso mutarlos y agregarlos con otras piezas. Sin bien el inicio estuvo marcado por una suerte de ‘espejo’ con sus pares ingleses, no limitó a los punks locales a incorporar nuevos elementos. Lo que fue cierto es que apareció una nueva forma de rebeldía que no se había visto en otras movidas rockeras argentinas, logrando el impacto buscado: a fines de los 70’, los punks

⁵⁴ Bove, Gustavo: “*Good save the king. El legado de Malcom Mc Laren*”, 2011, Ediciones GO, Buenos Aires

⁵⁵ Savage, Jon: “*England’s dreaming, Anarchy, Sex Pistols, punk rock, and beyond*”, 1991, St. Martin’s Griffin, New York. Traducción: “el único lugar en la sociedad inglesa donde te puedes reinventar a ti mismo, donde la colocación de una nueva chaqueta puede parecer un acto político”.

querían dejar su impronta e imponerse como un nuevo tipo de subcultura. Comenzó a verse una nueva estética en las calles porteñas:

“el pelo largo, símbolo hippon por excelencia, había quedado atrás. Se usaba gel en el pelo, campera de cuero y pins por todos lados. Se veían pantalones de cuero, entre el sadomasoquismo y el look de guerrilla, y los primeros borceguíes. Los más extremos compraban en las veterinarias collares de perro y los usaban en el cuello”⁵⁶.

También se implementó el look saco y corbata, reutilización de un símbolo estándar de la sociedad moderna, pero “la cosa no funcionaba tan bien con la combinación saco-corbata-zapatillas ya que los polis de calle lo veían como ropa de punga”⁵⁷. Los punks argentinos que recibieron las revistas y los libros con imágenes de los ingleses adoptaron rápidamente una vestimenta que los distinguió del resto. Para Stuka, guitarrista de ‘Los Violadores’, Argentina era “un país de soldados. Nosotros andábamos con los pelos pintados y ni las mujeres se animaban a hacerlo. Una vez, en 1979 en un puesto de diarios vi un ‘Smash hits’ inglesa con Rotten en la tapa completamente desquiciado y mori”⁵⁸.

Volviendo a Inglaterra, la creatividad y artesanía tuvo una buena influencia de los estudiantes de arte que decidieron dar un giro al costumbrismo británico, convirtiéndose en pioneros del underground del momento, y aceptando la influencia de otros estilos, como el glam y el mod. Pero hubo un elemento que logró un fuerte impacto y que aglutinó parte de la simbología que representó el punk: el uso de la cruz esvástica. Habían pasado más de 35 años del bombardeo nazi a Londres y más de treinta del fin de la Segunda Guerra Mundial. La gran mayoría de los punks había nacido en la década del 50’, hijos de la post guerra, pero era innegable su conocimiento sobre la historia reciente y el valor de cualquier elemento ligado al nazismo, por lo que el uso de la esvástica por un grupo creciente de adolescentes llamaría la atención. Llevar la provocación al límite era parte de este accionar, ya que los punks eran

⁵⁶ Sainz, A. y otros, op cit. página 28

⁵⁷ Ibídem página 36

⁵⁸ Cavanna, E. op. cit. página 95

contemporáneos de muchos coterráneos que habían sufrido en carne propia los embates alemanes de aquella época. Quienes habitaban el suelo británico tenían conocimiento de lo que fueron los bombardeos de la 'Lutwaffe' (fuerza aérea alemana) en suelo londinense, y cualquier elemento de propaganda nazi terminaba ubicando a quienes lo poseyeran como enemigos de la patria. Esto llevó al punk a exponerse a contradicciones. Bernard Rhodes, manager de 'The Clash', comentó que "un día Malcom Mc Laren apareció en su negocio con un gran lote de esvásticas, rotas y sanas (...) Recuerdo que Siouxsie llevaba una camiseta con una gran cruz gamada porque no tenía otra que ponerse. Le gusta impactar agresivamente. Me consta que nunca pensó ni demasiado al respecto"⁵⁹. El recuerdo de Rhodes marca la intencionalidad en el uso de un símbolo asociado con la peor herencia del siglo XX. De esta forma, comienza a deslizarse la idea sobre su utilización, ya que

"para los británicos, la esvástica significaba el enemigo. Sin embargo, en el mundo punk, el símbolo perdió su significado natural: el fascismo. Los punks no solían simpatizar con los partidos de extrema derecha, por el contrario (...) La esvástica se llevaba porque era garantía de escándalo. (...) El significante 'esvástica' había sido separado del concepto (nazismo). El símbolo era tan absurdo como la ira que despertaba"⁶⁰.

Es innegable que un signo de este tipo guarde estrecha relación con el costado más oscuro e inaceptable del accionar humano, pero la creatividad punk se involucraba otra vez con el rechazo social y se colocaba por fuera de las simpatías del resto de la población. Los punks, bien acostumbrados a cambiar las cosas de lugar, daban en el blanco con uno de los 'íconos del mal' de la historia de la humanidad. Sin embargo, el trasfondo de su utilización no fue el de apoyar el partido nazi, ya que un signo puede esquivar la asignación de un carácter fijo por siempre. Como señaló Stuart Hall "la relación entre posición histórica y valor estético es una cuestión importante y difícil en la cultura popular, pero el intento de crear una estética popular universal, fundamentada

⁵⁹ Kreimer, J. op. cit página 129

⁶⁰ Hedbige, D. op cit. página 161

en el momento de origen de formas y prácticas culturales, es, casi con seguridad, profundamente equivocada. (...)”⁶¹. Hall hace referencia directa a la simbología nazi, aduciendo que la esvástica “ahí cuelga, parcial, separada de su profunda referencia cultural en la historia del siglo XX. (...) No lleva ninguna garantía de un solo significado dentro de sí mismo. Las calles están llenas de chiquillos que no son fascistas por el hecho de llevar una esvástica en una cadena. Por otro lado, podrían serlo”⁶², concluyendo que

“lo que signifique este signo dependerá en última instancia, en la política de la cultura juvenil, menos del simbolismo cultural intrínseco del objeto en sí y más del equilibrio de fuerzas entre, pongamos por caso, el ‘National Front’ y la ‘Anti Nazi league’, entre ‘White rock’ y el ‘Two Tone Sound’. No hay garantía intrínseca dentro del signo”⁶³.

Cualquier deseo de parte de las clases dominantes por erradicar y demonizar un pasado que volvía en forma de parodia, demostraba que las interpretaciones no estaban cerradas y que algunos relatos podían reciclarse y subvertirse para convertirse en lo que un grupo determinado desearía. Como lo consideró Valentín Voloshinov, se convierte al signo en ‘arena de lucha de clases’, dado que “todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de la comunicación social, está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado”⁶⁴. Voloshinov dedujo en estos términos el carácter multiacentuado del signo, el cual puede evolucionar por los distintos actores sociales que forman parte de su interpretación. Si se elude esta explicación, no es posible imaginar que un adolescente en la época de posguerra utilice una cruz esvástica sin tener la menor simpatía con el fascismo. Quienes no interpretaron esto, no tuvieron presente que “la ambigüedad no es una característica accesorio del mensaje: es el resorte fundamental que lleva al decodificador a adoptar una actitud diversa ante el

⁶¹ Hall, S. op. cit. página 107

⁶² *Ibidem* página 107

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ Voloshinov, Valentín: “*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*”, 1976- Nueva Visión, Buenos Aires

mensaje, a no consumirlo como simple vehículo de significados”⁶⁵. Lo que para algunos ha sido un error del punk, con un accionar que no hizo más que asociarlo al nazismo, para otros fue un acierto, desnudando mitos y recortes históricos de una división dicotómica entre el bien y el mal. Greil Marcus lo interpretó de esta manera, ya que en su pensamiento, utilizar estos signos “significaba, contradiciendo a los libros de historia, que el fascismo había ganado la Segunda Guerra Mundial, que la Inglaterra contemporánea era una parodia del fascismo en forma de Estado del bienestar en el que la gente no tenía libertad para vivir sus propias vidas, y donde, peor aún, no existía el deseo”⁶⁶.

En la Argentina, la sangre que había derramado el gobierno de facto todavía corría por el río cuando los primeros punks incursionaban en la escena under. Si bien la dictadura tuvo muchas características similares a las del nazismo, no había una asociación directa con su simbología. Esto quería decir que usar una cruz esvástica no remitía en forma directa a los militares golpistas argentinos: los nazis eran los nazis, los militares argentinos, otra forma de fascismo. Usar una cruz esvástica en la Argentina poseía otra connotación, si bien estaba asociada con un signo universal emparentado a un colectivo del terror. Y los punks locales también se apropiaron de este ícono, tal como lo relató el cantante de ‘Los Violadores’ a la revista ‘Pelo’ en el año 82’: “Se nos acusó de ser fascistas porque usamos determinadas vestimentas o símbolos. (...) No tenemos nada que ver con eso. Si usamos símbolos nazis es para ir al choque. Nos disfrazamos para molestar y para recordarle al mundo que esos símbolos son la basura que hemos heredado”⁶⁷. No había dudas de que esto provocaba impacto y confrontación, pero no dejaba de ser una adaptación al modelo inglés: “usamos símbolos chocantes, por eso más de un@ alguna vez tuvo una svástica colgada de su viejo sako, yo la tuve, klaro ke en el principio todo era más reaccionario ke pensado en profundidad”⁶⁸. Por otro lado, pensar en la utilización de ciertos símbolos relacionados con la historia local, como el caso

⁶⁵ Eco, Umberto: “Apocalípticos e integrados”, 2004, Editorial Lumen S.A. y Tusquets Editores, Barcelona

⁶⁶ Marcus, G. op. cit página 130

⁶⁷ Cavanna, E. op. cit. contratapa

⁶⁸ Dekadencia G “*No permitas que maten tus sueños*”, 2001, Tren en Movimiento Ediciones, Buenos Aires.

Nota: las citas pertenecientes a este libro fueron respetadas según el formato de escritura del autor

de Malvinas o la propia dictadura, hubieran sido analogías de lo que sucedió en Gran Bretaña. Como ejemplo sirve el caso de Juan Pablo Correa, presentador de bandas en el mítico restaurant 'Le Chavalet', donde Correa se hacía llamar JP, en épocas que esas iniciales "quemaban en su alusión directa a la juventud peronista, eran el equivalente a las esvásticas que portaban irreverentes los punks en Londres. No una postura política, sino una burla a todos, era la anarquía que explotaba en risas y esquivaba las balas a fuerza de ignorarlas"⁶⁹.

3.4 Fanzines, la prensa autogestionada

El lugar alternativo que fue ocupando el punk también se reflejó en su difusión y prensa. La popularidad creciente del género hizo que el mundo del rock le otorgara un lugar en los distintos soportes periodísticos. En Inglaterra, las revistas especializadas de música ('Melody Maker', 'New Musical Express', entre otras) tuvieron que reflejar el auge de un movimiento que se insertó en la escena británica, pero siempre dentro de un marco dominado por estilos como el rock progresivo o el recientemente instalado heavy metal. Por otro lado, los punks acapararon titulares sorprendentes en el resto de la prensa, pero generalmente asociados con los escándalos que provocaron, siendo carne de cañón para los periódicos amarillistas y los noticieros del momento: "los periódicos de la tarde no dejan pasar edición sin comentar algo acerca del punk. La BBC, red oficial de radio, ya no puede negarse más a propagar sus discos con el argumento de que son nocivos para la juventud"⁷⁰. En la Argentina, el poco espacio que se le daba al movimiento era esporádico y gracias a revistas de rock como 'Pelo' o 'Expreso imaginario', con la buena predisposición que tenían periodistas como Alfredo Rosso o músicos como Roberto Petinatto, por citas personajes reconocidos dentro del circuito. De manera fortuita, los diarios podían reflejar algún incidente en recitales para hacer su reseña en la sección de policiales, y aprovechar para 'instruir' al resto de sus lectores sobre una movida que crecía en Buenos Aires con reminiscencias europeas. Sin embargo, todas estas enumeraciones corresponden a la mirada que se hacía del punk por parte de quienes

⁶⁹ Sainz, A. y otros op cit. página 30

⁷⁰ Kreimer, J. op. cit. página 14

controlaban el circuito informativo y remitían opiniones subjetivas, siempre por fuera del nuevo género. Por ser un movimiento en ebullición, era impensando esperar de los punks una mera recepción pasiva sobre lo que se decía de ellos en este espectro de lo masivo. En consecuencia, esta visibilidad limitada y la búsqueda de expresión propia los llevaron a crear sus propias redes de comunicación, con un formato central: el fanzine. Con bajos recursos y una estilística particular, los fanzines aparecieron en el circuito under en el que se movía el género. Se trató de “producciones de tipo mercantil simple, con formato rústico identitario frente a los productos gráficos convencionales: periódicos, revistas y libros; sus costos al público eran mínimos, sin búsqueda de ganancias”⁷¹. Mezcla de los términos ‘fan’ y ‘magazine’, su principal característica era la desestructuración en su armado. Con una forma anárquica de administración, fue una revista con formato de folleto hecha con unas pocas monedas y sin fecha precisa de salida ni de continuidad. Su esquema hizo centro en formas de collage, con recortes de diarios superpuestos, fotos en blanco y negro estilo ‘pulp’ y letras de todo tipo, cuya impresión era de fotocopia sobre fotocopia. Con estos atributos, cualquiera podía tener su propia revista. La identidad del punk necesitó de un canal de expresión con estos parámetros debido a su idiosincrasia: la fuerza de su mensaje buscó una vía por donde salir. Esto también implicaba no sólo las sensaciones particulares de quien escribía, sino de un receptor cómplice que recogía el mensaje con el entendimiento de ciertos códigos, lo que se podría entender como una capacidad receptiva por compartir las mismas experiencias. Los textos de los fanzines se podían dar en primera persona del singular, pero también del plural, interpelando al resto de los actores. Se trataba de un ‘nosotros inclusivo’, el cual

“consiste en la utilización de la primera persona del plural (nosotros) como construcción discursiva que delimita al colectivo de identificación; funde al enunciador y al prodestinatario en una única figura que suaviza los contornos de la afirmación rotunda de ‘yo’ en una entidad más vasta y difusa, una especie de ‘yo dilatado’ que

⁷¹ Cosso, P. op. cit. página 21

induce a crear entre enunciador y prodestinatario un campo compartido de ideas, una identidad de pensamiento”⁷².

Los primeros fanzines como ‘Ripped and Torn’ o ‘Sniffin Glue’ contenían una estética similar a la que profesaban las portadas de los discos de las primeras bandas inglesas de punk, con las letras recortadas de los diarios, de la misma manera que se armaban las frases para pedir rescates por secuestros o mensajes mafiosos para amedrentar. A su vez, los errores ortográficos y las frases con contenidos soeces acercaban el léxico al mundo de los jóvenes de barrios obreros, quienes mantenían una cercanía con este tipo de formas discursivas. Al igual que los libros de Richard Allen, que “suelen ser ignorados en los análisis académicos del punk, porque su escritura carece de pedregri intelectual”⁷³, los fanzines no se apegaron a normas estilísticas de ‘reales academias’, y sus temáticas coincidieron con las vivencias callejeras de buena parte de la juventud ignorada del momento. Sin embargo, el campo temático también se ampliaba a varios sectores. Confluían lectores que consumían estilos menores como el cómic; seguidores de poetas permanentemente reivindicados por las capas más intelectuales del underground como el caso de Baudelaire, Rimbaud o autores de la generación beat (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs) y quienes no tenían problemas en absorber cualquier clase de género literario. Por otra parte, las reseñas sobre bandas y comentarios de recitales, sumados a críticas de películas ‘gore’ o de clase ‘z’, confluyeron en este nuevo soporte que no descartó la inclusión de manifiestos políticos y reivindicaciones ideológicas, muy por el contrario, convocó e interpeló a sujetos hastiados del sistema social. Con su modismo de collage pasó a formar parte de la vida cotidiana del circuito, siendo fiel a un esquema que era análogo a las formas de actuar de sus integrantes. Como observó Oscar Steimberg en su trabajo sobre los fanzines anarcojuveniles, “El enunciador que surge de la prensa anarcojuvenil, en cambio, nunca aparenta cerrar su trabajo de acuerdo con esquemas de intercambio verosímiles y

⁷² Benveniste, Emile: “*Estructura de las relaciones de persona en el verbo*” en *Problemas de lingüística general I*, 1986, Siglo XXI, México

⁷³ Home, Stewart: “*El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*”, 1988, Virus Editorial, Barcelona

legibles; sus gestos y sus textos nunca se organizan en la superficie de una normalidad universal de la comunicación”⁷⁴.

En la Argentina, el formato del fanzine fue adoptado rápidamente, y surgió un circuito que permitió la creación de ferias en lugares porteños como el Parque Centenario, el Parque Rivadavia o la Plaza de los dos Congresos. Este tipo de ferias eran fijas, pero también se rotaba por cualquier tipo de recital que tuviera afinidad con el nuevo modelo de publicaciones. ‘Vaselina’, ‘La Furia’, ‘Kien sirve a la kausa del kaos’, ‘Resistencia’ y ‘Rebelión rock’, entre otros, fueron parte de los más renombrados en el under local. La espontaneidad primó sobre la planificación, lo que expandió el modelo artesanal del formato. Sergio Gramática creó a la calle el zine ‘Vaselina’ porque “en mi casa teníamos una máquina de escribir de mi abuelo y con ella empecé a redactar textos, sacaba fotos de las revistas y las pegaba. Hice una cantidad de fotocopias y salí a repartirlos en el Parque Rivadavia”⁷⁵. En este ámbito, Patricia Pietrafesa fue uno de los integrantes fundacionales del circuito (formó parte de bandas como ‘Anarquía sentimiento incontrolable’ y ‘Miles de millones de cadáveres de niños negros muertos de hambre y de frío’) y hacedora de uno de los ‘zines’ punk más reconocidos: ‘Resistencia’. En formato clásico para el estilo, Pietrafesa recuerda que “tenía un impulso incontrolable de decir lo que pensaba. Escribía a modo de descarga sobre hojas de tamaño oficio dobladas a la mitad y salía siempre con algunos ejemplares fotocopiados que cargaba en mi morral o en mi anarco maletín. El fanzine es un espacio de libertad increíble”⁷⁶. Los modismos de este fanzine icónico no distaban del formato inglés: “Comencé con el primitivo corta y pega sobre la hoja de sección de funerales de un diario, al poco tiempo incorporé plumas, tinta china y luego rotrings...Eso si, siempre la máquina de escribir marcando el camino”⁷⁷. El objetivo y la esencia de escribir para alguien en épocas turbulentas del país tenía un sentido: “El placer de la manipulación de las herramientas, la adrenalina del armado, la fascinación por expresar el inconformismo, motor de resistencia, de manera

⁷⁴ Lo Coco, Mauro, Bellizi, Germán y Cuevas, Guadalupe (s/f): “*El fanzine en el movimiento punk*”, Universidad de Buenos Aires; en: www.punksunidos.com.ar

⁷⁵ Cavanna, E. op cit. página 17

⁷⁶ Pietrafesa, Patricia: “*Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock subterránea 1984-2001*”, 2015, Alcohol y fotocopias, Buenos Aires

⁷⁷ Ibídem página 8

artesanal. De eso se trataba⁷⁸. El soporte y el modo de distribución apuntaban a un público particular, interpe­lándolo con situaciones sobre temas sociales, sobretodo en una época de ebullición política del paso de la dictadura a la democracia. En los índices temáticos se observaban notas repudiando la figura del Papa, los abusos de empresas multinacionales manipulando la ecología y consejos sorprendentes, como las maneras de actuar contra los edictos policiales. Al igual que los fanzines mundiales, más temas se repetían: vegetarianismo, cine y, por supuesto, reseñas musicales. La distancia con lo que pasaba en el resto de la prensa punk mundial era muy poca y se remitía a la situación de cada país en particular. Las similitudes de contenidos quedaban demostradas en ediciones donde se llegaban a copiar notas en un país escritas en otro, demostrando las causas en común y el sentido de pertenencia de los punks. En definitiva, el fanzine “como medio comunicacional punk es un acervo de categorías, representaciones y discursos nativos acerca de su politicidad. Pueden ser visibilizados como documentos históricos contemporáneos que orientan sobre las percepciones y prácticas locales, temporalmente localizadas en la década del 80’.”⁷⁹

⁷⁸ Pietrafesa, P. op. cit. página 8

⁷⁹ Cosso, P. op. cit. página 54

4. Filosofía política de un movimiento

4.1 Entre el nihilismo y el “no future”

“La autoridad me resulta insoportable, la dependencia, intolerable, la sumisión, imposible. Frente a toda orden, me siento de nuevo en la piel del niño que fui”⁸⁰.

La rebeldía que absorbió el punk desde sus cimientos fue concordante con el rock n' roll más primitivo que se difundió a mitad del siglo XX. La admiración por el sonido musical en general y de artistas en particular como Woody Guthrie y Little Richard, o la lógica del ‘morir joven’ que pregonó James Dean siempre tuvieron el respeto de los punks que veían en estos elementos actitudes que contradecían las convenciones sociales de su época. Desde sus inicios, los punks admiraron a músicos de antaño: “a Eddie Cochran por su muerte a los 21 años en un accidente de ruta. Lo mismo a Gene Vincent. Chuk Berry termina preso, Jerry Lee Lewis en desgracia con las autoridades locales por sus continuas ofensas públicas. Buddy Holly, Richie Valens y Big Booper: los tres mueren en un mismo desastre aéreo”⁸¹. Por su parte, el punk amplió estos presupuestos para generar una filosofía acorde a los tiempos endeble de fines de los 70', con crisis económicas crecientes y un pasado y un futuro que solamente hacían pensar en vivir ese presente.

¿Qué es lo que lo llevó a descartar las promesas del futuro cuando la sociedad sentó sus bases en una linealidad que apostó siempre al porvenir? Por encima de la resignación del presente para aventurarse a lo que venía, el punk trató de explotar al máximo el momento actual, todo ello en base a las insatisfacciones de una historia pasada que no pudo con sus compromisos de bienestar. El progreso ilimitado comenzó a ser juzgado y observado como un concepto cargado de cinismo: la frustración y la desesperanza dinamitaron las expectativas. En una sociedad que aspiró a la maximización de la producción, los jóvenes se sintieron en el sector de la improductividad. En Inglaterra,

⁸⁰ Onfray, Michel, *“Política del rebelde: tratado de la resistencia y la insumisión”*, 2006, Libros Perfil S.A., Buenos Aires

⁸¹ Kreimer, J, op. cit. página 34

¿como prometer un futuro esperanzador cuando había mas de 50% de los menores de 21 años en la calle y una monarquía vigente, con gastos onerosos? En la Argentina, ¿por qué prometer que lo que iba a venir sería mejor que la dictadura gobernante? Los anteriores gobiernos democráticos, ¿no sufrieron el arrebató de otros golpes militares? A su vez, la transición a la democracia en el año 83' devolvió libertades, pero muchas promesas incumplidas también. La recuperación democrática no borró las huellas represivas de un pasado marcado por los abusos de las fuerzas armadas: torturadores de los años 70' formaron parte del cuerpo policial en el gobierno radical. La policía siguió con su accionar de razzias injustificadas y abusos de poder, con los edictos policiales como herramientas claves para intimidar a los jóvenes, quienes empezaron a tener en sus manos la libertad que se les había negado por mucho tiempo. A su vez, los planes económicos del nuevo gobierno no dieron los resultados esperados, y los vaivenes históricos de la economía argentina acecharon de manera negativa a la población. El mundo entero vivió la desilusión de un futuro próspero, y la tecnocracia y la razón comenzaron a perder crédito por los horrores del pasado. Las miserias y debilidades del pensamiento iluminista salieron a la luz y sus errores quedaron expuestos. Un capitalismo depredador, un alto grado de barbarie ecológica y un racismo a ultranza fueron los resultados inesperados por quienes vislumbraron el zenit de la cultura del hombre. Las consignas de desarrollo y evolución humana giraron en torno a la idea de una civilización cuya meta sería la felicidad para el total de la población. La noción del progreso humano formó parte de una teoría "que contiene una síntesis del pasado y una previsión del futuro. Se basa en la interpretación de la historia que considera al hombre caminando lentamente en una dirección definida y deseable, e infiere que este progreso continuará indefinidamente"⁸². Los constantes conflictos mundiales fueron exponentes contradictorios de estas presunciones. La manipulación irrefrenable de la naturaleza y la explotación del hombre por el propio hombre mostraron un panorama de desesperanza. Para el antropólogo Marcelo Weissel, "luego de casi tres décadas de cuasi silencio la certeza sobre la existencia del holocausto impactó socavando la aceptación de los supuestos

⁸² Bury, John *"La idea de progreso"*, 1971, Editorial Alianza, Madrid

valores occidentales del iluminismo como el progreso, la ciencia y la correcta moral. Todo esto guió hacia una crisis existencial expresada en el punk”⁸³.

Es así como el punk comenzó a rebelarse contra los pronósticos del avance beneficioso. Los ‘Sex Pistols’ “en ‘Anarchy in the UK’ habían maldecido el presente, y en ‘God Save the queen’ habían maldecido el pasado con una blasfemia que también arrastraba el futuro: no hay futuro ni para ti ni para mí”⁸⁴.

La consigna de ‘vivir rápido y morir joven’ es reapropiada por el punk, que ve morir a sus jóvenes inyectados con speed o reventados por la cirrosis. A su vez, la mayoría fueron contemporáneos del declive de los tejidos de la sociedad moderna y se refugiaron en un inconformismo y un estadio de crítica permanente hacia los valores occidentales. Algunos punks porteños comenzaron a vivir estas ideas en la transición hacia principios de la década del 80’. Salomone, integrante de la banda ‘Parálisis Infantil’ agrega que: “El ‘no futuro’ como concepto es más una sensación de insatisfacción pequeño burguesa en cuanto a ideales y progreso. En ese sentido, el desencanto de la democracia alfonsinista fue un caldo de cultivo para aquellos que añorábamos lo que no habíamos vivido: la época de las organizaciones revolucionarias”⁸⁵. Como se señaló en un principio, el inicio del punk originario en Buenos Aires estuvo encabezado por jóvenes de clase media y clase media alta cuya frustración se reflejaba más en el aburrimiento de sus actividades anodinas que por una subsistencia económica o de carencias materiales. Si bien las libertades en Argentina eran claramente más coartadas que en Inglaterra, los porteños no necesitaban de un cheque de desempleo para tener dinero en sus bolsillos.

Las nuevas consignas de protesta llevaron al punk a asociarse con el nihilismo, que formó parte de aquellas subculturas urbanas de las sociedades postindustriales. Los postulados del ‘no future’ fueron relacionados con los mensajes nihilistas, ya que “la frase ‘No Hay Futuro’, fue utilizada luego de la guerra fría, cuando el nihilismo se suma a la caracterización de colectivos sociales como el protopunk y el punk rock, creando lo que se autodenominó

⁸³ Entrevista Marcelo Weissel

⁸⁴ Marcus, G. op. cit. página 18

⁸⁵ Morisetti, F. op. cit. página 64

como subcultura o cultura underground”⁸⁶. Y si bien el término nihilismo se acuñó en la Rusia de Europa Oriental, sus elementos dieron en la tecla con los parámetros occidentales del desencanto social, debido a que ser nihilista

“es no creer en nada y tener el deseo de convertirse en nada: el olvido es la pasión que impera. (...) El nihilismo es capaz de encontrar voz en el arte pero no satisfacción. (...) Significa cerrar el mundo alrededor del propio impulso que lo autoconsume. La negación es el acto que haría evidente para cualquiera que el mundo no es lo que parece”⁸⁷.

Es así como Nietzsche expone su definición al mundo: “¿Qué significa el nihilismo? Que los valores supremos pierden validez. Falta la meta: falta la respuesta al ‘por qué’”⁸⁸. Para Nietzsche, la gran noticia es que Dios ha muerto, y la trascendencia no está a la vista. La pura nada, el ‘nihil’. Es así como las verdades absolutas, las consignas del cristianismo y la moral, que eran regidas por leyes inalterables, carecen de valor. A la luz de los mortales, comienzan a tener injerencia los pensamientos que cuestionan los dogmas filosóficos. A su vez, Nietzsche observa un avance de un nihilismo extremo, que radica en la ausencia de una verdad, ‘ninguna cualidad absoluta de las cosas’. Con estos elementos, el propósito del punk fue enfrentar al orden imperante, a un status quo que multiplicó e intentó imponer un sistema que no satisfizo a quienes observaron sus vidas hundirse y estancarse en un modelo para pocos. Sumergido en esto

“La faceta inconformista punk tiene una vinculación directa con el nihilismo, entendido como la actitud personal o colectiva de rechazo de los valores sociales, significados y moralidades tradicionales (hegemónicas). El nihilismo implica negación de sentido y descreimiento de la eficacia que dichos parámetros hegemónicos

⁸⁶ Entrevista Marcelo Weissel

⁸⁷ Marcus, G. op. cit. página 17

⁸⁸ Nietzsche, Friedrich, “*La voluntad de poder*”, 2009, Biblioteca EDAF, Madrid

manifiestan en la conformación y reproducción de la realidad social impuesta”⁸⁹.

La reacción se produjo ante un velo que se corrió y exhibió a una sociedad que no era apta para todos los individuos. Observar el mundo tal cual es más allá de las teorías y discursos del progreso es lo que llevó a los replanteos y el pesimismo por parte de muchos sujetos sociales. En un planeta devastado por la desigualdad, el futuro anhelado para una civilización evolucionada se convirtió en un darwinismo social con hincapié en la supervivencia del más apto, con claras desventajas para millones de seres humanos.

4.2 “Anarquismos”

Desde un férreo apoyo al individualismo y al escepticismo nihilista, el movimiento punk se afianzó, desde un principio, en la negación de cualquier tipo de autoridad. Esto tuvo como consecuencia una empatía inevitable con los anarquistas, pero no necesariamente desde la práctica política de esta corriente o del seguimiento intelectual de sus mentores. En muchos casos, se trató de un acercamiento dado por la idea de pensar un mundo sin barreras ni restricciones, con el individuo por encima de las reglas, sin someterse a leyes que acortasen sus márgenes de maniobra. El punk como género musical se forjó por este camino, y “al maldecir a Dios y al Estado, al trabajo y el ocio, al hogar y la familia, al sexo y el juego, al público y a uno mismo, durante un breve tiempo la música hizo posible experimentar todas estas cosas como si no se tratase de hechos naturales sino de estructuras ideológicas”⁹⁰. Con estos supuestos, el punk demostró que su filosofía política no era de una indiferencia a la realidad que lo rodeaba: el caos o la violencia pregonada tenían un fin en sí mismo. ‘Emborracharse, destruir o despedazar transeúntes’, apuntes del tema ‘Anarchy in the UK’ de los ‘Sex Pistols’, no eran principios políticos, aunque muchos hayan abusado literalmente de ejercer estos actos. Como resalta Juan Carlos Kreimer “simbólicamente, la violencia y la anarquía del

⁸⁹ Cosso. P. op. cit. página 24

⁹⁰ Marcus, G. op. cit. página 14

punk resultan útiles, hasta diría saludables: la destrucción brutal de todo vestigio de ilusión ha recogido el pensamiento de los jóvenes sobre sí mismos. El 'no future' es un replanteo del futuro"⁹¹. Se trata nuevamente de simbolismos, una violencia que podía evitar lo corporal y agruparse como formas de expresarse desde lo verbal o con actitudes provocadoras. Sin ir más lejos, la vestimenta utilizada por los punks o el baile liberador del 'pogo' en los recitales formaron parte de la exteriorización que estuvo más cerca del concepto de anomia que del orden social. En esta corriente, el punk pudo impulsar una idea desde el caos, un mensaje desde el rechazo a las estructuras que ordenaron y comandaron la sociedad. A pesar de ello, el punk no se corría de su margen subcultural, remarcando nuevamente que la sociedad alternativa y el cambio de instituciones que proponía la cultura hippie no era parte del objetivo de la mayor parte de sus integrantes.

A fines de los 70', con el movimiento en ebullición, John Lydon recuerda que "mi filosofía era el caos, sin lugar a dudas, la ausencia de normas. Si la gente empieza a levantar barreras alrededor de ti, ábrete paso y a otra cosa"⁹². Las formas de expresión del punk estuvieron lejos de ser moderadas, y encontraron en el desorden una energía que arrojó su mensaje. Ubicado siempre como una subcultura, la alternatividad del movimiento se planteó con un estilo de comunicación muy distante de otros grupos sociales, ya que "los grupos o clases que no se ubican en la cumbre del poder, no obstante, encuentran modos de expresar y realizar, en su cultura, su posición y experiencias subordinadas"⁹³. A su vez, la toma de posición en la negación del futuro por las experiencias nefastas del pasado y la noción de rechazar todas las estructuras contemporáneas de dominación acercó aún más a los punks y la anarquía. Por otro lado, el activismo político generó controversias en el interior del movimiento. Algunos han tratado de limitar la conjunción de esta subcultura con el anarquismo desde la imposición del desorden y la desavenencia a las normas, implementadas desde la destrucción sin sentido, todo ello dentro de un círculo de pasión que evadía cualquier pensamiento reflexivo. En esta tónica,

⁹¹ Kreimer, J. op. cit. página 64

⁹² Lydon, J. op. cit. página 24

⁹³ Hall, S. op. cit. página 71

los escoceses de la banda 'The Exploited' hicieron culto al caos con temas como 'I believe in anarchy'...

I'm not afraid of having a Fight/
And I'm not ashamed about getting drunk/
And I don't care what you say cause/
I believe in Anarchy⁹⁴

Con esta proclama, se demostró una cara del punk donde no era necesario leer a Proudhon para creerse un 'anarco'. Sin embargo, las líneas trazadas por teóricos anarquistas no pasaron desapercibidas en buena parte del movimiento. Michael Moorcock, escritor inglés de ciencia ficción (ex miembro de 'Hawkind', banda de space rock) y reconocido anarquista, hizo énfasis en que "gracias a 'Anarchy in the UK' hay mucha gente que ha entrado en relación con el anarquismo y alguna que debe haber llegado hasta Kropotkin y los demás teóricos cuya obra es objeto de creciente atención"⁹⁵. El acercamiento a la teoría política fue una ramificación importante dentro del ámbito del punk. Quizás sea 'The Clash' el ícono de la politización musical, pero introduciéndose en un formato de luchas sociales que no los hacía estar dentro del movimiento anarquista, sino abogar por la igualdad de derechos dentro de un sistema democrático. Los 'Clash' se identificaron con la causa de los movimientos anti-racistas como el 'Rock against racism' (organizado por la 'Anti-nazi League'), con causas llevadas a cabo por el IRA en Irlanda, o realizando a los caídos en la lucha por la República en España. Esto sirvió para demostrar que no todos los punks abrazaron la anarquía como método. Del mismo modo, ciertos grupos incursionaron en las ideas del fascismo europeo de la mano de los skinheads y el sonido callejero del Oi! Music. Con una banda de cabecera como 'Skrewdriver', oriunda de Blackpool, skinheads y punks se codearon con "el 'British Movement' o la 'Anti Paki League'. Otros afirmaban ser miembros de organizaciones tipo paramilitar como 'Section 88' o el

⁹⁴ Traducción: No tengo miedo de tener una pelea / Y no estoy avergonzado de emborracharme / Y no me importa lo que digas / Porque creo en la anarquía

⁹⁵ Satué, Francisco, "Sex Pistols", 1996, Ediciones Cátedra S.A., Madrid

'National Socialist Action Party'."⁹⁶ Volviendo al anarquismo, le correspondió al grupo 'Crass' ser los abanderados por excelencia dentro del círculo punk. Los 'Crass' tuvieron influencia a nivel mundial por su accionar que desbordó lo musical, y terminó generando una participación activa por sus formas de protesta e incentivación de la autosuficiencia a ultranza. Pero la controversia mayor que rodeó al anarquismo en el movimiento fue la referencia que muchos le dieron a la comparación con los dadaístas, el situacionismo y el Mayo francés. Es inevitable asociar al punk con estos movimientos, ya que en su interior reflejaron su rechazo a los valores del consumismo y pregonaron la liberación de una sociedad a la que consideraron en franca decadencia. Al respecto, Greil Marcus indicó que el ya mencionado tema 'Anarchy in the UK' de 'Sex Pistols' era "una cruda crítica a la sociedad moderna que ya habían emprendido anteriormente un pequeño grupo de intelectuales en París"⁹⁷. Marcus refiere a la Internacional Letrista de 1952, posteriormente situacionista, cuyos rasgos fueron adoptados en el Mayo francés, remitiendo en varios aspectos al dadaísmo de los años 20'. En la misma clave, Malcom Mc Laren reconoció que "un montón de esas ideas (del Mayo francés) que eran corrientes en el 68' aún eran muy fuertes y, como las brasas en un incendio, todavía brillaban. (...) Siempre hubo esa cosa de colegio de arte donde hay pandillas de estudiantes que están al borde del abismo. Y yo buscaba particularmente a esas pandillas."⁹⁸ Esos lugares donde florecían estas pandillas de estudiantes podían ser la 'Hammersmith School of art and building' o la escuela de arte 'Saint Martins', entre otros.

Igualmente, resulta difícil ver que en el origen intelectual de muchos de los pioneros del punk, estas corrientes hayan atravesado su línea de pensamiento. Para John Lydon "la relación de los situacionistas franceses con el punk es una estupidez. Las revueltas de París y el movimiento situacionista de los sesenta no fueron más que estupideces de intelectuales franceses. Historias para enciclopedias"⁹⁹. Como se observa, en las palabras de algunos hacedores del género se vislumbró el desconocimiento hacia este intelectualismo, como también lo señaló Howard Devoto, integrante de 'The Buzzcocks': "I hadn't even

⁹⁶ Marshal, George *"Spirit of 69"*, 2014, Michaux Editorial, Buenos Aires

⁹⁷ Marcus, G. op. cit. página 27

⁹⁸ Mc Laren. M. op cit página 32

⁹⁹ Lydon, J. op.cit. página 24

heard of Dada until one of the Sunday papers ran a feature comparing the 'PUNK' phenomenon to events at the Cabaret Voltaire. PUNK was much sound and fury, signifying nothing"¹⁰⁰.

A pesar del desconocimiento de los primeros movimientos artísticos del siglo XX que se relacionaron con los conceptos libertarios del anarquismo, hubo quienes sí se toparon en su formación intelectual con la influencia del futurismo y el dadaísmo. Parte del entramado heterogéneo que forjó los cimientos del punk incluyó a los integrantes de las escuelas de arte británica. En estos recintos

“Se determinaba cierta familiaridad con las manifestaciones más tempranas de las vanguardias utópicas, y una ignorancia bastante grande respecto a sus desarrollos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la mayoría de la gente del movimiento punk, su base, ignoraba incluso estas influencias clásicas”¹⁰¹

En definitiva, esta discusión acerca del lugar que ocupó el género en el terreno intelectual, atravesó desde el inicio el campo de pensamiento de muchos críticos sociales. Y si bien se observan huellas en el punk de varios movimientos de acción social y artística libertaria, el desapego y la ignorancia de estos por buena parte de sus integrantes denota una pretenciosa forma de acercarlos. Stuart Home, principal crítico de la corriente intelectual sobre el tema, sentenció que “los lumpenintelectuales prefieren comparar el Punk con tendencias políticas y artísticas de vanguardia, porque en este campo tienen, al menos, la oportunidad de demostrar sus adquisiciones conceptuales tomadas de la ‘alta cultura’¹⁰².”

En Buenos Aires, la influencia anarquista fue muy fuerte en el movimiento obrero inmigratorio de fines de la década del siglo XIX y principios del XX. La FORA (Federación Obrera Regional Argentina) llegó a tener 100.000 afiliados y

¹⁰⁰ Home, Stuart *“Cranked up really high: genre theory & punk rock”*, 1995, Codex, Hove. Traducción: “Yo ni siquiera había oído hablar de Dadá hasta que uno de los periódicos del domingo publicó un artículo comparando el fenómeno PUNK con eventos en el Cabaret Voltaire. PUNK era mucho ruido y furia, que no significa nada ”

¹⁰¹ Home, S. op cit página 165

¹⁰² Ibídem página 167

personajes como el ucraniano Simón Radowitzky¹⁰³ o Severino Di Giovanni tomaron notoriedad por realizar atentados en solitario. A pesar de estos antecedentes, con el advenimiento del peronismo y otros movimientos obreros, el anarquismo fue perdiendo relevancia entre las masas. Es por ello que algunos jóvenes que se interesaron por sus prédicas ingresaron en su círculo mediante el movimiento punk. En momentos en los cuales la Argentina no ofreció opciones de actividades liberadoras, la anarquía fue una opción que atrajo a los integrantes de una subcultura contemporánea de la dictadura militar. Los primeros acercamientos de los punks se dieron en bibliotecas porteñas, como lo recuerda Gerardo Dekadencia: “Las bibliotecas anarkistas donde se participaba eran en la José Ingenieros, en la FLA (Federación Libertaria Argentina), en la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), o en el mítico barrio de la Boca...”¹⁰⁴. Por decantación, el disconformismo del punk nacional se refugió y apoyó en ciertas corrientes con las que pudo encontrar la empatía que le negaba al resto de la sociedad. “Tomábamos todo lo antiautoritario y antisistema de los diversos movimientos juveniles, pero ir metiéndonos más y más en lo social, en lo político y en lo cultural sí o sí nos terminaría acercando a los anarquistas (...)”¹⁰⁵. A su vez, el símbolo de la anarquía comenzó a diseminarse por la estética de los grupos. La banda Alerta Roja añadió el símbolo de la anarquía a su nombre (algo que se fue tornando muy común en el resto de los grupos) luego de leer a Mijail Bakunin y Piotr Korpotkin. Otros punks como Max, integrante de la banda Secuestro, afirmó que “el modo de ver la vida de nuestra parte fue abrazar la anarquía y la autogestión. Habíamos leído un montón de libros – Bakunin, Prokopkin, Savater, Proudhon – (...) También estábamos muy comunicados con el resto del mundo”¹⁰⁶. Buena parte de los punks porteños comenzaron a acercarse a la bibliografía anarquista para apoyarse en un movimiento que les brindó herramientas teóricas para su accionar libertario y autogestionante. La generación de utopías para un mundo ‘sin dios ni amo’ era predecible en las contingencias políticas del momento argentino. Patricia Pietrafesa formó el

¹⁰³ En la década del 80’, surgió en la escena del hardcore-punk local la banda ‘Simón y la muerte de Ramón’, cuyo nombre hizo referencia al asesinato del coronel Ramón Falcón en manos de Radowitzky

¹⁰⁴ Dekadencia G op. cit. página 46

¹⁰⁵ Dekadencia G op. cit. página 27

¹⁰⁶ Morisetti, F. op. cit. página 146

grupo 'Anarquía sentimiento incontrolable' junto con Lingux, un punk de Vicente López, quien le acercó 'El único y su propiedad', la obra de Max Stirner, a cambio de cassettes del grupo 'Crass', una de las mayores influencias político-musicales del punk local. En Stirner, Pietrafesa encontró un pensador que exaltaba el individualismo. Para el punk, el individualismo jugó un papel clave en la conformación de un movimiento que se presentó como alternativa a una sociedad masificada, a la que emparentaron con sujetos en el rol de receptores pasivos. Asociado al concepto de Guy Debord de 'La sociedad del espectáculo', los punks repensaron la dirección cultural como una forma de control social masivo. A partir de allí, centrarse en el individuo y realzar su independencia formaron parte de sus ideas. Con estas influencias, 'Anarquía sentimiento incontrolable' se dedicó a escribir manifiestos y ponerle música. De allí salieron párrafos como el siguiente:

Con el voto estás robusteciendo la autoridad y el consenso de la
clase dirigente

/ El voto es tu propia anulación como individuo /

Votar a nadie es la solución, porque nadie mejor que vos
representará tus intereses

Desde su rechazo al sistema dictatorial y a una posterior democracia que tampoco mejoró su lugar en la sociedad, los primeros punks anarquistas pidieron menos prédica y más acción. Desde esta consigna, comenzaron a generar cooperativas para organizar festivales, ayudar a bandas con grabaciones de demos o fomentar acciones políticas 'directas', ya sea a través de marchas o escraches por causas con poco arraigo masivo. Por fuera de los circuitos musicales tradicionales, las nuevas bandas podían agruparse y buscar prácticas en común. La idea de conformar este tipo de cooperativas no era descabellada, y los mensajes eran claros: "Hay muchas cosas que uniéndose los músicos pueden conseguir fácilmente, como por ejemplo complementarnos con equipos para tocar, alquilar salas de ensayo, grabar entre todos (sale más barato), sacar finalmente el cassette independiente que tanto esperamos"¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Sainz, A. y otros, op. cit página 99

Esta interacción puede ser descripta como “la constitución de un grupo en torno a la apropiación de ciertos elementos doctrinales del anarquismo que en combinación con otros referentes (la música punk rock sobre todo) se convierten en instrumentos vitales de gestión de sentido”¹⁰⁸. Por supuesto, las líneas de los mensajes fueron adoptadas y reenviadas desde los fanzines del circuito, con titulares en tapa de mensajes anarquistas (Ejemplo, ‘Te advierto: la naturaleza de tu opresión es la estética de mi anarquía’, Nº 2 de Resistencia) o escritos de Errico Malatesta, Rafael Barret y Buenaventura Durruti. Así y todo, el anarquismo de los punks porteños “tuvo representatividad en las formas de conciencia reproducidas al interior del movimiento; sin embargo estos punks no desenvolvían una militancia activa en la FORA o en agrupaciones anarquistas”¹⁰⁹. Dentro del movimiento se generó un microclima que difícilmente pudo adaptar a la anarquía como una forma política asociada con las formaciones obreras, como la mencionada FORA. A su vez, la división dentro del ambiente atrajo similares características que la de sus pares ingleses, puesto que algunos vieron en el anarquismo una simple forma de descarga energética. Por caso, existieron los denominados ‘anarkokilomberos’, a los que Patricia Pietrafesa los recuerda como “un grupo radical punk que lamentablemente creció mucho en oposición a lo que ellos llamaban ‘anarkopacifistas’ o punks de biblioteca; venían a nuestros recitales a criticarnos y a expresar su rabia porque el verdadero punk era la anarkía y el kaos”¹¹⁰. Una tercera posición la asumieron grupos como Morgue Judicial quienes criticaron lo que ellos consideraron una moda política en su tema ‘Anarquistas’, en la línea del tema ‘Anarchy for sale’ de los estadounidenses ‘Dead Kennedys (‘La anarquía a la venta! .T-shirts sólo 10 dólares Insignias sólo 3,50’).

En suma, las discusiones dentro del movimiento y su relación con el anarquismo generaron más desavenencias que posturas en común. Y la conjunción de la política con la música estuvo enmarcada, desde un principio, en un contexto donde lo artístico pasó a segundo plano. Las críticas a la banda ‘Crass’ son un emblema: “han hecho más para difundir las ideas anarquistas

¹⁰⁸ Cosso, Pablo y Gori, Pablo (compiladores) “*Sociabilidades punks y otros marginales*” (1977-2010), 2015, Tren en movimiento, Buenos Aires

¹⁰⁹ Cosso, P. op. cit. página 22

¹¹⁰ Sainz, A. y otros, op. cit página 107

que el mismo Kropotkin; pero al igual que él, su discurso político está lleno de mierda. Acentuando el pacifismo y el escapismo rural han evitado la evidencia de que en las ciudades la oposición significa confrontación y violencia si se pretende llegar a alguna parte”¹¹¹. Tanto a los ingleses que intentaron escapar del sistema al que criticaban, realzando la noción de un cambio fáctico de las instituciones, como a los argentinos que siguieron esa línea, se los criticó por el contenido y mensaje de ciertos elementos rurales. Estos elementos fueron suficientes para emparentarlos con una propaganda anarquista más cercana a la contracultura hippie: se los tildó de ‘bandas de hippies haciendo punk’. Y es que muchos de ellos no ocultaron sus intenciones de crear una nueva sociedad, superando los espacios que la ciudad moderna les ofrecía. Así, coincidentemente con la contracultura hippie de los 60’, este sector del punk anarquista entendió que “El espacio natural es experimentado como una frontera/barrera, la superación de lo que abre una serie de opciones, anticipando posibilidades experimentales (en el campo); y donde el urbanismo es entendido como la pérdida de control al espacio experimental”¹¹².

4.3 “En la gran ciudad”

No se puede pensar al punk sin el campo geográfico en el que surgió, es decir, sin tener en cuenta los matices de la ciudad moderna. El punk originario rechazó las consignas rurales de los hippies porque su anclaje urbano fue su lugar de lucha y crecimiento. Con los cimientos que creó la revolución industrial, las grandes polis del mundo comenzaron a parecerse entre sí. Su desarrollo urbano se cimentó en “las tecnologías del movimiento, de la salud pública y del confort privado, así como los movimiento del mercado y la planificación de calles, parques y plazas, para oponerse a las reivindicaciones de las multitudes y privilegiar las pretensiones de los individuos”¹¹³. La división internacional del trabajo, que ubicó a cada país en un eslabón distinto, dio paso a un tipo de dominación económica y estructural que se basó en el flujo de capitales financieros. Sin perder de vista la distinción entre las ramas

¹¹¹ Home, S. op. cit. página 172

¹¹² Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 243

¹¹³ Sennett, Richard: “*Carne y piedra*”, 1997, Alianza Editorial, Madrid

particulares de la industria y la dicotomía campo-ciudad, las ciudades occidentales comenzaron a tener paisajes similares. Londres, una de las primeras ciudades industrializadas a fines del siglo XIX; y Buenos Aires, tierra ganadera por excelencia, son ejemplos de la homogeneización que se comenzó a dar a mitad del siglo XX, poniéndose a la par de lo que requería el nuevo mapa mundial. Las imágenes de centros urbanos con alta densidad demográfica y periferias obreras confundidas con otras zonas marginales, fueron las nuevas postales de un mundo que requirió el esfuerzo del hombre como maquinaria, el disciplinamiento del cuerpo útil y el descarte de lo inútil. A su vez,

“las promesas democráticas típicas de la burguesía -que puso sus expectativas de progreso en la ciudad, en la industrialización, etc.- y la realidad de conglomerados que hipertrofian la más tenue premisa del orden burgués, son vidrieras donde están expuestas sin pudor las variadas traiciones a tales promesas de igualitarismo”¹¹⁴.

La ciudad apareció como centro de dominio por aquellos que detentaron el poder hegemónico local. El espacio se configuró como necesidad de control. En este clima “prácticamente en todas las sociedades urbanas del mundo, los adolescentes apuntalaron su libertad en las ciudades, inspirados por el ritmo del rock n’ roll. El rock n’ roll quizás fue la primera forma de cultura popular que celebró sin reservas los rasgos más criticados de la vida urbana”¹¹⁵. Los punks de ‘The Clash’ reverenciaron con orgullo su origen urbano en temas como ‘Clash City Rockers’, ‘London’s burning’ o ‘City of the dead’. El sonido del rock n’ roll, y en especial el del punk, se emparentó con la sobrecarga auditiva de las calles en construcción, los megaedificios devenidos en colmenas humanas y el tránsito automotriz que este nuevo ambiente requirió. Así como el heavy metal tuvo sus primeros pasos en ciudades como Birmingham, donde ‘Black Sabbath’ hizo culto del sonido de las fábricas aledañas, el punk tuvo que aflorar en zonas donde el ruido estridente se mezcló con los desechos del derroche de centros capitalistas.

¹¹⁴ Entel, Alicia: *“La ciudad bajo sospecha”*, 1996, Editorial Paidós, Buenos Aires

¹¹⁵ Gillet, Ch. op. cit página 17

En Inglaterra,

“al igual que el fútbol, el punk enfatizaba territorialidades (...) Los ‘Clash’ eran ‘el sonido del Westway’ (el sistema de autopistas que atraviesa el oeste de Londres), o los ‘Sex Pistols’ eran ‘chavales de Finsbury Park y Sheperd’s Bush’ (de acuerdo con su propio material publicitario más temprano). Fuera de Londres, Manchester desarrolló muy pronto su propia escena punk y contaba con los ‘Buzzcocks’, ‘Slaughter and the Dogs’ y ‘The Drones’”¹¹⁶.

Los espacios urbanos fueron el ambiente propicio para la expresión del descontento y la marginalidad de quienes se sintieron excluidos de las políticas de Estado. En estas zonas, los punks se encontraron en su hábitat natural. Juan Carlos Kreimer agrega que “El punk rock no nace para ser tocado a la intemperie, en espacios abiertos ni a la luz del sol, ni al aire puro que todavía puede respirarse en algunas apacibles ciudades mediterráneas”¹¹⁷. El aire puro, justamente, es un elemento que cotiza en alto por las metrópolis contaminadas de los desechos del hombre. La violencia y la intensidad que les ofrecieron las calles fueron el lugar de confort para el ascendente movimiento punk, ya que “era conscientemente urbano, menospreciando el campo y las áreas residenciales (con casitas adosadas, barbacoas y enanitos de jardín)”¹¹⁸. Adoptar el urbanismo moderno como centro de acción generó un contraste marcado entre el punk y el movimiento hippie, enemigo ideológico y cultural. Si el hippismo prefirió la paz y tranquilidad de los campos, los colores de la naturaleza y un aire libre de contaminación, el punk eligió quedarse a combatir y buscar su suerte en un ambiente con las condiciones de salubridad limitadas. La lucha que llevaban ciertos sectores de la década del 60’ era la de “salvar a la humanidad de esos conglomerados donde la contaminación y la desarmonía con la naturaleza amenazarían a la especie humana. Se aconsejaba huir de las ciudades, intensificar la construcción de urbanizaciones satélite; se rechazaba

¹¹⁶ Home, S. op. cit. página 172

¹¹⁷ Kreimer, J. op cit página 123

¹¹⁸ Home, S. op. cit. página 172

la vida en la gran urbe”¹¹⁹. Los espacios de las ciudades modernas del mundo se saturaron de información, aglutinaron cuerpos y fueron dominados por un sistema de control que llevó consigo un mensaje de disciplinamiento que no todos acataron. Como peces en un río de agua contaminada, “Los punks andan sueltos por las calles, sus ‘paraísos infernales’ son el Soho de Londres, el Lower East Side de Manhattan, la zona de Strasbourg-Saint-Denis, en París y casi todo barrio mugriento de cualquier gran metrópoli”¹²⁰. Quienes tenían la posibilidad de ubicarse en los márgenes de la clase media, disfrutarían de algunos pulmones de respiración que les ofrecía la arquitectura de las metrópolis. En otras zonas nacieron barrios hacinados y atestados de personas que, en construcciones precarias, vivían (y sobrevivían) como podían. Los barrios obreros de Londres, montados en las periferias y con los humos y desperdicios de las fábricas linderas, eran parte del paisaje que muchos estaban teniendo en el día a día. Estos parajes fueron parte de las consecuencias del reacomodamiento de la posguerra: “Luego de la posguerra, en los barrios tradicionales de clase trabajadora, las áreas abandonadas decayeron: tomaron patrones de gueto urbano o nueva barriada, siendo presas de la acumulación de rentas, de propietarios especulativos y de múltiples ocupaciones”¹²¹. La familia de John Lydon, de origen irlandés y con raíces católicas, se había ubicado en un lugar de Londres, “en el típico ambiente de clase obrera. El edificio de cuchitriles donde vivíamos en Benwell Road, junto a Holloway Road, ya no existe. Ahora es ilegal meter gente en edificios así. No teníamos una casa, tan sólo dos habitaciones en el bajo. Toda la familia compartíamos la misma habitación y una cocina”¹²². La ciudad que rechazó Arthur Rimbaud, que narró Charles Dickens y que describió Walter Benjamin comenzó a enfrentar cambios. En tiempos distintos observaron espacios similares. En coincidencia con un orden mundial económico, las metrópolis albergaron riquezas y pobreza, con un amplio margen en la desigualdad y una desproporción en los escasos beneficios que el sistema otorgó. El músico irlandés Bob Geldof, nominado al Nobel de la Paz, pudo sentenciar la escena:

¹¹⁹ Entrel, A. op. cit. página 22

¹²⁰ Kreimer, J. op cit. página 17

¹²¹ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 110

¹²² Lydon, J. op cit. página 34

“Las calles dan vergüenza de tan sucias y llenas de desperdicios, el cemento está cuarteado por la lluvia, las paredes cubiertas de pintadas y los huecos de las escaleras de los experimentos de ingeniería social llenos de mierda de yonquis. Nadie sale de su habitación. No hay el menor sentido comunitario, de modo que los viejos mueren solos y desesperados. Nuestra calidad de vida está descendiendo”¹²³.

Pensar en una nueva estética que incluyera mejores condiciones de vida estaba muy por debajo de la necesidad instrumental de los diseñadores de las grandes urbes, quienes tenían en sus manos la tarea de generar espacios para mejorar la producción de mercancías. Michel Houellebecq analizó este mundo mediante la metáfora de un hipermercado social, de una sociedad de mercado que “puesto que debe permitir la circulación rápida de individuos y mercancías, tiende a reducir el espacio a su dimensión puramente geométrica”¹²⁴. La maximización de ganancias fue el paradigma del capital y la industria impuso la necesidad de adaptarse a los cambios continuos que ella demandó. Se trató de una forma de relacionar el espacio con el cuerpo y la producción, con el tiempo como eje. Las imágenes de una Inglaterra a fines de la década del 70’, con el aumento de la desocupación y la exclusión de los jóvenes, fue caldo de cultivo para el conflicto callejero. Las subculturas rechazaron estos parámetros y la idea de que sus actividades fueran conducidas estratégicamente. Emergió un combate cuerpo a cuerpo para imponer los ritmos de vida. Se trataba de una sociedad donde “la regla de los emplazamientos funcionales va poco a poco a codificar un espacio que la arquitectura dejaba disponible para varios usos. Se fijan unos lugares determinados para responder no sólo a la necesidad de vigilar, de romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil”¹²⁵. Romper las ‘comunicaciones peligrosas’ y crear el ‘espacio útil’ que menciona Foucault implicó la supervisión del accionar de los sujetos tanto a nivel individual como colectivo. Y si el punk se sintió cómodo con la escenografía decadente de la ciudad moderna, su esencia libertaria no dio

¹²³ Marcus, G. op. cit. página 16

¹²⁴ Houellebecq, Michel, “*El mundo como supermercado*” 2011, Editorial La Página S.A., Buenos Aires

¹²⁵ Foucault, Michel “*Vigilar y castigar*”, 2015, Siglo XXI, México

lugar a estos tipos de control. La práctica del 'squat' es el símbolo por excelencia. La misma consiste en la usurpación de casas o fábricas abandonadas por la desidia estatal. Y allí, muchas personas hicieron su centro, aggiornándolas a su modo de vida. En Buenos Aires, algunos se animaron a esta práctica, como describe Beto Sánchez de la banda 'Conmoción Cerebral': "junto a algunos chicos, copamos casas abandonadas para irnos a vivir allí. Es el caso de la casa de la calle Loria en Boedo, junto a Beto Tumba, Huevos, Patricia Pietrafesa, el Loco Horacio y unos cuantos señores anarquistas de la época"¹²⁶. Y, claro está, ser una práctica ilegal incitaba más su espíritu. Por caso, integrantes de los 'Sex Pistols' eligieron estos medios por encima de la búsqueda permanente de un confort burgués. La apropiación de la calle y el uso del espacio público, tanto como los lugares para realizar shows y de expresión cotidiana, generaron choques con los grupos preparados para el disciplinamiento. A su vez, la circulación permanente y la dictadura de la velocidad impusieron un ritmo que proyectó la metáfora del futuro. Si los punks apuntaron a la filosofía 'no future' por las promesas de prosperidad no cumplidas, la sociedad moderna creyó en la resignación del presente para ahorrar felicidad que el futuro le retribuiría. El avance fue la regla, donde "calles y automóviles exigen una concentración hacia adelante. El conductor tiene su mente en llegar a tiempo. La mirada hacia atrás la representa el retrovisor, que es necesario pero confunde, distorsiona y miente, los objetos que se ven están más cerca de lo que parecen"¹²⁷. Por el contrario, atrás y abajo son los espacios a superar y darle la espalda. En suma, "los importantes son los espacios del futuro: el arriba y el adelante. Allí están las metas a alcanzar, en ellos se debe pensar como lo trascendente y significativo. Las nuevas tecnologías son instrumentos para vencer la limitación de la quietud y el movimiento lento. Es necesario ser veloces para sobrevivir"¹²⁸. El movimiento se presentó como constante en las ciudades atestadas de peatones y de automóviles. Lo que se detiene no sirve y la máquina social genera el impulso de eyección hacia lo que viene. El movimiento es ley y los lugares de goce son

¹²⁶ Morisetti, F. op cit página 78

¹²⁷ Cabrera, Daniel "*Reflexiones sobre el sin límite tecnológico*" en revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica nº 6. 2007, Buenos Aires

¹²⁸ Ibídem página 3

suprimidos de los espacios compartidos para mejorar las vías de circulación que llevan a los hombres a sus trabajos. Así,

“Los lugares dedicados a paseos y las calles se vuelven menos acogedoras. Las estructuras urbanas se doblegan ante las imposiciones de la circulación automotriz. El espacio para caminar es cada vez más raro. Las actividades se concentran en los centros saturados de gente, donde la circulación de peatones es rápida”¹²⁹..

La ciudad instrumental modificó a la naturaleza pero también a los hombres. Con orden se liberaron las calles, no se limpiaron. El constructor referente del modernismo fue Le Corbusier, quien apuntó a una guerra contra lo oscuro y lo insalubre, contra la periferia que se formó ‘como una plaga’, analogía de los barrios obreros que la propia maquinaria urbana impulsó. Le Corbusier pidió reglas, ya que “La casa, la calle, la ciudad son puntos de aplicación del trabajo humano que deben estar en orden, sino se oponen a principios fundamentales que tenemos como eje. En desorden, nos traban, como la naturaleza ambiente que combatimos todos los días”¹³⁰. La naturaleza es un caos que hay que controlar, y el hombre forma parte de ella. Sin embargo, quienes construyeron el orden también fueron los creadores de suburbios, de guetos de hacinamientos, todo ello en nombre de una ingeniería autoritaria que buscó disciplinar.

Así se forjó la Londres moderna. Y no muy distinta fue la Buenos Aires del nacimiento del punk porteño, la Buenos Aires de la dictadura militar. Como señala Kreimer

“El pensamiento punk es tremendamente realista respecto a su época y escenarios. No aparece en un país subdesarrollado ni en un momento de esplendor económico. Se origina en el patio trasero de las ciudades mas ostentosas del mundo occidental, cuando ya

¹²⁹ Le Breton, David: “*Antropología del cuerpo y modernidad*”, 2002, Editorial Nueva Visión. Buenos Aires

¹³⁰ Le Corbusier: “*La Ciudad del futuro*”, 2006. Infinito. Buenos Aires

parecen haberse probado todas las soluciones de transición y ninguna ha funcionado”¹³¹.

Es por ello que la Capital Federal pudo ser escenario de la irrupción del punk argentino. Esta fue la ciudad del reacomodamiento urbano donde imperó un estado de sitio con reglas autoritarias. Quienes quisieron formar un circuito under para la cultura se encontraron con todas las limitaciones del caso. El punk, como movimiento alternativo, pudo apropiarse de lugares limitados donde expresarse: restaurantes, cafés, universidades, y hasta centros de juventudes cristianas. En el mítico restaurant ‘Le Chevalet’ el ingreso se daba con contraseña, y adentro “los presentes se han vuelto actores. Productores de caos y ya no víctimas pasivas, las ovejas que circulan por esas calles tomadas de una ciudad en estado de sitio, dentro de ‘Le Chevalet’ son lobos”¹³². Eran pocos los recintos que ofrecían la seguridad para expresarse sin ser reprimidos: los falcon verdes y las constantes razzias estaban en su auge. Si bien no todos los barrios corrían la misma suerte, las sensaciones eran similares. Las calles en la Capital Federal se presentaban “limitadas por el estado de sitio, las calles de Buenos Aires se despoblaban a primeras horas de la noche. La gente tenía miedo, un miedo inédito y masificado (...).El centro era un poco más seguro, iluminado y legalizado que el barrio nocturno, aunque ya no fuera el centro de otros tiempos”¹³³. Por ese entonces, Osvaldo Cacciatore, militar al mando de la intendencia porteña, se encargó de un nuevo diseño urbano que apuntó a maximizar la circulación con la construcción de autopistas y el ensanche de avenidas, impulsando la supresión de los lazos que se dieron en los circuitos barriales. En el extremo de estas medidas se encontraba el plan de erradicar las villas miserias, cuya injerencia en el mapa urbano no era del agrado estético de la Junta militar, máxime con el advenimiento de la Copa del Mundo de fútbol y su consecuente avalancha de turistas y periodismo extranjero. Con la recuperación del sistema democrático, los porteños se reapropiaron de los espacios públicos y culturales, y los caminos alternativos pudieron resurgir. Y la calle jugó un rol central:

¹³¹ Kreimer, J. op cit. página 72

¹³² Sainz, A. y otros, op. cit página 30

¹³³ Pujol, S. op cit. página 64

“La calle se la entiende como una ‘cultura’ con códigos propios en la que se establecen lazos de pertenencia. (...) Como espacio de lucha, el llamado a recuperar la calle se traduce en la necesidad de salir de los microespacios y los guetos y asumir la posibilidad de hacerse visibles pasando a la ofensiva mediante la recuperación de la capacidad de intervenir en el espacio público y la apelación a formas originales de protesta”¹³⁴.

La biblioteca José Ingenieros, el centro artístico Parakultural o simplemente las calles, veredas y plazas pudieron ser testigo de las recorridas nocturnas de los punks y de las manifestaciones de estos. A pesar de todo, la ciudad no dejó de tener el sello de la marginalidad y la dureza policial, que mantuvieron alerta a una juventud que quiso aferrarse a las oportunidades que la democracia comenzó a ofrecerle. La Buenos Aires porteña siguió el rumbo de la gran urbe y ‘Los Violadores’ retrataron su destino con el tema ‘En la gran ciudad’:

Ruedas por calles
calles repletas
de locura y de incompreensión.
Ruedas por calles
calles vacías
con la mirada perdida reflejas tu inseguridad.
Viviendo en la gran ciudad,
luchando en la gran ciudad,
sufriendo en la gran ciudad,
muriendo¹³⁵

¹³⁴ Cosso, P. y Gori, P. (compiladores) op. cit .página 48

¹³⁵ Del disco ‘Mercado indio’ (1987)

5. Una subcultura juvenil: su constitución desde la mirada del 'Otro'

5.1 Juventud, devaluado tesoro

*Tus viejos te molestan te quieren ver triunfar
te quieren bien arriba en la escala social
te llenan bien las bolas te quieren matar
y vos sólo querés mandarlos a cagar!*¹³⁶

La juventud en el siglo XX se fue presentando como sinónimo de renovación y cambio en ciertos campos de la sociedad. Es por ello que muchas veces los esfuerzos por controlarla fueron motivo de discordia, utilizando métodos que en distintas ocasiones derivaron en la represión. Movimientos estudiantiles y culturales han sido un condimento de vanguardia cuando los acontecimientos sociales se encaminaron hacia el lado del disconformismo. En este marco “la juventud era una metáfora del cambio social. Las impresionantes culturas jóvenes plantearon varias preguntas sobre el carácter necesariamente controvertido y contradictorio del cambio cultural y la diversidad de formas de expresión que encontró la resistencia”¹³⁷. Como consecuencia, el poder central y político nunca dejó de monitorear este elemento a controlar. En la Gran Bretaña de la depresión económica, la situación que vivían los jóvenes se reflejaba en la vulnerabilidad del desempleo y la deserción escolar, hechos que los exponía a la marginalidad. Por ese entonces

“Un grupo juvenil o subcultura era definida como el resultado de una falla de estatus o ansiedad debido al rechazo de las instituciones de clase media (.....) Subyacía una visión consensuada de la sociedad basada en la creencia del ‘Sueño Americano’ (de éxito). La cultura juvenil era una especie de compensación colectiva para aquellos que no podrían triunfar”¹³⁸.

El Estado de bienestar en crisis no pudo contener a todos los sectores de una sociedad que terminó erosionando el tejido de las relaciones humanas. Fue así

¹³⁶ Letra del grupo ‘Todos tus muertos’, 1988

¹³⁷ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) página 16

¹³⁸ Ibídem página 99

como el punk, con sus elementos de rechazo al sistema imperante y sus rasgos iletrados, atrajo a una masa de adolescentes que lograron su identificación con el movimiento, el cual les abrió las puertas que el Estado les cerró. Así, se ganó adeptos entre los adolescentes, ya que “antes de que existiera el punk no había ninguna forma en la cual los jóvenes se pudieran expresar y liberar violentamente –hablando en el término más pacífico de la palabra- todo su descontento acumulado. No había una forma de catarsis para exudar y vomitarle a los demás el descontento y la frustración”¹³⁹. A su vez, muchos estudiantes también tuvieron que recurrir a caminos alternativos para superar las barreras sociales. Una carrera universitaria o las escuelas de arte no fueron la vía directa al ingreso del mercado laboral. En esa época, Juan Carlos Kreimer opinaba que “los jóvenes no van al colegio porque ellos lo elijan, sino porque los mandan. Sus padres, el sistema. En los años finales, cuando advierten que una vez graduados no podrán integrarse a la sociedad, no pueden disimular su pesimismo respecto del futuro y ven solo aspectos negativos del sistema”¹⁴⁰. Ubicados en el conglomerado de los desocupados, los estudiantes universitarios se encontraron con un título más cercano a la abstracción que a una herramienta de aplicación real. En este marco, una subcultura como el punk era un buen molde para insertarse, entendiendo que la visión de futuro era desesperanzadora. Por otro lado, las salidas laborales eran rutinarias y poco alentadoras, lo que sumó desmotivación y resignación. Trabajar en una estación de correos, en una oficina bancaria o ser obrero de una construcción no acrecentó sus expectativas. Pero toparse con la experiencia del punk incluía otros matices que no se limitaban a las críticas sobre sus futuros laborales. Como se ha remarcado, la música anterior a este género requirió un nivel de conocimiento y aprendizaje previo que, salvo por una minoría de brillantes ejecutores prodigios y autodidactas, tardó años en conseguirse. Por el contrario, bandas de punk se fueron formando con jóvenes de 13, 14 o 15 años, puesto que la cantidad de acordes y la lírica utilizada pudieron dar lugar al ingreso de estos grupos improvisados. La música sirvió de refugio para aquellos jóvenes que no encontraron su lugar en la pirámide social, en un contexto que no los contuvo. En relación con el sonido, “la

¹³⁹ Morisetti, F. op cit página 74

¹⁴⁰ Kreimer, J. op. cit página 60

juventud underground en los años 70 –centrada en el punk- era mucho más débil que la de los 60; en su existencia era mucho más dependiente de la música rock que sus precedentes de los 60', más politizados"¹⁴¹. Y si bien los grupos que surgieron en esta etapa adoptaron los mensajes y sensaciones sobre su frustrante situación, el desgano y la indiferencia hacia el marco político también estuvieron a la orden del día. Como se señaló, el concepto del 'no future' y el camino de los anarquistas apolitizados fueron algunos indicios del rechazo al sistema político en el que se situó el mundo de aquellos años. Es por ello que las creencias de un número importante de jóvenes fueron coincidentes:

“Bloqueado en la falta de futuro, el adolescente debe canalizar en otra dirección sus impulsos. Siempre hubo algún tipo de extremismo que capitalizara su rebelión. Hoy, excepto los grupos de ultrazquierda y de terroristas surgidos en varios países prósperos, la juventud tampoco se siente demasiado atraída por ninguna forma de política ni de poder"¹⁴².

Una juventud despolitizada desde las formas clásicas fue la cosecha de una sociedad que relegó y no supo atender sus inquietudes. Como señaló Stewart Home, los hippies en los 60' se hicieron escuchar de una manera que en los 70' ya no se utilizó. En esa época, “antes de la recesión y el boicot del petróleo árabe, de uno u otro modo la gente terminaba aceptando que la protesta juvenil era parte de las necesidades vitales de los jóvenes para afirmar sus nuevas ideas. Hoy los jóvenes son un mundo diferente. En vez de protestar parecen resignados al fatalismo o la destrucción"¹⁴³. Salvo excepciones, como fueron los 'The Clash', los grupos punks expresaron su rechazo desde letras individuales sobre las barreras que vieron levantarse en sus vidas. Con un acercamiento al aburrimiento, para los jóvenes “lo que existe es la calle; no la romántica activa y repleta calle del gueto, sino los húmedos pavimentos de Wigan, Shepherds Bush y Sunderland. La principal actividad en este lugar, la

¹⁴¹ Home, S. op. cit página 170

¹⁴² Kreimer, J, op. Cit página 62

¹⁴³ Ibídem página 59

acción principal de la subcultura británica, es 'hacer nada'"¹⁴⁴. Es desde este lugar donde surgen letras como 'Boredom' de 'Buzzcocks', un tema que resalta la sensación de aburrimiento que rodea a los más jóvenes. A su vez, otras bandas utilizaron canciones para descargar su descontento en su visión adolescente¹⁴⁵: los 'Angelic Upstarts' lo hicieron desde 'Teenage warning' ('Ninguna satisfacción, todas frustraciones / Es una advertencia adolescente / Pero nadie está escuchando / Quien tiene la culpa / El siglo XX'), 'The Adverts' desde 'Bored teenagers' ('Estamos hablando en las esquinas / Encontrar maneras de llenar el vacío / Y aunque la boca se seca / Hablamos con la esperanza de acertar con algo nuevo / Atado a las vías del tren / Es una manera de revivir, pero no hay manera de relajarse) o 'The Adicts' en 'Too young' ('Demasiado joven para fumar / Demasiado joven para beber / Demasiado joven para hacer la mayor parte de las cosas / Demasiado joven para reír / Demasiado joven para llorar / Demasiado joven para vivir y también demasiado joven para morir'). También asomaron quienes hicieron una apología de la unión estrecha entre los adolescentes, como el himno de los 'Sham 69' en 'Kids are united' ('Si los chicos estamos unidos / nunca seremos divididos'). Por último, la influyente banda 'Eddie and the Hot Rods', si bien se la considera dentro de un grupo de 'protopunk', en el año 76' remarcaron la visión de una realidad que se heredó en los jóvenes disconformes de fines de los 70'. Su tema 'Teenage depression' ('Realmente me pone loco que siempre me preguntan por qué / Que nunca peino mi pelo y nunca uso corbata / El profesor de la escuela me molesta y es la misma vieja historia / Sal de mi camino que necesito otro trago de Ginebra'), fue parte de un germen de actitudes para una generación posterior.

En la Argentina, la situación de la juventud fue más asfixiante. En los ojos de la Junta militar gobernante, los contenidos marxistas y las ideas revolucionarias eran un 'virus' que fácilmente se podía propagar en la población inexperta y con escasa sapiencia política. Por ello, los jóvenes pasaron a ser una pieza sometida a una observación constante. Con sus elementos de comunicación, los militares los interpelaron, y el comunicado n° 13 da cuenta de esto, ya que "estaba dirigido a los jóvenes y se autodefinía como un vibrante e irrenunciable

¹⁴⁴ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 202

¹⁴⁵ Traducciones propias

llamado a la juventud argentina para que, integrada al resto de la comunidad nacional, contribuyera a la construcción de una Patria que fuese orgullo de todos los hijos de estas tierras”¹⁴⁶. Al igual que en Inglaterra, para quienes iban a conformar el mundo del punk, la crisis llevaba a que el colegio no fuera un sitio productivo y concordante con sus intereses, por lo que muchos dejaban los estudios para armar alguna banda. A su vez, el servicio militar obligatorio, incluso antes de la guerra de Malvinas, hizo mella en quienes tenían aspiraciones de dar sus primeros pasos en la música. En este marco, los punks sentían que una cárcel se les formaba a su alrededor, y el grupo ‘Los Baraja’ lo captó en su letra de ‘Operación ser humano’:

No te dejan ser vos en la escuela primaria/
No te dejan ser vos cuando empezás a crecer/
Te imponen un Dios, te mandan a la iglesia/
(...) No te dejan ser vos, en el servicio militar
Más fácil es ordenar que hacer razones /
Más fácil es ordenar / Te pueden manejar

Paralelamente, los militares englobaron en el rock a todos los jóvenes rebeldes que se relacionaron con la música eléctrica. En pocos casos el punk fue apuntado fuera del marco rockero. El cerco de represión se fue cerrando en torno a los recitales y las razzias fueron masivas. Los censores creyeron que la juventud era inconformista por naturaleza, evadía los valores del cristianismo de occidente, y existía la idea latente de su posible conversión a facciones armadas, las que enfrentaban el poder de aquel entonces. En esa época, o se era un adolescente funcional a esos valores, o se exponían a la dureza de un gobierno feroz. Massera reconocía “la rebeldía innata de los jóvenes (‘la tradicional oposición de la juventud a las concepciones de los adultos’) pero advirtiendo de los peligros de la droga, el rock y el terrorismo, todos frutos de un mismo árbol enfermo”¹⁴⁷. Los modelos a inculcar estaban muy lejos de los que se promovían desde la ola rockera, la que incluía al punk. Al igual que el

¹⁴⁶ Puyol, S. op. cit. página 16

¹⁴⁷ Ibídem página 67

tema de 'Los Baraja', los 'Alerta Roja' expresaban su desazón en el tema 'Juventud perdida':

No se puede vivir, sin la escuela secundaria /
no se puede vivir, tocando la guitarra
no se puede vivir, sin nunca haciendo nada /
no se puede vivir, tirado en la cama
tenés que vivir / tenés que sufrir / tenés que pelear / tendrás que morir
nosotros que pensamos, estamos perdidos /
nosotros que pensamos, estamos acabados
somos basura, somos corrupción / somos juventud perdida

Fueron momentos en los que los jóvenes asumían su rol para no ser ignorados por cuestiones de escasa longevidad. Los punks eran parte de esa juventud que quería evitar las limitaciones biológicas y ser parte de un cuerpo social distinto. Con los punks británicos, los argentinos estaban emparentados en que "estaban creciendo sin horizontes políticos, sin creencias sociales fuertes, sin otros liderazgos"¹⁴⁸. La diferencia era notable, sin embargo, entre las vivencias de los ingleses y la aparición del nuevo género en la Argentina. Olvidados y desechados en Gran Bretaña, los jóvenes se refugiaron en una subcultura alternativa con la que se sintieron identificados. En Argentina, donde la juventud era perseguida y un elemento pasado a supervisión permanente, el punk fue una vía de escape para hacerse escuchar. En el año 83', 'Los Violadores' terminarían grabando su hit de protesta: Represión.

Hermosa tierra de amor y paz / Hermosa gente cordialidad
Fútbol, asado y vino / son los gustos del pueblo argentino.
Censura vieja y obsoleta / en films, en revistas y en historietas.
Fiestas conchetas y aburridas / en donde está la diversión perdida.
Represión a la vuelta de tu casa / Represión en el quiosco de la esquina
Represión en la panadería / Represión 24 horas al día.

¹⁴⁸ Puyol, S. op cit página 180

¿Pero como era la relación que se generó entre el punk y quienes impedían o no veían con buenos ojos su discurso de marginalidad social? ¿Como se configuró su enfrentamiento con esos 'otros'? Como ya se analizó, los popes rockeros de la ejecución musical brillante despreciaron y generaron confrontación con este movimiento. A su vez, ubicar a una música foránea con plena identificación en los problemas sociales de una sociedad como la inglesa, y tratar de adaptarla a la idiosincrasia argentina, no era plenamente aceptable: "El origen extranjero del punk, aparentemente, actuaba como un escollo para validar su función de protesta social. Si los contenidos de las letras críticas se sostenían en sonidos punkrockeros, no eran aptos para significar los graves problemas sociales que acontecían en el contexto dictatorial"¹⁴⁹. Pero el intento de silenciar o domesticar a quienes trataban de vivir en los márgenes sociales estuvo a cargo de otros sectores y agentes. Estos apelaron al uso de una propaganda cuyo fin fue el de ofrecer una imagen sobre los jóvenes rebeldes, mediante imaginarios que

"Comprenden efectos de sentido producto del discurso, entendiendo el discurso como lazo social, regulado por leyes de intercambio que corresponden al orden de lo simbólico. Las imágenes articulan la identidad: la pertenencia a un nosotros frente a un otro (...) Forma imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados. Naturaliza discursos"¹⁵⁰.

5.2 En el mundo de los aparatos ideológicos del Estado

Las relaciones de la subcultura punk con los flujos de la cultura hegemónica generaron choques permanentes. Los elementos culturales y su expansión fomentan un campo de disputa en el tejido social que se enmarcan en la superestructura que conforman las instituciones dominantes del momento. En la caracterización de Althusser, estas instituciones juegan un rol fundamental en guiar a la sociedad, puesto que "ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía

¹⁴⁹ Cosso, P. y Gori, P. (compiladores) op. cit .página 83

¹⁵⁰ Martini, Stella: "*La sociedad y sus imaginarios*", 2002. Buenos Aires, Documento de Cátedra

sobre y en los aparatos ideológicos del Estado”¹⁵¹. Como elemento esencial, la cultura formó parte de la disputa para generar un consenso hegemónico. Así, las apariciones de una subcultura como el punk, enfrentada al status quo dominante, tuvo “profundas consecuencias negativas en la categorización, estereotipado y estigmatización, a su vez, de aquellos grupos por parte de los guardianes, empresarios morales y definidores públicos sociales, y de la cultura de control social en general”¹⁵². Por ende, quienes se erigieron en ‘guardianes morales’, también se encargaron de la tipificación y la taxonomía de lo que estaba bien y lo que estaba mal. Los punks se rebelaron contra esto, y sus protestas contra cualquier tipo de ‘domesticación’ eran piedra fundante de su accionar. Pablo Salomone resalta un tema de su banda ‘Parálisis Infantil’, “que era un ataque básico a las instituciones. En la escuela hija de puta / tu cerebro se permuta / tu cuartel será tu asiento / y paralizan tu pensamiento / deciden las cadenas de tu vida / esclavo del trabajo y la rutina”¹⁵³. Los aparatos ideológicos del Estado, aquellas instituciones públicas o privadas que funcionan mediante la ideología para generar consenso, fueron clave en la conformación de un ‘otro’ al cual estigmatizar en el caso de no adecuarse a las buenas formas de morales y costumbres dominantes. En Inglaterra, las conductas antisociales de los punks tuvieron repudios de todo tipo. Como señala Dick Hebdige:

“Las reacciones oficiales a la subcultura punk presentaron todos los síntomas clásicos de un pánico moral. Se cancelaron conciertos; clérigos, políticos y expertos denunciaron unánimemente la degeneración de la juventud. (...) Bernard Brook-Patridge, parlamentario por Havering-Romford, rugió: Los ‘Sex Pistols’ me parecen total y absolutamente repulsivos. A mi juicio, toda su actitud esta calculada para incitar a la gente a comportarse mal (...) (citado en el ‘New Musical Express’, 15 de julio de 1977)”¹⁵⁴..

¹⁵¹ Althusser, Louis *“Ideología y aparatos ideológicos de Estado”*, 1970, Nueva Visión, Buenos Aires

¹⁵² Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) página 142

¹⁵³ Morisetti, F. op cit página 158

¹⁵⁴ Hebdige, D. op cit página 211

Las instituciones sociales, al servicio de los grupos que detentaron la hegemonía, basaron su discurso en la otredad. En esta apuesta, el punk quedó por fuera de los valores culturales y las formas de vida aceptadas por los sectores hegemónicos. Las reacciones negativas hacia sus actitudes estuvieron a la orden del día, máxime teniendo en cuenta que cada centímetro por el que se movieron los punks tuvieron acciones intencionadas para generar rechazo, conforme a su esencia. Esto hizo que se los presentara como parte de la degeneración de la Gran Bretaña de fines de los 70'. Precisamente, como todo aquello que las instituciones rechazaron y no quisieron ver como resultado de su propio régimen. Su estigmatización fue parte de un proceso en el cual hubo "campañas públicas más organizadas y orquestadas. En estas campañas, los políticos, los jefes de policía, los jueces, la prensa y los medios unieron sus manos y su voz con los guardianes morales en tomar medidas duras sobre la juventud y la sociedad permisiva¹⁵⁵. Los marcos en los cuales se deben inscribir las conductas sociales, así como sus reproducciones culturales, son establecidos con parámetros comandados por grupos sociales determinados, quienes guían y se encargan de rever las normas por las cuales se rigen los comportamientos. Así, la reproducción ideológica dominante fija el terreno de lo aceptable. Por ende, "La ideología no solo tiene la función de reproducir las relaciones sociales de la producción. La ideología también pone los límites al grado en que una sociedad en dominación puede reproducirse a sí misma de forma fácil, tranquila y funcional"¹⁵⁶. En la sociedad británica de los 70', esta tranquilidad se encontró amenazada con provocaciones llevadas al límite. Un caso paradigmático se dio el 7 de junio de 1977, el día del jubileo de la Reina Isabel de Inglaterra. En plena celebración, realizada en medio de un país con un clima económico oscuro, los 'Sex Pistols' se pasearon en barco por el río Támesis tocando su hit del 'no future': 'God save the queen'. La reacción fue la esperada, y en pocos minutos la policía se encargó de desbaratar tamaña incitación al desorden. Los punks nunca cesaron con estas actitudes, por lo cual se destacó

¹⁵⁵ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) página 163

¹⁵⁶ Hall, Stuart "Significado, representación ideológica; Althusser y los debates post-estructuralistas", en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V., (compiladores), "Estudios culturales y comunicación", 1998, Paidós, Buenos Aires

“La capacidad que esta subcultura tuvo de atraer a nuevos miembros y de provocar la necesaria respuesta airada por parte de padres, profesores y jefes ante aquellos a quienes se dirigía el pánico moral, y por parte de los empresarios morales (concejales municipales, expertos y miembros del Parlamento) responsables de dirigir la cruzada para combatirlos. (...) Para que el punk pudiera ser rechazado como caos, primero debía ser comprensible en cuanto a ruido”¹⁵⁷.

En referencia a las subculturas, las instituciones se encargan de promover acciones para que estas sean absorbidas por la cultura oficial. La escuela se erige como un clásico centro de negociación y de educación, expandiendo desde la más temprana edad los lineamientos del Estado. Y otras, como los hospitales psiquiátricos y las cárceles, se cercioran de que nada escape al control: “Al organizar celdas, los lugares y los rangos, fabrican disciplinas espacios complejos; arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez”¹⁵⁸. En épocas del control social, la modernidad supo adecuar las formas para dividir lo aceptable de lo no deseado. En la Argentina, bandas punks como ‘Loquero’ se encargaron de relacionarse directamente con centros psiquiátricos. Algunos otros también frecuentaron estos lugares, como Gerardo Dekadencia, quien observó que “Muchas de las formas en ke este sistema busca encerrarnos, tanto física como mentalmente, busca el kontrol total de nuestras vidas en pos de esa maldita makinaria. Los neuropsikiátrikos son una de esas cárceles de la mente y de los kuerpos”¹⁵⁹. Si para muchos la locura es objetiva, para otros se trata de una arbitrariedad. Desde la óptica de Foucault “El papel represivo del manicomio es conocido: en él se encierra a la gente y se la somete a una terapia (química o psicológica) sobre la cual no tienen ninguna opción, o a una no-terapia que es la camisa de fuerza”¹⁶⁰. Lo que quedó de manifiesto es que las instituciones de la sociedad de control modernas no lograron su objetivo inicial, obteniendo sucesivos reveses. Los lugares de encierro forzoso como los manicomios o las cárceles no alcanzaron su función inicial de devolver a los

¹⁵⁷ Hebdige, D. op cit. página 122

¹⁵⁸ Foucault, M. op. cit. página 143

¹⁵⁹ Dekadencia G, op cit página 8

¹⁶⁰ Foucault, Michel: “*Microfísica del poder*”, 1992, Madrid, Ediciones de La piqueta

individuos a un estado de sociabilización 'normalizado' según las reglas que se formularon. Y en los casos de 'normalización' ideológica, las instituciones trataron de no perder de vista el surgimiento de las subculturas confrontativas. A pesar de todo, algunas pudieron expandirse, tal el caso del punk, quien creció de la mano de las situaciones de crisis social.

5.3 Enemigo público: la policía

Ya se ha señalado que los aparatos ideológicos buscan el consenso para la reproducción de la hegemonía. Sin embargo, cuando más lejos están de lograrla, el lugar central de los aparatos represivos aumenta. Es así que las huelgas, manifestaciones y actos que excedieron el consenso pacífico tuvieron en el brazo armado del Estado su actor ilustre. En Inglaterra, las principales razones de la represión fueron las marchas provocadas por el desempleo. Los punks también fueron hostigados por sus acciones extremas, pero en la cotidianeidad, muchos eran fustigados sin razones aparentes. Los 'The Clash' así se manifestaban reversionando 'Police on my back', un tema del músico reggae Eddy Grant:

Well I'm running, police on my back / I've been hiding, police on my back
There was a shooting, police on my back / And the victim well he wont come
back

I been running Monday Tuesday Wednesday / Thursday Friday Saturday
Sunday / Runnin Monday Tuesday Wednesday Thursday Friday
Saturday Sunday / What have I done? What have I done?¹⁶¹

En este tipo de persecuciones primaron señales relacionadas con la identificación del 'otro' estigmatizado y una represalia preventiva, más destinada a lo que podía ser, a un potencial, que a un hecho consumado. A su vez, el estilo adoptado por los punks es fácilmente identificable en cualquier urbe que se precie de tener en su seno a estos sujetos subculturales. Su

¹⁶¹ Traducción: Bueno, yo estoy corriendo, la policía en la espalda / He estado escondido, la policía en la espalda / Hubo un tiroteo, la policía en la espalda / Y la víctima, no regresará / He estado corriendo Lunes Martes Miércoles / Jueves Viernes Sábado Domingo / Corriendo Lunes Martes Miércoles Jueves Viernes / Sábado Domingo / ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho?

especificación estética y de comportamiento hizo que el estilo adoptado no fuese “sólo cuestión de darle cuerpo a la propia imagen e identidad subcultural. También desempeña la función de definir los límites del grupo más nítidamente en relación tanto a sus miembros como con quienes están afuera, una función que tiene consecuencias particulares para la continuidad de la existencia del grupo”¹⁶². En el punk, las mayores reacciones sociales se dieron de manera negativa, y de distintas escalas según quienes eran sus rivales de turno. Con otras subculturas, como los teddy boys o los skinheads; con elementos estatales como la policía; o con aparatos ideológicos como los medios de comunicación, los cuales operaban sobre la identificación automática de estos grupos. Por un lado, la vestimenta formaba parte distintiva de su andar, y ese vestuario era parte del orgullo personal de cada punk, quien no dejaba ningún elemento libre al azar. Pero también, “No menos importante es considerar que la génesis de un estilo distintivo identifica a un grupo, pero también lo vuelve más vulnerable a la intervención de varias formas de reacción social”¹⁶³. Así, esa vulnerabilidad se traducían en la facilidad de su identificación y, por consiguiente, estigmatización social.

En la Argentina, la represión y el uso de la fuerza armada se pueden dividir en dos segmentos. Por un lado, desde el derrocamiento de Isabel Martínez de Perón hasta la recuperación de la democracia. Y por el otro, con el inicio del gobierno alfonsinista y las expectativas de una ‘primavera democrática’.

En marzo de 1976 y con la asunción de la Junta Militar, el Estado asumió el papel de represor con la infusión del terror y la práctica individual del ‘no te metás’. La noche del golpe, los punks supieron que la cancha estaba marcada, tal cual comenta Stuka: “el día del golpe de Videla empezaban a llegar patrulleros y nos llevan a todos en cana por 24 hs al Departamento Central: la noche que los militares toman el gobierno hubo en Buenos Aires una razzia general muy grossa”¹⁶⁴. El control policial y militar no tuvo límites más que las decisiones de Videla, Massera y Agosti. Las instituciones religiosas, mediáticas y educacionales también fueron decisivas en la difusión de los valores que pregonaron los militares. Como se ha señalado, la juventud fue un blanco de

¹⁶² Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) página 322

¹⁶³ Ibídem página 323

¹⁶⁴ Cavanna, E. op cit página 114

control desde su educación, tanto en las escuelas o en los consumos de elementos culturales. Los cuerpos policiales encargados de las razzias conjugaban la represión con la información que obtenían de los distintos grupos. Así, los punks no pasaron inadvertidos desde su aparición. Gamexane de 'Los Laxantes' lo vivió en primera persona: "un día estaba tocando con Los Laxantes en 'Boogie Boogie'. Había como 100 personas y cayó la cana. Un oficial nos dijo 'ah, ustedes son los que tocan el tema 'Ratis y Rateros'?' Nos quedamos mudos. Ellos tenían un servicio de inteligencia que estudiaba las letras de un grupo under que había tocado 10 veces. Nos sacaron la foto, increíble"¹⁶⁵. Los que tenían suerte podían pasar un primer filtro, pero la información circulaba entre el cuerpo policial, como detalla Piltrafa de 'Violadores': "Una vez adentro primero empezaron a interrogar. Me acuerdo que me preguntaban si me gustaba Silvio Rodríguez. Y yo ni sabía quien era. Hasta que aparece otro cana mas informado que nos empieza a gastar con los 'Pistols' y los 'Clash'. Y después de que Gramática se empezó a reír, nos empezaron a pegar"¹⁶⁶. La situación era compleja para aquellos que apuntaron su disconformidad contra el gobierno, y los punks no pararon de hacer foco en las instituciones que comandaron la sociedad. Así, la banda 'Alerta Roja' arriesgó su existencia con una letra icónica como lo fue 'Derrumbando la Casa Rosada':

Que lejos que están llegando con este proceso inflacionario
que bajo que están cayendo con esta junta de perversión
no hay salida no hay salvación para tu régimen de represión
/ Derrumbando la casa rosada /
Trincheras callejeras, barricadas urbanas,
caos elección, bomba revolución
están entrando están quemando
y a tu guarida la están derrumbando
no hay salida no hay salvación para tu régimen de represión

¹⁶⁵ Cavanna, E. op cit página 40

¹⁶⁶ Sainz, A. y otros op. cit. página 50

Al igual que los ingleses, los punks argentinos fueron fácilmente identificables desde sus inicios, cuando no escatimaron en nada para exponer su pertenencia a una subcultura contestataria. Este sentido de pertenencia hacia el movimiento contenía peligros que parecían dispuestos a aceptar. Su imagen en las calles de una Buenos Aires en condiciones de extrema vigilancia fue un riesgo, ya que “los punks primigenios se abocaron a la tarea de hacerse visibles en el espacio público, cuando el contexto dictatorial sentenciaba de antemano que la misma era un acto de ‘inmolación identitaria’”¹⁶⁷. Con su rebeldía a cuestas, se negaban a entregar sus almas en una época donde la inocencia de muchos jóvenes era ultrajada. Con la decadencia del gobierno militar, y en años donde el Estado funcionaba por fuera de las leyes, algunos de estos punks tomaron acciones violentas para expresarse. Max Secuestro describe algunas de ellas:

“tomábamos casas para vivir, quemamos iglesias y autos de los jueces y fiscales en Tribunales, hicimos nueve marchas contra la policía, pintamos la Catedral, giramos la plaza con las Madres de Plaza de Mayo (Línea fundadora), los del CELS nos sacaron varias veces de la cárcel, así que de violento, nada. Nosotros estábamos en un país de cambio”¹⁶⁸.

A medida que el fin del gobierno de facto se acercaba, las expresiones de libertad y la toma de conciencia hacia la democracia se acentuaban, pero algunos elementos de represión no iban a ser marginados del gobierno de Raúl Alfonsín. Gustavo Alonso, partícipe de la época, asevera que “fue una etapa donde políticamente el país atravesaba una transición entre la dictadura y la democracia, con jóvenes que tenían cosas para decir, y eso quedaba plasmado en las letras. Esos mensajes llegaron a los pibes que se sintieron identificados con el contenido y se volcaron a la movida punk”¹⁶⁹. La gravedad de la crisis económica no era novedad, al igual que los abusos en los que incurrió la policía nacional. Los punks fueron testigos directos de las actuaciones

¹⁶⁷ Cosso, P. y Gori, P. (compiladores) op. cit. ,página 92

¹⁶⁸ Morisetti, F. op. cit página 146

¹⁶⁹ Ibídem página 81

policíacas, con cuadros de fuerzas entre los que se encontraron represores y torturadores. Así, “Los punks eran detenidos por posesión de fanzines y por reunirse en una biblioteca anarquista. La Policía Federal mantenía intactas, luego de tres años de haber regresado la democracia, sus hábitos de intimidación y violencia represiva empleadas durante la dictadura militar”¹⁷⁰. Teniendo en cuenta que el punk escupía consignas contra las instituciones, ya sea desde fanzines o letras de sus grupos, y apuntando hacia eventos como la visita del Papa, creando marchas a favor de la separación de la Iglesia con el Estado, o el pedido para la libertad de elección sexual, sus actos eran blanco para la irrupción policial. Dos elementos eran los utilizados por la policía para sus detenciones: uno el de la averiguación de antecedentes, que permitía la detención en comisarías de una persona sospechosa, por un lapso no mayor a las 24 hs. Y otro, los edictos policiales, usados como “instrumentos jurídicos para disciplinar a aquellos sectores considerados como ciudadanía peligrosa. Las representaciones policiales y sus imaginarios de alteridad eran prácticas sobre los cuerpos de prostitutas, homosexuales, punks, rockeros y ciudadanos de sectores populares”¹⁷¹. A partir de esto, las marchas contra su utilización fueron moneda corriente para los activistas de derechos humanos. El motivo era que con estos elementos, el Estado utilizaba condiciones subjetivas que producían el desamparo de quienes eran víctimas de sus métodos, ya que daba lugar a que la elección del detenido podía carecer de objetividad. Como señala Pablo Cosso, “El cruce de la frontera simbólica institucional dependía de las interpretaciones y los juzgamientos policiales sobre los hechos observados. Las intervenciones policiales sobre los punks se nutrían con elementos racionales (acordes a la lógica institucional) e irracionales (la violencia no institucionalizada)”¹⁷². El cambio de Gobierno trajo aires renovados en ciertos ámbitos de la sociedad, pero estaba claro que los militares no se habían marchado de estas tierras, tal como lo iba a comprobar Alfonsín con un levantamiento armado como el de La Tablada.

¹⁷⁰ Cosso, P. y Gori, P. (compiladores) op. cit .página 65

¹⁷¹ Cosso, P. op. cit página 68

¹⁷² Ibídem página 71

En 1986, Los Violadores grabaron el disco “Fuera de Sektor”, donde incluyeron un tema que hablaba de esas libertades cercenadas que los punks y parte de la sociedad civil reclamaban. El tema era ‘La era del corregidor’:

Ayer me robé un disquete / del ordenador central.

Uno que hablaba de mí / y como yo me porto mal.

Pero tan hábil no fui, si... / por que me atraparon igual.

Varios hombres de negro vinieron por mí / hicieron la persecución final.

En estos tiempos, luego de gran esplendor, todo es oscuro, hasta taparon el sol / Debo huir, escapar a su control / Esta es la era, la era del corregidor.

5.4 El rol de los medios

Si la dirección de los aparatos ideológicos se puede considerar unidireccional, la inmediatez y la efectividad de los mensajes varían. Los medios masivos de comunicación se alinean dentro de las maquinarias de propaganda que con mayor velocidad y rapidez abarcan a una población con sed de información. Para conformarse una idea de una subcultura como el punk, de la cual la sociedad se ha interiorizado en mínimas dosis, la mediación de los mass media es clave, y ajustada a sus intereses. Asociados al mensaje hegemónico

“Los medios de comunicación desempeñan un papel crucial a la hora de definir nuestra experiencia ante nosotros mismos. Nos proporcionan las categorías más accesibles para clasificar el mundo social. (...) Poco debiera sorprendernos, pues, descubrir que mucho de lo que se halla codificado en la subcultura ya ha sido previamente sujeto a cierta manipulación por parte de los medios de comunicación” ¹⁷³.

Debido a que el punk escapa a los lineamientos hegemónicos, generando su especificidad en los márgenes de la cultura oficial, da lugar a que los medios de comunicación masiva los expongan a la estigmatización de sus formas, asociando el movimiento según su conveniencia:

¹⁷³ Hebdige, D. op cit página 118

“En general, el desconocimiento controlado acerca de los grupos marginales, combinado con el autointerés de grupo, favorece el desarrollo de estereotipos y prejuicios. Lo mismo se puede decir de los medios de comunicación. Dos factores adicionales refuerzan aun más esta tendencia, según los valores informativos dominantes occidentales los medios prefieren artículos negativos porque en general se recuerdan mejor, especialmente si se refieren a grupos marginales (...)”¹⁷⁴.

Los punks, desde su exposición social, fueron asociados a situaciones de violencia y modales obscenos e irreverentes para los cánones sociales. Esto reafirma la teoría de Teun Van Dijk acerca de la elección de los artículos negativos para describir a una subcultura de la cual pocos poseen certezas. Para citar un caso, en Inglaterra, los ‘Sex Pistols’ tuvieron en cuenta el impacto que esto generaba y las reglas de mercado que se imponían desde la televisión. Es por ello que su popularidad se creció su popularidad tras presentarse en el programa de la BBC ‘Today’, conducido por un Bill Grundy en dudosas condiciones de sobriedad, aprovechado el poco tiempo que tuvieron para dedicarse a repartir insultos como ‘fuck off’, ‘fucking rotter’, ‘you dirty bastard’. Con unos breves minutos, los ‘Pistols’ estuvieron en un medio que “incita a la dramatización, en un doble sentido; escenifica, en imágenes, acontecimientos y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico”¹⁷⁵. Las repercusiones fueron inmediatas, y las tapas de los principales diarios como el laborista ‘Daily Mirror’, el ‘Daily telegraph’ y el ‘Daily mail’ llenaron de amarillismo las declaraciones de unos jóvenes con ansias de provocar. A contramano del ideal de la juventud que esperan los ‘guardianes morales’, estos muchachos londinenses dieron pie a que la difusión de un estilo como el punk “esté expuesta a varias trampas; imágenes demasiado fácilmente a la mano, explicaciones demasiado generalizadas –aquellas basadas exclusivamente en la publicidad mediática, o en la manipulación comercial, o

¹⁷⁴ Van Dijk, Teun: *“Racismo y análisis crítico de los medios”*, 1997, Ediciones Paidós Iberica S.A., Barcelona

¹⁷⁵ Bourdieu, Pierre: *“Sobre la televisión”*, 1997, Editorial Anagrama, Barcelona

en término de contagio”¹⁷⁶. Esto llevó a que la imagen del movimiento estuviera creada por periodistas que simplificaron sus características a través de acciones como las que representaron los ‘Sex Pistols’ en la televisión. La prensa, con las herramientas de difusión en su poder, fomentó a su antojo la reproducción de una subcultura que excedió los simples actos de provocación. Por otro lado, los movimientos y las revueltas creadas por bandas como los ‘Sex Pistols’ tuvieron un trasfondo de generar una vía directa a la publicidad. El haberse mostrado como un grupo de chicos irreverentes frente a la Reina, crear una imagen de pequeños monstruos en la TV, o haciendo ingresar a la banda a un personaje con la imagen repulsiva de Sid Viciuos, fueron actos pergeñados por un excelente manipulador como lo fue Malcom Mc Laren. Quizás uno de los managers más conocidos e influyentes en la historia del rock, Mc Laren fue conciente del valor de atraer a los medios de comunicación para poder ubicar a su banda en un mapa mundial musical que les trajo exposición y, sobre todo, dinero. En su primer escándalo como banda, los ‘Sex Pistols’ fueron fotografiados en plena pelea con el público mientras teloneaban a la ex banda de Joe Strummer, los ‘101’ers’, en el ‘100 Club’ de Oxford Street. Esas imágenes fueron captadas por la ‘Melody Maker’, quien “llegó al punto de publicar en portada una fotografía con el grupo en mitad de la reyerta. Para Mc Laren, éste era el tipo de publicidad que no se podía pagar con dinero”¹⁷⁷. Con este movimiento, quedó demostrado cuales fueron las facilidades para ubicar al punk en el tapete de las noticias. Con periodistas poco especializados en el tema o informes con veracidad limitada, la estructura de las noticias sobre el punk fueron consecuencia de “La estructura general que organiza las actividades cotidianas de los periodistas en su quehacer como elaboradores de noticias; debido a la dominación social y a las ideologías profesionales involucradas en la elaboración de noticias, la rutina periodística se centra necesariamente en las instituciones que ostentan el poder.”¹⁷⁸ La generación de consenso social llegaba de la mano de la presentación del punk como un insulto a la moral británica, a las características del ciudadano ejemplar que reivindicaba los valores de su país, y en buena medida a una juventud que

¹⁷⁶ Hall, S. y Jefferson, T. (comp.) op. cit. página 326

¹⁷⁷ Parker, Alan: “*Sid Vicious, el ícono salvaje del punk*”, Ediciones Robinbook, 2009, Barcelona

¹⁷⁸ Van Dijk, T. op. cit página 58

luchaba por un progreso en la pirámide social. Sin duda, nada de esto acompañaba a las principales características de esta creciente subcultura según los medios de comunicación. Los términos para referirse al movimiento eran despectivos y hasta insultantes. Las descripciones insistían en abocarse a términos limitados asociados con causas negativas, generando que “el hecho de que un sustantivo específico sea unido casi siempre con los mismos adjetivos y atributos explicativos, convierte la frase en una fórmula hipnótica que, infinitamente repetida, fija significado en la mente del receptor”¹⁷⁹. Refutar estas campañas de desprestigio hacia algo poco conocido fue muy difícil para los punks, quienes tenían escasas chances de acceder a los medios masivos. Sin embargo, desde las revistas especializadas en el rock, las voces estaban divididas. En la ‘Melody Maker’, mientras que Caroline Coon se preguntaba si el punk era algo ‘crucial o una fantochada’, Allan Jones, en la misma página, opinaba que si lo nuevo en el rock eran los ‘Sex Pistols’ o Patti Smith, él se iba a encerrar en el refugio anti bombardeos con su abuela hasta que reviente todo. Aunque a diferencia del resto de la prensa, las revistas de rock se basaron en el sonido nuevo, cuyos acordes limitados no eran bien recibidos. Pero los punks porteños no tuvieron mejor suerte que sus colegas ingleses. En un principio, el conocimiento del nuevo movimiento se dio por vías de menor masividad

“Los clasificados y las cartas de lectores de revistas rockeras como ‘Pelo’ y ‘Expreso imaginario’ se constituyeron en los primeros canales de divulgación del punk en Argentina. (...) Después otros medios lo hicieron cuando se desalentaban cualquier proceso de visibilización de identidades disidentes con el ordenamiento moral y los esquemas de pensamiento hegemónico”¹⁸⁰.

Sin embargo, un hecho puntual colocó al punk en el centro de la escena. Uno de los shows más recordados, el debut de ‘Los Violadores’ en la Universidad de Belgrano, se dio en 1981. La incitación del grupo tocando el tema ‘Grasa Hippie’ o escupiendo al público al mejor estilo londinense, fue caldo de cultivo

¹⁷⁹ Marcuse, H. op cit página 121

¹⁸⁰ Cosso, P. y Gori, P. (compiladores) op. cit .página 82

para una asistencia plagada de 'stones', hippies y seguidores de la banda, entre ellos un grupo denominado 'Los inadaptados', que simpatizaban con 'Violadores' por ciertos temas de izquierda ('Sin ataduras', por ejemplo, los lleva a leer a Engels y a Marx). El resultado fue el esperado: hecatombe, sillas y matafuegos por los aires, sumado a puñetazos por doquier terminaron con el grupo en la comisaría y golpeados por los propios policías. La difusión posterior estuvo a cargo de los diarios de la época, como 'Crónica' o 'Clarín'. Pero muy resaltado fue el artículo de la periodista de rock Gloria Guerrero, en la revista 'Humor'. Con el sugerente título 'Punks Go Home', Guerrero utilizó frases como 'grupito punk que revoloteó sin éxito por teatruchos' o 'barrita de café institucionalizada como movimiento musical', concluyendo que "En buenos aires no existe el movimiento punk. No tiene sentido que exista. (...) No se si me explico niñitos punks. Se han convertido en escoria semiprofesional luego de haberse sacudido a medias la escoria del bar de la esquina"¹⁸¹. Esto contrastó con la simpatía que produjo en otras personalidades como Roberto Pettinato, quien desde 'Expreso Imaginario' cuestionó los sillazos recibidos por los 'Violadores', o Roberto Fontevicchia, periodista que al año siguiente los invitó a una fiesta de la revista 'Perfil', por considerarlos transgresores del sistema. En el resto del circuito periodístico, las informaciones sobre esta subcultura no difirieron de lo que ocurrió en Gran Bretaña. Del mismo modo, y como señala Hebdige:

"Los jóvenes y su subcultura son reintegrados, según se los representa en la televisión y en la prensa, al espacio que dicta el sentido común (como 'animales', es cierto, pero también en familia, en el paro, al día, etc). (...) El proceso es en dos formas: la convención de signos subculturales (vestuario, música, etc.) en objetos producidos en masa (es decir, la forma mercantil) y el etiquetamiento y redefinición de la cultura desviada por parte de los grupos dominantes; la policía, los medios, el sistema judicial (es decir, la forma ideológica)"¹⁸².

¹⁸¹ Cavanna, E. op cit página 29

¹⁸² Hebdige, D. op cit página 130

Por otro lado, con el correr de los años, los punks circularon por la televisión abierta, como en el programa de Julio Lagos 'Tribuna 21' del viejo canal 9, o 'Los Baraja' tocando en 'El club privado de Moria' (quienes tenían el tema 'Juntando tropas': 'No creas lo que dicen en la radio y la televisión / Son objetos'). Incluso, la banda 'Secuestro' tuvo sus minutos televisivos, ya que el dramaturgo Máximo Soto era padre de Max y pudieron tocar en el programa 'Los copiones' su tema 'Solo veo drogados y borrachos' (esto delante de un público que no superaba los 15 años).

En suma, la prensa se encargó de posicionar al punk de una forma en que "El otro puede ser trivializado, desnaturalizado, domesticado. Aquí, la diferencia simplemente se niega. (La otredad es reducida a la mismidad)"¹⁸³. En este caso, podemos ubicar las declaraciones de Gloria Guerrero por el show de 'Los Violadores'. Y "Otra posibilidad es que el 'Otro' sea transformado en algo exótico y carente de sentido, un puro objeto, un espectáculo. (...) El punk fue considerado como una amenaza para la familia (...) (*En esta línea se puede tomar el ejemplo del 'Daily Mirror' del 1 de agosto de 1977 cuando publicó una fotografía de un niño caído en la calle tras una confrontación punk-tes bajo el titular 'Víctima de la pelea punk. Horda se ensañó con niño'*). Por ello, "la amenaza punk a la familia fue transformada en algo real a través del esquema ideológico de la prueba fotográfica, que popularmente se considera incuestionable"¹⁸⁴.

Instituciones, ideología y dominación conforman un esquema que suprime la otredad negándola o reduciéndola, fomentando los límites de lo que se puede ser y hacer dentro de un entorno social. En este marco, el punk fue excluido. A pesar de ello, se lo intentó integrar bajo las leyes del mercado, utilizando formas de domesticación y reprocesamiento con el fin de eliminar su esencia nihilista, algo que pertenece a los años subsiguientes a la aparición del movimiento.

¹⁸³ Hebdige, D. op cit página 134

¹⁸⁴ Ibídem página 135

6. Notas finales y conclusiones

En el 2015, Juan Carlos Kreimer reeditó su libro 'Punk, la muerte joven', una obra que marcó la conexión Londres-Buenos Aires. ¿Por qué? En sus páginas se encuentran las primeras descripciones que los punks porteños tuvieron sobre sus pares ingleses. Imágenes y relatos conformaron el primer acercamiento hacia un movimiento que se expandía y que rebasaba las fronteras de la isla británica. En su nueva edición, Kreimer utiliza una metáfora que sirve para retratar el universo subcultural que rodea al punk, al preguntarse que pasa cuando alguien saca del tacho de residuos lo que quedó de un Big Mac y se lo come porque tiene hambre, ¿eso es basura o alimento? El reciclaje del punk fue necesario para su explosión, reciclaje que incluyó procesar los desechos de la sociedad moderna para diferenciarse de los productos culturales estereotipados, reproducidos técnicamente cual cadena de montaje fordista. En principio, logró esta diferenciación de la cultura oficial y de la contracultura hippie que lo precedió en los 60', más allá de posteriores ramificaciones que coquetearon con la vuelta a una vida rural y con pretensiones contraculturales. Sin embargo, como subcultura definida, su ligazón con la cultura parental es necesaria. Como una especie de 'subconjunto' de esta cultura, el punk generó su propia identificación con la reutilización del vestuario, el fomento de la prensa alternativa de los fanzines y la recuperación del rock precario de los años 50'. Pero esto no implicó que la articulación con la cultura parental fuese un lazo del que se desprendió, puesto que no dejó de lado el circuito y muchas de las actividades que se realizaron en el marco de la sociedad. En cuanto a su composición, quedó claro que el punk no se forjó en un tipo de clase particular, no tuvo un anclaje que lo limitara a un grupo particular, más allá de los momentos iniciales en países como la Argentina.

¿Cuál fue el punto en común y lo que permitió el surgimiento del movimiento en lugares disímiles y con sujetos sociales tan diversos? Las ciudades modernas son el escenario donde el movimiento encontró las condiciones para formarse como una subcultura que se expresó paralelamente a los límites institucionales, y generó el ámbito propicio para su desarrollo. En sus orígenes, los británicos estaban anclados en los suburbios de las ciudades centrales. Como agua saliendo de alcantarillas, los punks se fueron acercando a los centros, mostrándose codo a codo con los ciudadanos acostumbrados a paisajes y

personajes estructuradamente rutinarios. Esto no fue lo que sucedió en Buenos Aires. Si bien la imagen contrastante que dieron los punks en el ámbito porteño resaltó su aspecto provocativo, no se puede decir que sus inicios se dieron en los suburbios de la Capital Federal. Si bien los lugares para presentar el género no pertenecían al circuito popular porteño sino al under capitalino, los barrios que albergaban estos lugares no tenían características de suburbios: Belgrano y Recoleta distaban de ser similares a los barrios bajos londinenses. Más allá de esto, son las metrópolis urbanas el punto de partida desde donde el punk tuvo la posibilidad de expandirse a otras zonas, incluso salteando las fronteras nacionales, para convertirse definitivamente en un movimiento transnacional. Y si bien el término globalización tiene su máximo alcance a fines de los años 80', se puede decir que el punk es una subcultura que logró llegar al mundo de una manera similar a la que se dio con otros elementos de la cultura moderna. A partir de estos lugares, de las plazas, los edificios, las calles o los bares de las ciudades del siglo XX desde donde se viraliza el género. Es la justificación que antecede al pensar en los punkies que nacen en Dublin, en Copenhague o en Buenos Aires. Las vicisitudes institucionales y la geografía urbana fueron germen para el ascenso del movimiento. Es por ello que los estratos y las posiciones sociales de los sujetos en sociedad no son motivo suficiente para explicar las causas de una subcultura moderna de este tipo. Y, a su vez, el carácter transterritorial del movimiento impide limitar su aparición a las condiciones sociales inglesas. Con la excepción de los Estados Unidos, donde bandas de ciudades como Detroit ('The Stooges', 'Death', 'MC5') o New York ('The Ramones', 'The Dead Boys' o 'The Dictators') pueden considerarse 'protopunk', en el resto del globo, el punk puede considerarse una 'subcultura de importación', identificándose con las contingencias de cada país, y sin dejar de lado los ingredientes básicos que dieron origen al estilo. A pesar de los intentos de ver el mundo tal como lo señala Mc Luhan en su metáfora de la 'aldea global', la cultura demuestra que no es posible homogeneizar y unificar las características intrínsecas de cada lugar. Como señaló Aníbal Ford, más bien se puede hablar de una 'babelización' donde confluyen las respuestas de distintas sociedades. En el presente trabajo, esto se evidenció con los paralelismos hechos entre las actitudes de los jóvenes punks británicos y los argentinos. Como se describió, los grupos originarios no se conformaron del

mismo modo, más variados los grupos sociales británicos, más homogéneos los creadores del punk argentino. Y si bien ambos encaraban situaciones contra las cuales rebelarse, distó mucho la crítica al desempleo con el choque directo hacia la dictadura militar. No obstante, es claro que las condiciones sociales y políticas de la Argentina fueron importantes a la hora de pensar en la recepción de lo que proponía la filosofía del punk. Sin embargo, estuvieron aquellas voces que pensaron en la imposibilidad de transferir las formas de protesta que se dieron en Inglaterra y su contexto social, distante del argentino en varios aspectos. Pero está claro que los punks locales no le cantaban a la Reina Isabel ni se expresaban en inglés para construirse en un calco de las bandas británicas, sino que sus temáticas se codeaban con el rechazo a la represión militar, a la crisis económica local y al cerco cultural que se daba por esos años. A su vez, el intercambio permanente con otras partes del mundo, como México, Francia o Brasil, ya sea mediante los fanzines o cartas particulares, generaban una mezcla de condimentos universal que enriquecían el desarrollo del estilo. Los porteños no se quedaron solamente con la influencia británica, sino que oscilaron en todas las referencias mundiales que agregaban a su accionar. En definitiva, el punk germinó en la sociedad inglesa de fines de los 70', pero la identificación en variadas partes del mundo y el agregado autóctono que le impuso cada zona, lograron que el estilo creciera y se ramificara. Y de esta forma, la territorialidad pasó a segundo plano para convertir a esta subcultura en un arma de disconformismo en las sociedades modernas del siglo XX.

Bibliografía

y

anexo

- Alabarces, Pablo; Daniel Salerno; Malvina Silba y Carolina Spataro: *“Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”*, en Alabarces, Pablo y María Rodríguez (comp.): *“Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular”*, 2008, Paidós, Buenos Aires
- Althusser, Louis: *“Ideología y aparatos ideológicos de Estado”*, 1970, Nueva Visión, Buenos Aires
- Benveniste, Emile: *“Estructura de las relaciones de persona en el verbo”* en *Problemas de lingüística general I*, 1986, Siglo XXI, México
- Bove, Gustavo: *“Good save the king. El legado de Malcom Mc Laren”*, 2011, Ediciones GO, Buenos Aires
- Bourdieu, Pierre: *“Comprender”*, 2002, en *“La Miseria del Mundo”*, Fondo de Cultura Económica, México
- Bourdieu, Pierre: *“Sobre la televisión”*, 1997, Editorial Anagrama, Barcelona
- Bury, John: *“La idea de progreso”*, 1971, Editorial Alianza, Madrid
- Cabrera, Daniel: *“Reflexiones sobre el sin límite tecnológico”* en revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica nº 6, 2007, Buenos Aires
- Cavanna, Esteban: *“El nacimiento del punk en la Argentina y la historia de Los Violadores”*, 2001, Interpress Ediciones, Buenos Aires
- Clifford, James: *“Sobre la autoridad etnográfica”*, 1995, en *“Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte desde la perspectiva posmoderna”*, Gedisa, México
- Cosso, Pablo: *“Escritos antro-punks”*, 2012, Ediciones fanzinerosas, Salta
- Cosso, Pablo y Gori, Pablo (compiladores): *“Sociabilidades punks y otros marginales” (1977-2010)*, 2015, Tren en movimiento, Buenos Aires
- Dekadencia G: *“No permitas que maten tus sueños”*, 2001, Tren en Movimiento Ediciones, Buenos Aires
- Eco, Umberto: *“Apocalípticos e integrados”*, 2004, Editorial Lumen S.A. y Tusquets Editores, Barcelona

- Entel, Alicia: *“La ciudad bajo sospecha”*, 1996, Editorial Paidós, Buenos Aires
- Fischerman, Diego: *“Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular”*, 2004, Editorial Paidós, Buenos Aires
- Ford, Aníbal: *“Los medios. Tráfico y accidentes transdisciplinarios”*, 1994, en *“Navegaciones. Comunicación, cultura, crisis”*, Amorrortu, Buenos Aires
- Foucault, Michel: *“Microfísica del poder”*, 1992, Ediciones de La piqueta, Madrid
- Foucault, Michel: *“Vigilar y castigar”*, 2015, Siglo XXI, México
- Gillett, Charlie: *“Historia del rock. El sonido de la ciudad”*, 2008, Ediciones Robinbook, Barcelona
- Goffman, Erving: *“Estigma. La identidad deteriorada”*, 1998, Amorrortu, Buenos Aires
- Ginzburg, Carlo: *“El queso y los gusanos”*, 1981, Muchnick, Barcelona
- Gramsci, Antonio: *“Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno”*, 1980, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires
- Hall, Stuart: *“Notas sobre la deconstrucción de lo popular”*, 1984, en Samules, R. (ed.); *“Historia popular y teoría socialista”*, Crítica, Barcelona
- Hall, Stuart: *“Significado, representación ideológica; Althusser y los debates post-estructuralistas”*, en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V., (compiladores), *“Estudios culturales y comunicación”*, 1998, Paidós, Buenos Aires
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (comp.): *“Resistencia a través de rituales: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra”*, 2010, Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Universidad de La Plata, Buenos Aires
- Hebdige, Dick: *“Subcultura”*, 2004, Paidós Ibérica S.A., Barcelona
- Hoggart, Richard: *“La cultura obrera en la sociedad de masas”*, 1971, Grijabo, Barcelona
- Home, Stewart: *“El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War”*, 1988, Virus Editorial, Barcelona

- Home, Stewart: *“Cranked up really high: genre theory & punk rock”*, 1999, Codex Books, London
- Houellebecq, Michel, *“El mundo como supermercado”* 2011, Editorial La Página S.A., Buenos Aires
- Kreimer, Juan Carlos: *“Punk, la muerte joven”*, 2006, Era Naciente, Buenos Aires
- Le Breton, David: *“Antropología del cuerpo y modernidad”*, 2002, Editorial Nueva Visión. Buenos Aires
- Le Corbusier: *“La Ciudad del futuro”*, 2006. Infinito. Buenos Aires
- Lydon, John: *“No irish, no blacks, no dogs”*, 2008, Ediciones Acuarela, Madrid
- Marcus, Greil: *“Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX”*, 2005, Editorial Anagrama, Barcelona
- Marcuse, Herbet: *“El hombre unidimensional”*, 2002, Planta, Barcelona
- Marshall, George: *“Spirit of 69”*, 2014, Michaux Editorial, Buenos Aires
- Martini, Stella: *“La sociedad y sus imaginarios”*, 2002. Buenos Aires, Documento de Cátedra
- Morisetti, Fabio: *“Buscando un lugar”*, 2014, Textos intrusos, Buenos Aires
- Nietzsche, Friedrich: *“La voluntad de poder”*, 2009, Biblioteca EDAF, Madrid
- Onfray, Michel: *“Política del rebelde: tratado de la resistencia y la insumisión”*, 2006, Libros Perfil S.A., Buenos Aires
- Ortiz, Renato: *“Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo”*, 1996, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires
- Parker, Alan: *“Sid Viciuos, el ícono salvaje del punk”*, 2009, Ediciones Robinbook, Barcelona
- Pietrafiesca, Patricia: *“Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock en Buenos Aires, 1984-2001”*, 2013, Alcohol y fotocopias, Buenos Aires
- Pujol, Sergio: *“Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)”*, 2005, Emecé Editores S.A., Buenos Aires

- Reynolds, Simon: *"Postpunk"*, 2013, Caja Negra editora, Buenos Aires
- Sainz, Alfredo; Flores, Daniel y otros: *"Derrumbado la Casa Rosada"*, 2011, Piloto de Tormenta, Buenos Aires
- Savage, Jon: *"England's dreaming. Anarchy, Sex Pistols, punk rock and beyond"*, 2001, Sr. Martin's Press, New York
- Semán, Pablo: *"Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva"*, 2006, Gorla, Buenos Aires
- Sennett, Richard: *"Carne y piedra"*, 1997, Alianza Editorial, Madrid
- Satué, Francisco: *"Sex Pistols"*, 1996, Ediciones Cátedra S.A., Madrid
- Strongman, Phil: *"La historia del punk"*, 2001, Ediciones Robinbook, Barcelona
- Van Dijk, Teun: *"Racismo y analisis critico de los medios"*, 1997, Ediciones Paidós Iberica S.A., Barcelona
- Voloshinov, Valentín: *"El signo ideológico y la filosofía del lenguaje"*, 1976, Nueva Visión, Buenos Aires

Documentales

"Buenos Aires Hardcore Punk" (Tomás Makaji, 2009)

"Ellos son, Los Violadores" (Filmódromo 2010)

"Desacato a la autoridad. Relatos de punks en argentina 1983-1988"
(Tomas Makaji y Patricia Pietrafesa, 2014)

Links

Lo Coco, Mauro; Bellizi, Germán y Cuevas, Guadalupe (s/f): *"El fanzine en el movimiento punk"*, Universidad de Buenos Aires; en: www.punksunidos.com.ar

Anexo

Entrevista al antropólogo Marcelo Weissel, realizada por correo electrónico el día 09/06/2015

- El punk surge en ciudades industrializadas (Londres, Manchester) con una transición hacia una economía de servicios post industrial, expandiéndose también hacia otras zonas centrales y no periféricas. ¿Es el contexto de crisis social (con factores de desempleo y marginalidad) de estas ciudades el único escenario donde pudo crecer?

Sí, estoy de acuerdo. Pero además de la situación laboral (puestos de trabajo en crisis industrial), hay otros factores socio culturales que incidieron en la vida cotidiana de los grupos sociales como las familias. En el caso de Inglaterra se da una conjunción de crisis de valores heredados de procesos históricos sociales de occidente, (como el capitalismo, el iluminismo, el liberalismo, la era victoriana). En este sentido escribí lo siguiente:

“Si bien en lo político el nihilismo, fue un fenómeno ruso, su aporte al pensamiento occidental conforma una base para ser crítico e inconforme del status quo. Una forma de observar esta representación es considerando al nihilismo y las subculturas urbanas occidentales de finales de siglo XX. Son nuevos nihilismos: desafíos explícitos a los códigos del sistema capitalista a los cuales se oponen con prácticas alternativas. La frase No Hay Futuro, fue utilizada luego de la guerra fría, cuando el nihilismo se suma a la caracterización de colectivos sociales como el protopunk y el punk rock, creando lo que se autodenominó como subcultura o cultura underground (Duncombe 1997). El nihilismo punk sirvió al desarrollo de varias críticas al concepto de cultura oficial blanca, el capitalismo corporativo, la destrucción ambiental y el consumismo aún vigentes (Baron 1989, Clark 2004, Mullen 19972). En esta perspectiva, Stratton (2005 y 2007) afirma que el nihilismo político del punk expresó el shock cultural producido por la toma de conciencia del trauma del holocausto. Luego de casi tres décadas de cuasi silencio la certeza sobre la existencia del holocausto impactó socavando la

aceptación de los supuestos valores occidentales del iluminismo como el progreso, la ciencia y la correcta moral. Todo esto guió hacia una crisis existencial expresada en el punk.

Los punks expresan el reflejo del nihilismo social en sus nombres: “Johnny Rotten, Iggy Pop, Sid Vicious, Richard Hell” en el hemisferio norte; “Miles de millones de cadáveres de niños muertos de hambre en África” una banda de la escena porteña”.

Tomado de Weissel, Marcelo. 2011. “Notas para una arqueología del nihilismo”.

- ¿Cuál era el escenario en Buenos Aires? ¿Había un circuito alternativo para que el punk pudiera amoldarse? ¿Cuales eran las trabas estructurales del ámbito urbano para su asentamiento?

Buenos Aires y Londres 1977 eran dos ciudades obviamente diferentes. Sin embargo tal como recuerdo que lo expresó Steve Ignorant en una entrevista: “apenas abrís la boca para decir algo, y los oídos de la sociedad inglesa te clasifican en sus rígidos lugares sociales”. En este sentido el encuentro en Buenos Aires fue luego de la recuperación de la democracia en espacios libertarios o búsqueda de los mismos: biblioteca José Ingenieros, Parakultural, las calles y veredas (generalmente nocturnas). Yo no hablaría de asentamiento sino de comunicación de códigos y gustos, amistades y enemistades.