



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

TRABAJO DE GRADO

Presentado para optar al título de:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA
(SOCIÓLOGO)

Título: Comunidad punk en Argentina, Chile y Venezuela: un acercamiento etnográfico

Realizado por: Rafael Eduardo Manrique

Profesor guía: Erly j. Ruiz

RESULTADO DEL EXAMEN:

Este Trabajo de Grado ha sido evaluado por el Jurado Examinador y ha obtenido la calificación de : _____ () puntos.

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____

Caracas, ____ de _____ de _____



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA: SOCIOLOGÍA

**COMUNIDAD PUNK EN ARGENTINA, CHILE Y VENEZUELA: UN ACERCAMIENTO
ETNOGRÁFICO**

Tesista: Rafael E. Manrique

Tutor: Erly J. Ruiz

Caracas, 08 de Junio del 2012

A mis tres gordas.

Al punk en Latinoamérica.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi padre y mi madre, por su apoyo incondicional.

A mi perra, Madona por su compañía y amor.

A Erly j. Ruiz tutor y guía de esta investigación.

Agradezco a los amigos que prestaron sus casas okupadas por el alojamiento, alimentación y por su hospitalidad.

A los entrevistados, por su colaboración y paciencia.

A los amigos punks.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPITULO I: FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	18
1.1 Planteamiento del problema.....	18
1.2 Objetivos de investigación.....	21
1.3 Justificación del problema.....	22
CAPITULO II: APROXIMACIÓN AL MARCO TEÓRICO.....	23
2.1 Primera parte. Contexto teórico o teoría del contexto.....	25
2.1.1 Contexto filosófico: la modernidad.....	25
2.1.1.1 Introducción a la modernidad.....	25
2.1.1.2 La modernidad sobre el individuo.....	25
2.1.2 Contexto espacio-temporal: la globalización cultural y la metrópolis.....	28
2.1.2.1 La globalización.....	28
2.1.2.2 Una definición de cultura.....	29
2.1.2.3 La globalización cultural.....	31
2.1.2.4 La metrópolis.....	34
2.1.3 Contexto social específico: la juventud.....	36
2.2 Segunda parte. El punk hazlo tú mismo: contracultura y re-encantamiento del mundo.....	40
2.2.1 Contracultura: en contra de la cultura moderna dominante.....	41
2.2.2 El re-encantamiento del mundo.....	42
2.2.3 El punk hazlo tú mismo.....	45
2.3 Tercera parte. Sentido y funcionamiento del punk: comunidad, outsiders y auto-segregación.....	52
2.3.1 Una nueva idea de comunidad.....	52
2.3.2 Outsiders: una comunidad de auto-marginados.....	54
CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	57
3.1 Tipo de investigación.....	59
3.2 Diseño de investigación.....	59
3.3 Criterios para la selección de muestra.....	61

4. CAPITULO IV: DESCRIPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	63
4.1 Argentina.....	63
4.1.1 Contextualización histórica del punk en Argentina.....	64
4.1.2 Descripción de la comunidad punk de Buenos Aires y su provincia.....	74
4.2 Chile.....	85
4.2.1 Contextualización histórica del punk en Chile.....	85
4.2.2 Descripción de la comunidad punk en Santiago.....	99
4.3 Venezuela.....	114
4.3.1 Contextualización del punk en Venezuela.....	115
4.3.2 Descripción de la comunidad punk en Caracas.....	130
5. CAPITULO V: ANÁLISIS.....	138
5.1 Primera parte. Punk hazlo tú mismo en Argentina, Chile y Venezuela: cultura, identidad y el re-encantamiento del mundo.....	139
5.1.1 El estadio político/ideológico.....	140
5.1.1.1 Un espacio de liberación en la vida cotidiana.....	144
5.1.1.2 Una actividad para re-encantar el mundo.....	147
5.1.2 El estadio industrial.....	154
5.1.2.1 La cercanía entre el productor y consumidor.....	155
5.1.2.2 La vida cotidiana y el mercado alternativo.....	157
5.1.3 El estadio estético	159
5.1.3.1 La individualidad a través de lo visual: punk es más que estética.....	160
5.1.3.2 Unificar entre iguales, diferenciar del resto.....	162
5.1.3.3 Estética y control social.....	163
5.1.4 Identidad punk contextualizada: contra-moderna, metropolitana y juvenil.....	166
5.2 Segunda parte. La comunidad: dinámica y sentido del punk en Argentina, Chile y Venezuela.....	170
5.2.1 La comunidad y su sentido.....	171
5.2.1.1 Marginalidad y outsiders: comunidad y contradicción.....	174
5.2.2 Comunidad punk local y global.....	181

5.2.2.1 El contexto global: ¿Dónde comienza y dónde termina?.....	182
5.2.2.2 Las herramientas: el idioma y el internet.....	187
CONCLUSIÓN Y REFLEXIONES FINALES.....	190
REFERENCIAS.....	198
ANEXO A.....	203
ANEXO B.....	204
ANEXO C.....	210

ÍNDICE DE FIGURAS.

Figura 1. Flema 1986 en el Parakultural.....	70
Figura 2. Fachada del espacio Parakultura.....	71
Figura 3. Parque Plaza Holanda al norte de Buenos Aires.....	75
Figura 4. Banda “ZAT” en concierto a las afueras de Buenos Aires.....	79
Figura 5. Interior de Casa Las Estrellas.....	81
Figura 6. Casa Okupada la Grieta.....	83
Figura 7. Banda “Dada” 1986.....	91
Figura 8. “Punks de la Torre” en el centro de Santiago 1986.....	96
Figura 9. Protestas estudiantiles a las afueras de la Universidad Central de Chile.....	100
Figura 10. Banda “Elektrozombies” en Isla Tortuga.....	102
Figura 11. Fachada de la casa okupada “Isla Tortuga”.....	104
Figura 12. Banda “Toke de Keda” en Isla Tortuga.....	107
Figura 13. Pizzas a la venta en la casa okupada Isla Tortuga.....	109
Figura 14. Interior de tienda Sarri Sarri.....	111
Figura 15. Diana regando el huerto orgánico de su casa.....	113
Figura 16. Banda “Sentimiento Muerto” en 1982.....	119
Figura 17. Banda “Victimas de la Democracia”.....	125
Figura 18. Inserto del demo de la banda “Holocausto”.....	127
Figura 19. Fachada de la Organización Nelson Garrido (ONG).....	135
Figura 20. Redición en vinilo de la banda “Época de Recluta” por los sellos disqueros “Cvrecs” y “Noseke Records”.....	136
Figura 21. Publico de concierto en la casa okupada “Isla Tortuga”.....	145
Figura 22. Participación del publico durante concierto en la casa okupada “Isla Tortuga”....	149
Figura 23. Portada del Fanzine “Exilio Interior” numero 7 de Rafael Uzcategui.....	153
Figura 24. Publico en concierto punk en Caracas en 2010.....	161
Figura 25. Portada del Fanzine “La ciudad más fea del mundo” numero 1.....	167
Figura 26. Construcción de un baño externo en las montañas de Belloto, Chile.....	172
Figura 27. Banda “Venganza” desde Estados Unidos tocando en Santiago de Chile.....	178
Figura 28. Frontera entre Chile y Argentina.....	183



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA: SOCIOLOGÍA

Tesista: Rafael E. Manrique
 Tutor: Erly J. Ruiz
 Año: 2012

RESUMEN

A nivel mundial existe una forma cultural con particularidades locales en un contexto globalizado denominado *punk hazlo tú mismo*. Las personas que comparten esta perspectiva y forma cultural tienen como motor una búsqueda consciente del re-encantamiento del mundo moderno, un espacio donde los procesos paradigmáticos han construido un entorno social objetivante, alienante, reductor de la individualidad y coartador de la creatividad. Así, esta forma cultural adquiere de modo consciente un carácter contra-cultural, cuya expresión tiene lugar en diversos ámbitos de la vida cotidiana, convirtiéndola en un espacio de liberación para el individuo enclaustrado en la cultura moderna. En esta forma cultural, los *punks* han encontrado un modo de actuar con el cual la perspectiva del contexto moderno puede ser invertida, a través de una práctica y un pensamiento que tiene la participación, comunicación y la autorrealización como objetivo principal. Así, bajo estas premisas, en un contexto de globalización cultural, desde los espacios de la metrópolis y de la juventud como grupo social específico, los individuos *punks* han formado una comunidad en toda Latinoamérica, con prácticas que van más allá de los aspectos políticos, industriales y estéticos que ser *punk* conlleva. Estas prácticas son el espacio desde donde se ha conformado una que identidad que permite a los *punks* comprender el lugar dónde se encuentran, y así, agruparse en comunidades que nacen del compartir la “idea mágica” de re-encantar el mundo. El presente estudio tiene por objetivo identificar y comprender el sentido y funcionamiento de esa comunidad de contracultura *punk* inmersa en un contexto globalizado en tres países latinoamericanos: Chile, Argentina y Venezuela. Esto, utilizando la herramienta metodológica etnográfica y un acercamiento hermenéutico-interpretativo para comprender cómo se construye esa identidad *punk* en un contexto globalizado, cómo ésta se conforma desde una idea de re-encantamiento del mundo y cómo la propia dinámica de la comunidad, desde su forma ética del *hazlo tú mismo*, termina por configurar un proceso voluntario de auto-segregación.

Palabras clave: re-encantamiento del mundo, vida cotidiana, etnografía, punk, hazlo tú mismo.

INTRODUCCIÓN

En gran parte del globo existe desde hace más de tres décadas una comunidad que ha logrado la construcción de una forma cultural nueva, propia y distinta a la moderna, con el propósito de alcanzar un proyecto general tácito de re-encantar el mundo en el que viven. Un mundo que después de la Revolución Industrial nunca más fue el mismo; un mundo donde permeó efectivamente una nueva lógica que se apoderó de la psiquis del individuo, coartando toda manera distinta de establecer las relaciones sociales, descartando toda forma de pensamiento que no fuese directamente encaminada hacia el orden y progreso que definen el andar propio del paradigma, y eliminando cualquier forma de intercambio distinto al del sistema económico capitalista que lo sostiene. Esto ha traído consigo efectos profundos en el individuo occidental u occidentalizado, quien, víctima de su propia creación, ha perdido la especie de magia que lo guiaba y permitía el desarrollo placentero de la historia.

Dentro de este mundo, que parece poder ser descrito como gris y oscuro, en el cual todo aparenta estar explicado y planificado en función de unos objetivos ya definidos, aparece esa comunidad particular que busca activamente cambiar el mundo que la rodea y que pretende expresamente devolverle esa magia que ha sido sustituida por la lógica y la razón instrumental. La *comunidad punk*, es ese grupo de personas, unidas por aspectos que en apariencia son artísticos y un poco banales, quienes han terminado por configurar un código ético propio contrario al de la razón instrumental, denominado *hazlo tú mismo*, con el que han logrado re-encantar sus propias vidas. Así, el funcionamiento de una lógica ética que opera en oposición consciente a la cultura dominante, terminó por definir una identidad propia, particular, comunitaria y mágica, que rompe con cualquier clasificación geográfica, natural o social.

Esto ha ocurrido en el sur latinoamericano. En Chile, Argentina y Venezuela existe una comunidad *punk* activa, que constituye un ejemplo clave para la comprensión del complejo fenómeno que ha sido descrito, y que puede permitir la aproximación a casos cuya particularidad histórica y herencia cultural los hace aún más interesantes.

Para lograr una aproximación comprensiva y efectiva a este fenómeno social dinámico y complejo es necesario teorizar y construir, desde una mirada sociológica, un acercamiento problemático que conjugue todos aquellos aspectos fundamentales de su composición. En este sentido, la modernidad y sus efectos sobre el individuo, más allá de ser uno de los principales problemas teóricos de las ciencias sociales desde sus inicios, configura aquí la base problemática fundamental para la aproximación contextual a la comunidad *punk*. Esto, acompañado del macro-fenómeno de la globalización, con sus efectos de intensificación de las diferencias y similitudes entre lo local y lo global, y que debe ser atendido como el espacio para la propagación de la cultura moderna occidental y sus formas opuestas. A su vez, es necesario un acercamiento a la juventud, por ser el grupo social específico con un “no lugar” en la sociedad capitalista, con una cualidad disconforme casi natural y sin espacio dentro de la estructura mecanizada de la sociedad; todo esto configurándolo como el grupo social representante de las contradicciones y expectativas del mundo moderno como ningún otro grupo. Conjugando todos estos planteamientos problemáticos, se construye una base interpretativa que busca comprender el la comunidad *punk*, dentro de la modernidad, en medio del continuo proceso de la globalización y desde la juventud como grupo social específico.

Todo esto implica un acercamiento teórico-metodológico a un mundo que se encuentra bajo un paradigma restrictivo de la creatividad, en el cual grupos de jóvenes *punks* en Argentina, Chile y Venezuela han retomado el rol protagónico de sus vidas a través del tiempo de la vida cotidiana, para desenvolverse en lo que les da placer por medio de su propia creatividad. Así, dentro de la metrópolis y de la vida cotidiana, es necesario entender cómo los *punks* locales han optado por formular una idea abstracta de cambiar el mundo, al menos el que los rodea. Es decir, como jóvenes, han configurado un grupo de personas lleno de energía y ambiciones de cambiar su contexto, que se ha visto motivado por la falta de identificación y

representación en el entorno moderno; jóvenes que buscando la felicidad personal y no encajando en ningún espacio social, han tomado la decisión de cambiar el mundo a través de lo poco que tienen en sus manos, su propia actividad. Así, se puede comprender la construcción de una comunidad consciente bajo una misma idea de re-encantamiento.

Considerando esta problematización planteada desde tres aristas contextuales, se puede reconocer que no es sencillo identificar y comprender el sentido y funcionamiento de la comunidad *punk* existente en Chile, Argentina y Venezuela. Ya que, esto también implica comprender un conjunto de aspectos a su vez complejos, como: qué significa el proceso de globalización en la comunidad *punk* y cómo logran romper con las barreras idiomáticas y geográficas que la separan, cuál es ese nuevo tramado de significados que se ha configurado y cómo funciona su forma ética, el *hazlo tú mismo*, como una forma de auto-segregación.

Para acercarse a este fenómeno se planteó encararlo desde la metodología etnográfica, con base hermenéutica, la cual permite una comprensión única desde la perspectiva del actor y desde su propia interpretación de la comunidad. Un estudio como este, de tipo exploratorio-interpretativo, siguiendo los lineamientos de una investigación etnográfica hermenéutica, contó con la realización de 7 entrevistas a profundidad y de observación participante durante más de 80 días en Argentina, Chile y Venezuela, entre agosto y noviembre del 2011, lo cual tuvo por objeto y logró un adentramiento en la propia dinámica de la comunidad *punk* en cada una de las localidades. Además, la aproximación etnográfica fue realmente completa, ya que se llevó a cabalidad la disposición de colocar al intérprete en el lugar del interpretado, de la mano de una perspectiva que se aleja expresamente de la tradición positivista clásica. Esto, permitió demostrar desde la práctica lo valiosos que es este tipo acercamiento metodológico y paradigma epistemológico para la interpretación de un fenómeno como el presentado.

Una vez determinado el constructo problemático y el piso metodológico e interpretativo, es imperante definir las herramientas teóricas a utilizar para comprender adecuadamente la complejidad del fenómeno social. En este sentido, se determinó pertinente la utilización de varias categorías conceptuales y formulaciones teóricas, primeramente

divididas en tres partes, pero finalmente conjugadas para lograr un análisis completo de la comunidad *punk*.

Una primera parte, va dirigida a la contextualización teórica del espacio filosófico en el que se encuentra inmerso el ser social occidental u occidentalizado en nuestros días, la modernidad, aquí, este paradigma es entendido como una suerte de espacio desértico y mecanizado, el cual ha afectado enormemente las relaciones sociales de todo tipo, siguiendo a autores como Habermas, Horkheimer, Adorno y Marcuse. A su vez, se formula una contextualización espacial y temporal del caso, definida teóricamente, siguiendo los planteamientos de Simmel, como *la metrópolis*, aquel lugar en el cual se expresan exponencialmente las limitaciones de la vida moderna, donde el individuo inmerso en una lógica cercenante de la actividad individual creativa comprende el mundo sólo por la objetividad instrumental. Asimismo, esto ocurre en un momento histórico específico: la globalización, entendida en este caso como el tiempo en el cual lo global y lo local parecen juntarse en un mismo espacio, donde ocurre un intercambio cultural agudo. Esto hizo necesario precisar que es entendido por cultura, para lo que se retoman los términos semióticos de Geertz, con el objetivo de comprender cómo existe un intercambio desde donde se edifica una trama de significados nueva, desde donde los individuos conforman nuevas formas de comprender y actuar sobre su entorno. Esta contextualización filosófica, espacial, temporal y social hace de un primer pilar desde el cual se construye esta investigación.

Una segunda parte teórica, expone tres categorías analíticas importantes para esta investigación. Desde la idea ya definida de una modernidad alienante y la trama semiótica geertzeana desde donde los individuos conforman su realidad, se fabrica el concepto de contracultura. Un concepto que puede ser explicado como una fuerza consciente desde la cual los individuos construyen una oposición activa a la modernidad y su cultura debilitante. A su vez, esta nueva cultura, en contra de la cultura dominante, tiene un basamento que puede ser explicado por la idea de re-encantamiento del mundo de Vaneigem, una herramienta conceptual que le otorga al individuo la cualidad de actor total de su propio destino. Este nuevo actor, desde su propia actividad creativa, participativa, comunicacional y en búsqueda de la autorrealización, ataca de manera consciente, desde la vida cotidiana, los cimientos

mismos del mundo moderno. Así, es posible la aproximación a una de las distintas maneras en que el grupo social de la juventud puede producir el re-encantamiento del mundo: el *punk*. Lo que nació únicamente como una reacción al mercado musical y el cerrado acceso a este, parece haber terminado por devolverles a los jóvenes la capacidad de tomar las riendas de su propio destino. Esto, a través de una lógica inversa de ver ese mundo *gris y oscuro* donde todo parece ser producido en masa y de forma genérica y estandarizada. Invertir esta perspectiva significa mucho para los jóvenes, significa darle color y vida a lo que los rodea a través de lo subjetivo, lo propio, lo creativo. Así, se configura una fuerza cultural consciente opuesta a la urdimbre de significados de la modernidad, la cual parece terminar por tomar una función identitaria.

Un tercer y último compuesto teórico para esta interpretación es el concepto de comunidad, que a diferencia de la concepción tradicional sociológica de sociedad contra comunidad, pretende comprender a esta como una agrupación de individuos unidos por una misma “idea mágica”. Es aquí, donde se hace evidente el papel determinante de las nociones de re-encantamiento del mundo, ya que funciona como ese aglutinante estructural de la comunidad *punk*, sin importar diferencias o particularidades coyunturales. Es entonces, una comunidad que refuerza su identidad y su especie de cultura consciente que la sostiene, y desde la cual los individuos *punks* se pueden mover y comprender el mundo. Sin embargo, es tanto un sentido de comunidad, como una cultura desarrollada en oposición expresa, lo que termina por configurar un proceso de auto-marginación y auto-segregación que los hace verdaderos *outsiders*.

Sin embargo, la aproximación teórico-metodológica no se alza por sí sola, requiere de una contextualización histórica que le dé un sustento material y permita atender a esa cualidad procesal de todo fenómeno sociocultural. En este sentido, se realiza un recorrido pragmático a través del tiempo, con el propósito implícito de que, tanto el lector, como el investigador se sitúen en los procesos históricos que han determinado la aparición y consolidación de la comunidad *punk* en Argentina, Chile y Venezuela, desde sus inicios. Para esto, se recurre principalmente al material bibliográfico de primera mano, escrito por sus propios actores: los

*fanzines*¹, publicaciones independientes hechas por *punks* como forma alternativa de expresión e intercambio de información, son estas las herramientas más valiosas para construir un recorrido histórico de esta contracultura que responda a los presupuestos interpretativos y hermenéuticos. A su vez, se hizo necesaria la construcción de un relato paralelo de la cronología histórica de los eventos socio-políticos más importantes, que permiten contextualizar el recorrido de la comunidad *punk*, y que, a su vez, determinaron la existencia de esta en cada país. Así, es posible vislumbrar que los eventos en los cuales se desarrollaron históricamente los *punks* en Argentina, Chile y Venezuela eran unos llenos de convulsiones políticas, sociales y económicas, lo cual afectó profundamente su formación social y configuró las posibilidades de su propio existir.

Una vez sumadas las herramientas teóricas, metodológicas e histórico-contextuales, fue necesario construir un apartado descriptivo de las comunidades actuales de *punks* en Argentina, Chile y Venezuela, donde son tribuna principal sus capitales y desde las cuales se expande una dinámica a cada uno de sus rincones. Esto fue posible a través de los datos e informaciones recolectadas durante la observación participante que se realizó durante casi tres meses. Esta descripción se hizo desde diversos escenarios de observación para dar cuenta de la complejidad del desenvolvimiento y desarrollo de la comunidad, así se realizó una aproximación a espacios llenos de actividades desde las cuales se refuerza la identidad *punk* y es posible evidenciar los códigos y significados que las definen en cada uno de los países visitados. Es así, como fue posible un acercamiento a comprender esos espacios que varían en significado y función en cada uno de los territorios visitados, que manifiestan particularidades locales y que permiten entrever la vida de la comunidad *punk* en pleno.

Posteriormente, todo el aparato ya desarrollado permitió la realización de un apartado analítico que pretende explicar, desde esos códigos y significados de los propios miembros de la comunidad *punk*, la manera en que estos ven, entienden su realidad y actúan sobre esta. Este análisis parte de una estructuración a distintos niveles, dada desde el propio discurso de los entrevistados, que atravesado por la teoría y los objetivos de esta investigación, permite un

¹ abreviatura del inglés “fan magazine”, revista para fanáticos. Son publicaciones rudimentarias, en su mayoría fotocopiadas y vendidas a bajo costo. No es una forma de publicación exclusiva del *punk*.

acercamiento interpretativo que apunta a iluminar sobre el sentido y funcionamiento de la comunidad *punk* en Argentina, Chile y Venezuela.

La realización de este análisis requirió de una segmentación metodológica en dos partes, sin embargo, no se dejó de lado la relación dialéctica de los componentes analíticos. Una primera parte que trata de percibir la “idea mágica” que aglutina a los miembros de la comunidad, es decir, busca vislumbrar a que se refiere el re-encantamiento del mundo en el caso de la comunidad *punk* en Chile, Argentina y Venezuela. Así, se puede aprehender cómo a partir de una noción es posible agrupar a personas tan distintas, tan cargadas de necesidades y faltas, de forma que encuentren un punto desde donde construir una visión común de mundo. Una visión, desde la cual es posible ejecutar, en distintos niveles de lo privado y lo cotidiano, la participación y el activismo *punk*, en búsqueda de una auto-realización individual si se quiere hedonista y un proceso de comunicación cara a cara, que lleve al re-encantamiento factual del mundo a su alrededor.

Ahora bien, la idea central que permite la existencia de *punks* y que guía sus actividades, esa idea mágica de la posibilidad de re-encantar la vida, no es tan sencilla como parece, es en realidad, un proceso complejo y dialectico. Este carácter procesal del re-encantamiento del mundo, hace necesario el estudio de cada uno de los estadios que llevan a las posibilidades de su realización. Por lo cual se hace imperante una mirada profunda sobre cada uno de estos: primero, hay un estadio político/ideológico, en este se manifiesta la fuerza consciente en contra de la modernidad, y su proyecto político y económico. A su vez, se sucede un estadio industrial, desde el cual los *punks* construyen y modifican con su actividad material el mundo de la vida cotidiana, a través de métodos alternativos y personales. Y un último estadio, el estadio estético, cuyo papel principal es el de forjar y fortalecer la identidad propiamente *punk*, en función de la diferenciación visual expresa con el resto de la sociedad.

Considerando todo esto, la construcción de una identidad *punk* con un fuerte posicionamiento basado en una postura que se ha llamado contra-moderna, moviéndose y desenvolviéndose dentro de los espacios de las metrópolis y con características culturales de un grupo social juvenil, es posible avanzar a la segunda porción analítica. Ésta apunta a

explicar cómo desde la “idea mágica” de re-encantamiento del mundo, los *punks* se aglutinan bajo un sentimiento comunitario, coadyuvado por sus fundamentos éticos, y cómo esto termina por cimentar una identidad *punk* espontánea, que es tan global como local.

En este sentido, la ética contra-moderna de la contracultura *punk*: el *hazlo tú mismo*, es el concepto clave para comprender cómo se establece el sentimiento comunitario que sostiene y define a los *punks*. Así, se desarrolla y responde a una necesidad de entablar relaciones humanas no mercantilizadas, en búsqueda de otro tipo de beneficios, beneficios que apuntan a la comunidad y la vida no objetivante, en sustitución de la remuneración económica o de la ganancia en función del progreso esquemático de la modernidad. Ahora bien, unos de los aspectos más interesantes de estas relaciones es cómo logran superar los límites o fronteras de los estados nacionales, no sólo en el sentido literal, sino también social, cultural y lingüístico. Las posibilidades de superación de dichas fronteras se corresponden a atributos contemporáneos propios del contexto globalizado, principalmente a la inmediatez de la comunicación gracias a la tecnología de sus medios, particularmente el internet. Así, los *punks* en la metrópolis, con acceso a esos medios de comunicación globales, han tenido un nivel de acceso inimaginable a toda la información existente en otras latitudes y a establecer relaciones y vínculos fuertes que no se acotan a estas fronteras literales o figuradas que se mencionó antes. Que si bien, la práctica comunicativa a larga distancia, es una práctica que viene desde principios de la década de los ochenta en la región, por lo que se puede decir que de cierta forma ya definía a la comunidad *punk*, es innegable que ha aumentado exponencialmente la cantidad de lazos profundos de amistad que se han entablado dentro de los miembros de la comunidad *punk* global, entre realidades sociales distintas, pero similares, todo gracias a los recursos tecnológicos de estos tiempos.

Precisamente, esto ha logrado la realización de un verdadero intercambio entre personas de diferentes territorios, lo que ha terminado por configurar un proceso de *apropiación cultural*, en el cual ciertos grupos copian aspectos de las otras formas culturales ajenas. Es este, un proceso mediante el cual cualquier forma cultural es traída y apropiada por contextos distintos, muchas veces, sin tener en cuenta las particularidades del territorio en el que es apropiada. A su vez, esta intensificación en las relaciones sociales entre lo local y lo

global, y esos procesos de apropiación parecen haber alcanzado producir una *hibridación cultural*. Por esto, es pertinente entender la *hibridación cultural* como un proceso distinto, en el cual un *tercer espacio* comienza a producirse, trayendo consigo una nueva forma cultural, producida por ésta especie de dialéctica entre la cultura anclada y la cultura externa. En este caso, el resultado ha sido un *punk* con particularidades contextuales de cada país y con marcados rasgos evidentemente globales. Esto ha terminado por crear formas de identidad *punk* específicas en Venezuela, Chile y Argentina, de forma homónima a las formas que ha tomado la cultura moderna en cada territorio.

Comprendiendo la complejidad del caso a tratar, evidenciado la diversidad de aristas interpretativas al respecto y entendiendo la importancia de atender proyectos de investigación que dirigen la atención a nuevos procesos sociales y que dan cuenta de las particularidades de la vida contemporánea, es necesario asirse de la etnografía, como herramienta para comprender la interpretación de los actores sociales sobre su propia cultura, apropiarse de su discurso en función de su interpretación, a la vez que se vislumbra la articulación entre el discurso y la práctica en la comunidad *punk*. Con esto, se espera llevar al lector a conocer un fenómeno social muy peculiar, que contra todas las predicciones y con todos sus defectos, realmente ha logrado crear su propio mundo dentro de éste. Parece que han construido un mundo nuevo, solidario y complejo, manejado por fuerzas e intereses distintos a los de la lógica moderna, esa lógica que conduce cada aspecto de nuestras vidas. Este recorrido por las comunidades *punks* de Venezuela, Argentina y Chile, desde cómo la comprenden y viven sus propios actores, pues son ellos mismos quienes conocen mejor su realidad, permitirá evidenciar la realización de una idea realmente mágica: el re-encantamiento del mundo.

CAPITULO I. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 Planteamiento del Problema: pensar en una comunidad

La modernidad y sus efectos, ha sido y es uno de los grandes temas de la sociología, desde sus inicios Max Weber ya hablaba del problema de la pérdida de la magia en la que habían caído las sociedades de su tiempo. Al establecerse el nuevo orden de la modernidad en el mundo, el individuo pasó, poco a poco, por un proceso donde todo tendría que ser entendido bajo la lógica capitalista y el orden burocrático. El temor de Weber por los efectos de la modernidad fue fundamento y argumento necesario para que posteriormente la Escuela de Frankfurt determinara y estudiara los efectos sobre el ser social: su progresiva individualización, que terminaría por encerrar al individuo dentro de su propia forma de pensar, conformando su propia “jaula de hierro” (Max Weber, 2003).

A su vez, la globalización ha sido desde finales de los noventa uno de los grandes problemas de investigación en el mundo de lo social, económico y político. Más allá de la apología a la globalización, ésta como tejido inmediato de relaciones sociales, trae un espacio donde se fusionan constantemente los horizontes y se niegan las fronteras geográficas. La globalización, por ende, permite un espacio contextual de intensa creación e interacción entre individuos de diferentes realidades geográficas y sociales. Así, la globalización representa el escenario perfecto para la intensificación del flujo entre lo local y lo global (Arenas, 1997). Esta interacción constante entre individuos de distintos lugares termina por generar un intercambio cultural agudo y acelerado. Esto significa también, una propagación inmediata de la *cultura moderna* y sus efectos totalizantes sobre el individuo.

A lo largo de la vida moderna, la juventud ha sido un grupo social específico cargado de exigencias, estigmas y expectativas sobre una sociedad que no termina de dar respuestas a sus necesidades. Este grupo social específico cuenta con algunas características que representan las contradicciones de vivir en este contexto moderno, el cual se encuentra en constante expansión globalizada. Entre estas características, Simon Frith (1978) identifica que la juventud comparte un “no lugar”. Este “no lugar”, dentro de la concepción de la razón instrumental de la sociedad moderna, significa que no tiene un espacio determinado dentro de la organización tecnificada de la realidad. Pertenecer a un “no lugar” significa no tener espacio en la estructura productiva de la sociedad moderna, así, la juventud se encuentra en un sitio donde se da cabida a su cuestionamiento en contraposición a la no pertenencia a esta. La juventud, entonces, comparte un espacio y temporalidad de libertad que no goza ningún otro grupo social específico de la sociedad moderna. Esta libertad no en función cuantitativa del tiempo ocioso que se le dedica a este “no lugar”, sino a la mayor intensidad con que se vive la libertad en ella (Frith, 1978). Los jóvenes no padecen de las mismas restricciones que padece cualquier otro grupo social como el trabajo, la familia, entre otras, al fin y al cabo, son los espacios de la vida cotidiana los que terminan por constreñir al individuo.

Otro rasgo de la juventud, contrario a los efectos de la lógica moderna, es el de su carácter hedonista, el cual Frith (1978) determina como una de sus características principales. Es así, la búsqueda de la satisfacción por la acción humana, más que la satisfacción técnica de la vida moderna. Esto permite que el individuo joven se pueda mover con mayor libertad en búsqueda de su satisfacción personal, inclusive dentro de comunidades que motivan a la subjetividad e individualidad. Así, esto es posible, incluso cuando la búsqueda de su satisfacción no tenga nada que ver con la lógica de la razón instrumental.

Desde este contexto, la comunidad *punk*, de forma aparente, se establece con una manera de devolverle la magia al mundo, de convertir el espacio de la vida cotidiana en un espacio de lucha en contra de los efectos de la modernidad y la globalización cultural a la que es expuesta. Con la juventud como grupo social específico, con la suficiente libertad y su carácter contrario a la lógica moderna, el *punk* se conforma como una fuerza construida conscientemente, como un carácter *contracultural*. Se estructura así, como un modo más de

re-encantar el mundo desde la individualidad, pero en comunidad con otros. Una comunidad, unida más que por lo que se comparte, por aquello que diferencia del resto de la sociedad (Pelbart, 2009). Generándose a partir de esta identidad basada en la diferenciación del resto de la sociedad y con ella una forma cultural aparentemente contraria a los lineamientos del mundo moderno, una verdadera contracultura.

Si bien la palabra *punk* es acuñada en Inglaterra en 1977, existió la conformación de comunidades juveniles alrededor del mundo bajo la misma premisa de criticar el status quo y Latinoamérica no escapó de esto. En Argentina, Chile y Venezuela se conformaban pandillas juveniles molestas con el estado de las cosas, en búsqueda nuevas experiencias, cuando jóvenes de las clases más pudientes pudieron viajar a Europa e importar una idea novedosa que cambiaría todo para siempre, llamada *punk*.

En la actualidad, sigue existiendo un tejido social activo que se identifica como *punks*. Con más sellos disqueros, tiendas, conciertos y demás manifestaciones de la existencia de actividad *punk* que en cualquier otro momento de la historia. Sin duda existen comunidades locales en cada ciudad de estos países, pero existe también relaciones que traspasan las fronteras geográficas y políticas gracias a la globalización.

Teniendo el contexto de la modernidad, la globalización, la juventud como grupo social específico, la categoría analítica de la comunidad y el caso de la comunidad *punk* y su ética como forma de re-encantamiento, se tiene entonces como problema de investigación: identificar y comprender el sentido y funcionamiento de la comunidad de *contracultura punk* en un contexto globalizado en tres países latinoamericanos: Chile, Argentina y Venezuela; en personas que tengan al menos 5 años de pertenencia en la red.

Para atender este problema es necesaria la formulación de un conjunto interrogativo que permita avocar su totalidad y complejidad: ¿Representa la *contracultura punk* un espacio de identidad entre individuos de distintas realidades y espacios geográficos? ¿Existe realmente una comunidad que une los horizontes de esta *contracultura* en los espacios geográficos de Argentina, Chile y Venezuela, o simplemente son grupos e individualidades puntuales y

desvinculadas entre sí? ¿Significa la *contracultura punk* una verdadera propuesta con carácter contrario a la cultural moderna o simplemente refleja una réplica en menor dimensión de las mismas propuestas de la *cultura moderna*? ¿Qué elementos de carácter simbólico y material se intercambian entre los miembros de la comunidad *punk*? ¿Responde la comunidad *punk* a las limitaciones impuestas por la cultura moderna? ¿Es la necesidad de una identidad *punk* una manera de *auto-segregación*?

En este orden de ideas y para responder dichas preguntas se plantean los siguientes objetivos:

1.2 Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Identificar y comprender el sentido y funcionamiento de la comunidad de contracultura *punk* en un contexto globalizado en tres países latinoamericanos: Chile, Argentina y Venezuela; en personas que tengan al menos 5 años de pertenencia en la red.

Objetivos Específicos

Comprender el proceso de globalización cultural que presenta el *punk* en los diferentes países a estudiar (Chile, Argentina y Venezuela) y cómo a partir de ésta se construye una identidad *punk*.

Analizar cómo se sobreponen las barreras que presentan la especificidad idiomática y las distancias geográficas para permitir las relaciones y la confianza en la comunidad de contracultura *punk*.

Reconocer el *hazlo tú mismo* como una forma ética de auto segregación que define e identifica a la comunidad de contracultura *punk*.

Comprender si el tramado semiótico de la comunidad *punk* responde a las limitaciones impuestas por la cultura moderna.

1.3 Justificación del Problema

Es de interés para la institución universitaria el acercamiento a un fenómeno social tan dinámico como el presentado y una exposición adecuada del método interpretativo para comprender desde donde parte esta investigación. Desde la perspectiva hermenéutica de fusión de horizontes, se plantea poner al interpretante en la situación del interpretado, para así, alcanzar entender la realidad de esta comunidad en específico. Un acercamiento fenomenológico de tipo hermenéutico permite una comprensión de formas y prácticas propias de y desde un objeto/sujeto de estudio, que presenta las mismas características dinámicas a su acercamiento. Es decir, el acercamiento metodológico y la implicación práctica de esta investigación, son en sí valiosos.

Otro aporte de esta investigación, de interés institucional, es el aporte teórico que representa para los estudios culturales en la Sociología. El esfuerzo teórico permite trasladar los aportes y concepciones sobre “re-encantamiento del mundo”, a través del hombre como acción, a otros problemas de investigación dentro de esta concepción de modernidad y lo que ella representa para el ser social. La utilidad y el valor de esta investigación están implícitos para los estudios que continúen esta argumentación teórica. Pero también se debe tener cuidado y evitar adecuar la teoría a objetos de investigación que no caben realmente dentro de esta idea de modernidad y su re-encantamiento.

Por último, esta investigación representa para la institución universitaria un esbozo o acercamiento a un fenómeno social complejo pero poco retratado por la Sociología. Si bien existen numerosos estudios sobre el fenómeno en el continente americano, no existen investigaciones desde esta perspectiva metodológica y teórica sobre la comunidad *punk* y su aparente contracultura en los espacios geográficos en cuestión.

CAPITULO II. APROXIMACIÓN AL MARCO TEÓRICO

Para la comprensión de la *contracultura punk* como fenómeno, es necesaria la conjugación de diversas categorías conceptuales y formulaciones teóricas que enlazadas de forma compleja definen al objeto/sujeto de este estudio en su totalidad. Con este objetivo, el marco teórico será dividido en tres partes:

Primero, una contextualización teórica que permita sentar las bases desde dónde se para la investigación en el plano teórico. En ella, se contempla el contexto filosófico de la modernidad como el proceso en el cual la sociedad se ha configurado en función de la razón instrumental, guiada totalmente por los valores paradigmáticos de orden y progreso. Los aportes de Weber y la escuela de Frankfurt permiten identificar a la modernidad como este proceso en el que, poco a poco, se cierran las posibilidades de desarrollo del individuo fuera de lo económico o lo burocrático. Posteriormente, una contextualización temporal y espacial se hace necesaria, de forma que se logre la comprensión del universo empírico en el cual se realiza lo antes descrito. En este sentido, se debe observar al contexto temporal de la globalización cultural como el proceso que ha permitido la expansión de la lógica moderna a cada rincón del globo. Entendiendo la definición de cultura en los términos semióticos de Geertz, donde se comprende, no como una entidad palpable a la cual adjudicar las acciones de los individuos, sino como una trama de significados desde donde se dibuja una conciencia colectiva y el individuo se define a sí mismo en un contexto global. Espacialmente, la *metrópolis* como espacio perfecto de expresión de esta cultura moderna, las contradicciones que se generan en ella y los espacios de libertad y anonimato que permite. Para finalizar esta primera parte, con el contexto social específico de la juventud, entendiéndola como grupo social con particularidades culturales únicas, representando un espacio social ideal de contradicciones de la vida moderna.

Segundo, la exposición de tres categorías analíticas teniendo como base la contextualización teórica antes delimitada. Partiendo de la modernidad en estos términos, es necesario retomar los aportes de Roszak, para así comprender cómo se configura una comunidad *contracultural* en oposición a la cultura dominante, un cuestionamiento a los valores que mueven a la modernidad, ésta entendida como una red semiótica en decadencia. Aquí, es necesario sumar la idea de re-encantamiento basándose en los aportes de Debord y Vaneigem, idea que rescata la importancia del hombre en actividad y el plano de la vida cotidiana. Así, le es devuelto al individuo la capacidad de crear y determinar la propia realidad a través de su actividad desde un plano artístico. Construyéndose así la posibilidad teórica de devolverle al individuo lugares y momentos distintos a la lógica económica o administrativa de la cultura moderna en decadencia, a partir de la creación de un tramado semiótico con una lógica distinta. Así se configura la idea de *punk* como una forma más de re-encantamiento que sienta sus bases sobre el código ético del *hazlo tu mismo*.

Tercero y último, la elaboración conceptual de *comunidad* que permitirá comprender el sentido y funcionamiento de las relaciones generadas en las personas que comparten este código. Una definición de comunidad que, a través de una idea “mágica” de re-encantamiento, une a individuos apartados físicamente. Sin embargo, también es necesario un acercamiento a la marginalidad que se genera a partir de una identidad tan marcada y una acción social tan opuesta a los valores de la modernidad, que puede configurar un proceso de auto-segregación y aislamiento del resto de la sociedad. Lo cual permite comprender como la comunidad *punk* termina por reproducir el carácter totalizante de la cultura moderna, que todo lo explica dentro de su propia lógica.

2.1 Primera parte. Contexto teórico o teoría del contexto

2.1.1 Contexto filosófico: la modernidad

2.1.1.1 Introducción a la modernidad

*“Vivimos y morimos racional y productivamente.”
(Marcuse, 1993, Pág. 79)*

Desde la ilustración el tema de la modernidad ha sido el tema *macro* que ha dominado a la sociología y a la filosofía social en general. Desde los grandes de la sociología hasta la escuela de Frankfurt, el estudio de un tema tan complejo como el de la modernidad ha llevado tanto a diversas definiciones, como características y efectos sobre los seres humanos. La modernidad como espacio temporal esta cargado de ciertas características que la hacen distinta a tiempos anteriores; tecnología e inmediatez por nombrar algunas. Pero como proceso y espacio filosófico está cargado de complejidades propias que han llevado al ser social a un cambio de rumbo, al enclaustramiento en su propia lógica.

Esta primera parte intentará elaborar, partiendo de distintos autores, tanto un concepto de modernidad, como las características de ésta como proceso filosófico. La intención es realizar un acercamiento a una definición de modernidad que permita sentar las bases de esta investigación, contextualizar filosóficamente en que momento se encuentra. Esto, para finalmente exponer los efectos que este cambio de lógica, en el cual se ha sentado la vida social, desencadenando un desencantamiento paulatino, llevando al individuo a un proceso de encajar dentro de la lógica capitalista todo aquello que se presenta ante él.

2.1.1.2 La modernidad sobre el individuo

Como se mencionó antes, la modernidad como tema filosófico y social tiene largo recorrido en el pensamiento social. Partiendo de las palabras de Habermas se comprende al proceso de modernidad como:

...una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recurso al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas, etc.

(Habermas, 1989, Pág. 12)

Es decir, se entiende como el proceso por el cual existió un cambio de dirección en la lógica en la que se basaba toda organización social previa a la modernidad. Esta lógica, es la concepción del mundo desde una racionalidad con arreglo a fines. Así, Habermas expone que la razón instrumental es la única idea sobre la que se ha construido la realidad. La modernidad montada sobre la idea de racionalidad con arreglo a fines, ha permitido la construcción de un mundo social con los objetivos de más orden y más progreso.

La modernidad pretendía y pretende, desde la razón, explicar todo dentro del mundo moderno. Horkheimer y Adorno exponen: “El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia.” (1998, Pág. 59). Explicar todo lo que se paraba frente al individuo fue la idea que dominó la ilustración como momento histórico y filosófico. Una idea viciada desde el comienzo, la idea de la dominación del hombre sobre la naturaleza. Explicar, una idea que no soporta, según Horkheimer y Adorno (1998), lo distinto y desconocido. Abstraer y reducir todo a pura inmanencia, ésta era la agenda de la modernidad. Un signo de poder que marcó desde su inicio, el querer explicar bajo su lógica todo, fuera de su lógica nada. Desencadenando un proceso de dar explicación a todo, que pronto se convirtió de narración a doctrina (Horkheimer y Adorno, 1998).

Con la razón como doctrina, cualquier cosa que se encuentre fuera de su lógica será rápidamente anulada. El individuo se ve inmerso en una sociedad que piensa sólo a través de la actividad basada en la razón. Sobre esto el individuo ha tenido que conformar toda su actividad y por ende, quedar encerrado dentro del proceso de racionalización de la vida, privado incluso de la autonomía y creatividad individual (Marcuse, 1993). Entendiendo a las relaciones humanas, e incluso la vida misma, como objetos para el arreglo a los fines de *orden y progreso*. Esto ha llevado a la reducción del individuo a meros consumidores o productores, su existencia se ve únicamente en su función racional dentro del capitalismo. Su actividad únicamente a la producción de más orden y más progreso, a la estandarización y la producción en serie, a la mercantilización de la existencia (Horkheimer y Adorno, 1998). Es entonces, donde el individuo ha caído encerrado dentro de los límites impuestos por la modernidad, inmerso dentro de una lógica que castiga o ridiculiza todo lo que se encuentra fuera de ella.

En conclusión, la modernidad como contexto filosófico es un espacio fríamente calculado. Weber definió como “desencantamiento del mundo” o “pérdida de la magia” al proceso por el cual era posible llegar a una sociedad atrapada en una racionalidad con arreglo a fines. Este proceso de racionalidad de la sociedad termina por quitarle el sentido al mundo. Una realidad basada en la razón instrumental, carece de formas para cristalizar los intereses individuales. Esto deviene en ese proceso de falta de significados, falta de sentido y deshumanización que no pueden llenar ni la economía capitalista, ni el estado burocrático, ambos hijos de la modernidad. Es necesario entender cómo haciendo función de cosificación y pérdida de sentido de sujetos sociales, la racionalidad sólo ha logrado crear medios para alcanzar los fines, fundando así su propia “Jaula de Hierro” (Weber, 2003). De esta forma, la razón terminó por tener como principal fin su autoconservación; es decir, la modernidad, a pesar de tener su concepto de racionalidad como una forma “liberadora”, concluyó por conformar la propia limitación de la individualidad, anulando otros aspectos de las relaciones sociales. En palabras de Habermas: “una modernidad que se ha desprendido de todo modelo, abierta al futuro, deseosa de innovaciones, sólo puede extraer sus criterios de sí misma.” (Habermas, 1989, Pág. 58).

2.1.2 Contexto espacio-temporal: la globalización cultural y la metrópolis

Así, como es necesario para la investigación determinar el contexto filosófico de la modernidad, es también importante ubicarla espacial y temporalmente. La globalización cultural y la *metrópolis* son tanto hijas, como perfectos espacios para la reproducción de la lógica moderna. Tiempo y espacio ubican a la modernidad en la vida práctica, en el mundo de lo real. La lógica moderna ve como medio para su expansión la globalización cultural y la *metrópolis* como espacio predilecto de exposición al individuo.

2.1.2.1 La globalización

Aun y cuando, la globalización es un tema recurrente dentro de las investigaciones sociales contemporáneas, a continuación se presenta un acercamiento teórico para definirla a esta y los efectos que produce sobre los seres sociales de acuerdo a los objetivos de esta investigación. Es primeramente necesario definir lo qué se comprende por globalización y cultura, al igual que advertir cómo esto termina por configurar una idea de modernidad en un constante proceso de hibridación y apropiación cultural.

La globalización entendida por Giddens es la “...intensificación de las relaciones sociales en todo el mundo por las que se enlazan lugares lejanos, de tal manera que los acontecimientos locales están configurados por acontecimientos que ocurren a muchos kilómetros de distancia o viceversa” (1994, Pág. 68). Es decir, una fusión de horizontes y negación de las fronteras geográficas, que antes no permitían la interacción entre grupos sociales distintos, de culturas distintas, estas son abiertas en la actualidad a través de la intensificación de las relaciones humanas.

Esta concepción permite comprender a la globalización, no únicamente cómo un proceso económico-político, sino cómo un proceso que influye directamente sobre el ser social y su cultura. La globalización intensifica sus relaciones a través del fortalecimiento de redes de relación social cada vez más interconectadas (Arenas, 1999). No sólo intensificando la interconectividad sino que también, como explica Arenas, “... en la vida social los cambios

adquieren un ritmo vertiginoso” (1997, Pág. 2), principalmente motivados por el avance de la tecnología que juega un doble papel de resultado/causa de la globalización. Esto termina por generar “...un ritmo más acelerado del flujo entre lo local y lo global.” (Arenas, 1997, Pág. 4). Llevando así, a culturas distintas dentro de un proceso de intercambio particular e intenso.

Es así, cómo la globalización conceptualizada por Giddens y Arenas comienza a no ser simplemente un momento, sino un proceso donde se da cabida al deterioro progresivo de las limitaciones espaciales, no solo en cantidad, sino también en la intensidad, gracias a como se viven las relaciones humanas a distancia. Exponiéndose así, los individuos a un espacio perfecto para la reproducción de la lógica moderna, a través del intercambio cultural dado por la intensificación del tejido social de distintos espacios geográficos.

2.1.2.2 Una definición de cultura

Para comprender los efectos de la globalización sobre el individuo y su psiquis es necesario primero comprender que se entiende por cultura. La concepción de Clifford Geertz, no sólo del concepto, sino su nueva visión del tema cultural, marcó un hito dentro de las ciencias sociales. Geertz tiene presente en su comprensión matices de la fenomenología de Alfred Schütz, donde lo importante es la interpretación de la vida cotidiana y de la realidad social. Además, su importancia radica en el rescate de la humanidad como objeto de estudio en el tema cultural.

Según el *Concepto Semiótico* de Cultura de Geertz, ésta debe ser:

Entendida como sistema en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos conceptos de manera intangible, es decir, densa. (2003, Pág. 27).

La importancia en su concepto radica principalmente en la lectura, traducción e interpretación de los significados presentes en los sistemas de símbolos. Estos significados y su interpretación son el espacio donde los individuos definen y crean su realidad en constante actividad, por ende estos significados se encuentran en persistente movimiento, mostrando a la cultura, no como una entidad palpable, sino como un contexto etéreo pero a la vez público “... porque su significación lo es” (Geertz, 2003, Pág. 26).

En palabras de Clifford Geertz:

La cultura se aborda del modo más efectivo...entendida como puro sistema simbólico (la frase que nos atrapa es “en sus propios términos”), aislando sus elementos, especificando las relaciones internas que guardan entre sí esos elementos y luego caracterizando todo el sistema de una manera general, de conformidad con los símbolos centrales alrededor de los cuales se organizó la cultura, con las estructuras subyacentes de que ella es una expresión, o con los principios ideológicos en que ella se funda. (2003, Pág. 29).

Es decir, no se trata únicamente de la lectura, traducción e interpretación de símbolos separados o aislados entre sí, sino de la comprensión de un sistema simbólico que es la cultura y la relación que los envuelve, creándose a partir de ésta mapas de realidad social y herramientas para la creación de una conciencia colectiva (Kuper, 2001).

Esta trama semiótica, que es la cultura, le otorga tres propósitos a la acción social, primero: “Hay que entender la conducta y hacerlo con cierto rigor porque es en el fluir de la conducta- o, más precisamente, de la acción social- donde las formas culturales encuentran articulación” (Geertz, 2003, Pág. 30). En otras palabras, es en la acción social donde se ve presente el sistema simbólico entre los individuos. Segundo: “Una vez la conducta humana es vista como acción simbólica...pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas” (Geertz,

2003, Pág. 24). Por lo tanto, la red semiótica, entendida como sistema de significados que rigen el comportamiento humano, es también mecanismo de control individual de conducta, ya que rompe con la concepción “subjetiva” o “objetiva” de la cultura. Y, tercero, la acción social tiene una importante función en la “transmisión histórica, un patrón de significados transmitidos históricamente y materializados en formas simbólicas, mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre la vida y sus actitudes hacia ella” (Kuper, 2001, Pág. 119). En otras palabras, la acción social tiene función de ritual para el mantenimiento de la trama de significación.

Es fundamental dejar claro que Geertz entiende que la cultura está presente en los objetos que esta produce, pero son mucho más importantes los significados producto de la acción social y usos que se le dan a los mismos. Esto quiere decir que la importancia de la red semiótica radica, a pesar de tener una imagen física en lo material, en los sistemas de significación que se generan a partir de esos objetos, y a la vez generan dicho objetos. En fin, la acción social tiene un importante efecto dentro de la estructuración de un sistema simbólico que se ve intensamente relacionado con otros tramados culturales distintos dados dentro de la globalización. Y, aunque existen intercambios materiales, lo importante es el intercambio que existe entre los significados que se generan a partir de estos.

2.1.2.3 La globalización cultural

Ya teniendo claro, por un lado lo que se comprende por globalización, sus efectos sobre el distanciamiento físico e intensificación de las relaciones sociales. Por el otro lado, también queda clara una definición de la cultura como trama semiótica de la cual se crea mapas mentales en constante movimiento que tienen como fin e inicio las relaciones sociales. Se puede comprender el proceso de globalización cultural a través de dos momentos distintos: Primero el de *apropiación cultural* y segundo el de *hibridación cultural*.

Apropiación cultural: la distorsión del mensaje

Dentro de la globalización como proceso ocurren distintos momentos, uno de ellos es el de la apropiación cultural. Freddy Silva en su investigación identifica que las culturas han sufrido un proceso donde dejan de estar ancladas al lugar a donde pertenecen físicamente (2006). Pasando por un proceso donde una cultura “...utilizaría a modo de «collage» la cultura recibida de acuerdo a sus valores y normas.” (Hormigos y Cabello, Pág. 8).

También, añade Silva, al referirse al proceso simbiótico que sufre la apropiación de otras culturas, que: “...ellas se encuentran en un proceso de notable resignificación donde en ocasiones son descontextualizadas históricamente.” (Silva F., 2006, Pág. 6) Es decir, suele ocurrir que cualquier tramado simbólico dentro del proceso de globalización comienza también a trasladar formas de ver las cosas sin tener en cuenta la realidad donde viven. Este proceso de apropiación cultural es la forma en la que se da la homogeneización cultural en el contexto globalizador.

Hibridación cultural: un proceso simbiótico

Dentro del proceso de globalización cultural los individuos admiten tomar parte de una red semiótica mayor, claro que con un añadido cultural propio de cada realidad social, lo cual termina por configurar un proceso de constante reestructuración y resignificación. Es decir, la trama de significación dominante de una sociedad, asume por el proceso de globalización cultural otra manera de ver el mundo. Sin embargo, en vez de apropiarse de la cultura de manera exacta, pasan por un proceso simbiótico donde termina por ser algo distinto, un híbrido cultural.

Néstor García Canclini y Gerhard Steingress son dos teóricos que manejan este concepto de hibridación cultural para comprender el proceso de la globalización cultural que está ocurriendo. Steingress en su concepción de hibridación transcultural comprende a esta como:

(a) una fusión innovadora de distintos elementos culturales en situaciones de contacto multiculturales, (b) una praxis sintetizadora, que crea un nuevo sentido y una nueva colectividad subcultural a partir de la transgresión cultural, y (c) que se elabora sirviéndose de la experiencia de convivencia entre las culturas que le sirvieron de cantera. Mientras que la simple transculturación es una combinación mecánica, temporal, «funcional» y ecléctica, la hibridación transcultural se basa en el «abandono» (la transgresión) de la propia cultura para crear algo nuevo. (Steingress, 2008, Pág. 16).

Según Steingress la hibridación cultural establece un “tercer espacio” generando una nueva forma de identidad, es decir, se opone a lo que se piensa sobre la ocurrencia de una homogenización total de lo cultural producto de la globalización. Esto ocurre a través del proceso de hibridación cultural, donde se evita “...que se pierda por completo la conexión con sus anteriores bases, su identidad originaria, la hibridación cultural hace hincapié en la creación de unas manifestaciones culturales nuevas, como síntesis de diferentes elementos culturales.” (Steingress, 2008, Pág. 16), pasando así, por un proceso de constantes reinterpretaciones en el plano cultural de manera dialéctica.

Por otro lado, García Canclini entiende por hibridación cultural: “...procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2003, Pág. 1). También explica que esto ocurre de manera no planeada e imprevista, producto de los procesos migratorios o intercambios comunicacionales que surgen de la creatividad individual o colectiva de manera espontánea (Canclini, 2003).

Si entendemos a la modernidad como una lógica que contextualiza la manera de relacionarse, de comprender el mundo y de como actuar socialmente sobre el. Entonces podemos llegar a la conclusión de la existencia de una *cultura moderna*, de un tramado semiótico propio cargado de una cosmovisión independiente. Escribe Freddy Silva: “...lo que circula a escala mundial, en directo y en forma continuada, son imágenes, conceptos, valores,

una visión de mundo.” (Silva F., 2006, Pág. 7). Es decir, no son sólo mercancía y valores comerciales lo que se intercambia en el proceso de globalización, sino una cosmovisión completa “...utilizando los materiales que encuentran en su entorno” (Hormigos y Cabello, Pág. 10).

En la globalización tienen lugar dos procesos distintos, uno en el que existe una copia casi exacta sin tener en cuenta las particularidades contextuales donde se apropia, y uno en el que existe un proceso de hibridación entre el tramado semiótico adquirido y el que ya se tiene, configurando en un tercer espacio una nueva cultura que abandona progresivamente cualquier forma cultural previa y adquiere cada vez más la lógica moderna de comprender el mundo. Esto lleva a la lógica moderna a un proceso donde avanza a pasos agigantados tomando un carácter cada vez más dominante.

2.1.2.4 La metrópolis

Dentro de la *metrópolis* como espacio físico existen ciertas características que lo conforman como espacio propicio para comprender la cultura moderna y cómo ésta se expresa en un contexto pragmático. Pero además de ofrecer esto, la metrópolis también permite determinar los efectos de la lógica de la cultura moderna directamente sobre el individuo y su psiquis.

Simmel en su texto “La metrópolis y la vida mental” muestra similar interés por comprender el proceso por el cual estaban pasando las sociedades modernas específicamente en el espacio de las *metrópolis*. Simmel determina que es la *metrópolis* el espacio predilecto para observar donde se desarrolla un tipo de persona moderna, individualizada y despreocupada. Por tanto, el proceso de individualización que sufre el ser humano es producto, según Simmel, de diferentes factores y es la *metrópolis* el espacio donde se conjugan esa serie de factores que hacen que el individuo pase por este proceso deshumanizante producto del capitalismo reinante, la lógica moderna y el proceso de desencantamiento.

De esta manera, el capitalismo y la burocracia en la *metrópolis* han producido relaciones motivadas únicamente por la interdependencia entre individuos. Esto ha contribuido, según Simmel, a un proceso donde “todas las relaciones emocionales íntimas entre las personas están fundadas en la individualidad, mientras que en las relaciones el hombre es equiparable con los números, como un elemento, indiferente en sí mismo” (2008, Pág. 3).

El factor, cada vez más cuantitativo y menos cualitativo, del hombre es también determinante en la construcción de ese hombre individualizado. En la *metrópolis*, la relación con otras personas se hace en función de la “utilidad” que tienen para cada quien. Entonces, las relaciones humanas se ven limitadas por el beneficio que tienen “para mí”; como dice Simmel: “La mente moderna se ha vuelto cada vez más calculadora” (Simmel, 2008, Pág. 3), calculadora en función de la utilidad y en función del beneficio que representa para los individuos.

Se debe entender la *metrópolis* como un espacio dominado por la obsesiva mercantilización de la vida, el cual, es entonces, el lugar predilecto y único donde se pueden originar esas relaciones exclusivas de la producción/consumición propias de la cultura moderna. La *metrópolis* para Simmel era el espacio donde se conjugaba la impersonalidad y la mente calculadora. Ahí donde: “la puntualidad, la exactitud y el cálculo se imponen sobre la vida por la dilatada complejidad de la existencia metropolitana y no únicamente por su conexión íntima con la economía monetaria y el carácter intelectualizante.” (Simmel, 2008, Pág. 4). La *metrópolis* es el espacio donde se muestra mayor evidencia de los efectos de la lógica racional.

La interdependencia que describe Simmel en su texto “La metrópolis y la vida mental” termina por crear una dualidad: por un lado, individualidad, por otra interdependencia para la supervivencia. Y es que:

El individuo se ha convertido en un simple engranaje de una enorme organización de poderes y cosas que le arrebatan de las manos todo progreso, espiritualidad y valor para

transformarlos a partir de su forma subjetiva en una forma de vida puramente objetiva. (Simmel, 2008, Pág. 9).

Esta individualidad desencantada (omitiva e indiferente) y su contraparte, la interdependencia funcional, son causa y efecto del desencantamiento del mundo en la modernidad. La *metrópolis* representa así, una dualidad en dos sentidos, una de individualidad-interdependencia, pero por otro lado también ofrece un espacio enclaustrado-libertad para el individuo, un espacio de libertad y anonimato que no brinda ningún otro lugar en el mundo. (Simmel, 2008). Esta libertad a la que se refiere Simmel en la *metrópolis* está dada por lo inadvertido que está el individuo de la existencia ajena. Al estar cada ser social inmerso dentro de la lógica moderna y los estímulos de la metrópolis, poco a nada tiene que relacionarse con otro ser social que no sea medio para sus fines. Estas circunstancias ofrecen capacidad de movimiento, anonimato y en fin, libertad para el individuo. Es así, como la *metrópolis* es tanto un espacio donde se ve mas cerrado el individuo dentro de la lógica moderna, como el lugar donde tiene un espacio personal desde donde se puede mover sin ser visto, escondido entre la multitud de anónimos.

En fin, la *metrópolis* y la *globalización cultural* ofrecen el espacio y temporalidad para la expresión y expansión de la lógica moderna. Con el fin de las fronteras geográficas para la propagación de la razón y el desencantamiento que este ofrece, los efectos sobre la psiquis humana son innegables. Sin embargo, en ellas, la globalización cultural y la metrópolis, también se ve mimetizada una cultura moderna que abarca cada espacio de la vida del hombre, sus contradicciones y espacios de movilidad.

2.1.3 Contexto social específico: la juventud

Esta investigación apunta al grupo específico de la juventud como contexto social, dentro de un mundo desencantado por la modernidad, expresado en la globalización y en la metrópolis. A continuación se hará una descripción que permite elaborar la categoría analítica de *joven*, sus características y el tramado semiótico que lo compone como un grupo con

particularidades específicas. Para cerrar exponiendo como se ven reflejadas estas contradicciones y constricciones dentro de la vida moderna de los jóvenes.

Con estos objetivos se retomara la obra de Simon Frith (1978), quien hace un análisis causal de la vinculación de la juventud con la cultura del rock. Este análisis establece que la juventud se compone de una tipología que él llama “quinceañero” que comenzó a mediados del siglo XX. Esta categoría representa al joven de clase trabajadora, masculino con características como: “...rudeza, excitación, confianza en la suerte, comprensión, autonomía y dureza.” (Frith, 1978, Pág. 28). Además de esto los *quinceañeros* “...trataban de apartarse de un camino que llevaba al conformismo” (Frith, 1978, Pág. 28) y su desviación es proporcional al nivel sociocultural que estos tienen. Frith clasifica a la categoría *quinceañeros* como “...el consumidor por excelencia...” (Frith, 1978, Pág. 24) porque sus características hedonistas y su búsqueda de nuevas experiencias de vida lo llevan al consumo. La importancia de su categorización se debe a que logra representar un estilo de consumo nuevo en un mercado apoderado por el consumo masculino trabajador.

Además de esta categoría de *quinceañero*, Frith establece la categoría *joven*. Esta categoría cumple con ciertas características distintivas de la categoría *quinceañero*. Entre ellas se encuentra que son jóvenes de clase media, con un nivel de estudio medio y con relativa capacidad económica. Frith determina que el *joven* tiene lo que él considera una cultura propia, la “cultura de los jóvenes”. Esta trama de significación que “...en apariencia, no tenía clase social y era rebelde, pero que descansaba sobre una adopción gradual de los modos de vida de los quinceañeros de clase obrera por parte de unos jóvenes de clase media.” (Frith, 1978, Pág. 27). El autor identifica que esta “cultura de los jóvenes” tiene también un papel ideológico, ya que “...los chicos de clase media adoptan de modo deliberado los valores de las clases más bajas...y de ese modo decidían conscientemente oponerse a los valores de sus padres...” (Frith, 1978, Pág. 28), ya que sus padres eran epitomes de los valores tradicionales. Evidenciando una de las características principales de la cultura según Geertz, mecanismos de control de la acción individual. El joven a diferencia del *quinceañero*, que busca únicamente diferenciarse del conformismo, tiene el “pecado” de actuar como alguien que no representa su clase social (Frith, 1978).

En este sentido, la juventud no debe ser únicamente comprendida como una categoría de consumo, sino como una categoría social que comparte ciertas características que la hacen distinta al resto de la sociedad, no en vano tiene detrás una “cultura juvenil”. Algunas de esas características que componen la *cultura juvenil* son:

Posición en la estructura social

Los jóvenes comparten una posición dentro de la estructura social del capitalismo moderno: un *no lugar*. La familia de clases media a las que pertenecen estos jóvenes no concuerda con el sistema social y económico que se vive. Frith explica: “La cultura de los jóvenes, pues, debe ser entendida con referencia a los procesos por los que una sociedad industrial moderna separa a los hijos de sus familias y los socializa dentro de un sistema social más amplio.” (Frith, 1978, Pág. 31), es decir, el proceso de la juventud no es más que un proceso de la sociedad por el cual se pasa del ámbito personal de la familia, al ámbito social moderno.

Una de las explicaciones que determina Frith es la siguiente:

Ser joven... significa una posición estructural concreta dentro de las sociedades capitalistas modernas; cuando esta se vino abajo, juventud y cultura joven pudieron explicarse en términos funcionales –por referencia a la necesidad de la sociedad de incorporar a la juventud al sistema social y a la necesidad (o negativa) de los jóvenes a ser incorporados a el–. La cultura de los jóvenes puede entenderse como una solución a los problemas sociales, emocionales y sexuales de la adolescencia. (Frith, 1978, Pág. 30)

Necesidad de Cambio

Los jóvenes comparten un sentimiento de intensidad y deseo de cambio que no tiene ningún otro sector de la sociedad, o al menos que comparta en igual proporción. Esta característica está muy ligada a la característica anterior, su no posición en la sociedad, que permite que los jóvenes busquen una diferenciación con la sociedad que los deja a la deriva entre ese espacio de lo familiar y lo social. Según Frith esta individualidad y búsqueda de la diferenciación e identidad hace que "...entonces hasta la gente con una ideología de gustos individual se convierte en un grupo de individualistas y necesita los símbolos y amigos e instituciones para afirmarse a sí mismos como grupo." (Frith, 1978, Pág. 55). Esto propicia, explica Frith, un germen de movilidad por el cambio, propio de la juventud.

Ocio-Hedonismo-Libertad

Otro elemento importante dentro de la caracterización de los jóvenes es, en primer lugar, su tiempo libre. Este tiempo ocioso es "...el tiempo "libre" y por eso los valores y elecciones expresadas en el ocio son independientes del trabajo –son el resultado de condiciones ideológicas" (Frith, 1978, Pág. 76) y los jóvenes son el grupo social específico que comparte en mayor proporción y con mayor intensidad ese espacio/tiempo dentro de la división del trabajo.

En segundo lugar está el carácter hedonista, el cual es propio de los jóvenes que buscan el placer y suprimen el dolor de todos los aspectos de la vida y en especial en la vida ociosa. Lo cual no es exclusivo de este grupo social en específico, ya que es propio de la modernidad (Habermas, 2003).

En tercer lugar: la libertad/autonomía. 'La libertad' de los adolescentes se daba dentro de las limitaciones de los ingresos familiares" (Frith, 1978, Pág. 46). Es decir, los jóvenes tienen una aparente libertad y autonomía económica que llega hasta donde llega el amparo de los padres. La libertad de estos jóvenes, explica Firth, no se debe a que tengan mayor cantidad de tiempo libre, sino que es más libre debido a que no padecen de las mismas restricciones que

el resto de la sociedad (Frith, 1978). Restricciones como las limitaciones que otorga el trabajo, las obligaciones familiares o de mantener un hogar, todas propias de la vida moderna y del anonimato de la *metrópolis*. Esta característica es fundamental para identificar a la juventud como un grupo social específico dentro de un contexto globalizado que sufre al igual que la cultura moderna, un proceso de constante reestructuración en la dualidad de efectos de la *apropiación e hibridación cultural*.

Como se puede comprender, la juventud termina siendo algo más que una simple categoría de edad. Lo que Frith determina inicialmente como una cualidad de consumo en sí, termina siendo un grupo social con una ideología propia y particular: que ha sido llamada *cultura juvenil*. Ésta, encaja perfectamente con la acumulación teórica que se ha desarrollado, situando a la juventud como grupo social específico cargado de la lógica del mundo moderno. Su no posición funcional en la estructura social productiva, la necesidad de cambio, su carácter hedonista y el espacio de libertad permiten inferir que la juventud comparte las cualidades propias para situarlo como expresión de grupo social cargado de valores modernos y sus contradicciones.

2.2 Segunda parte. El *punk hazlo tú mismo*: contracultura y re-encantamiento del mundo

Basándose en la contextualización filosófica, espacial y temporal, y teniendo un grupo específico ya definido en la parte anterior, se hace ineludible la construcción de tres categorías analíticas cuyas explicaciones y argumentos se despliegan de forma envolvente y dialéctica. Primero, una idea de contracultura, la cual se define como una posición opuesta construida conscientemente a la de la cultura dominante moderna. Segundo, la idea de re-encantamiento del mundo desde la cotidianidad, basándose en la idea de contracultura, el re-encantamiento del mundo representa una manera de oponerse a la cosmovisión dominante de la racionalidad con arreglo a fines. Por último, una descripción del *punk hazlo tú mismo*, lo cual representa un plano pragmático y que atañe directamente a esta investigación. El *punk hazlo tú mismo* debe ser comprendido como una forma más de contracultura para el re-encantamiento del mundo desde la actividad creativa individual en su cotidianidad. El desarrollo de estos tres conceptos

tendrá siempre presente el contexto previamente elaborado, desde donde se funda para elaborar categorías más complejas y explicativas.

2.2.1 Contracultura: en contra de la cultura moderna dominante

Theodore Roszak, teórico del movimiento *contracultural* de los 60's en Estados Unidos, elaboró en su constructo teórico el concepto denominado por el mismo como *tecnocracia*, el cual se explica como cualquier forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. En otras palabras, que una sociedad industrial logre modernizar, poner al día, racionalizar o planificar (1973). Lo importante de la definición de tecnocracia no es en sí el concepto, sino el hecho que permite comprender que la cultura moderna es una cultura dominante, epítome de una sociedad actual que tiene como metas el orden y progreso. A partir de esta caracterización que realiza Roszak de la cultura moderna como cultura dominante de occidente, es construida la categoría analítica de contracultura.

La categoría *contracultura* se refiere específicamente a su carácter de atentado utópico frente a una cultura que tiene como meta el cumplimiento de los valores característicos del paradigma moderno (Roszak, 1973). Sin embargo, la *contracultura* no debe ser entendida como una forma cultural distinta creada para responder a la inadecuación de la cultura moderna, ya que las formas culturales no pueden ser conscientemente creadas al ser componentes estructurales de la vida humana. Así, una contracultura debe entenderse como una fuerza construida conscientemente para el cuestionamiento directo a esa concepción de una realidad basada en la técnica, coartadora de toda forma distinta de ver al mundo, cercenadora de cualquier visión de este que no sea "...regido por estándares de racionalidad económica y administrativa..." (Habermas, 2003, Pág.4), dirigido por las nociones de orden y progreso.

Es decir, el elemento que aglutina a la *contracultura* es la negación a una cultura dominante, basada en recursos simbólicos y acción social que crean una aparente diferenciación con esa cultura dominante. Siguiendo las nociones de cultura de Geertz, parece

que una contracultura para poder responder efectivamente a los patrones de dominación de la cultura establecida, requiere generar artificialmente los recursos simbólicos que respondan a aquellos de la cultura a la que se opone, así como perpetuarlos por medio de la acción social de los individuos miembros, de forma diametral a lo que sucede con las acciones de los portadores de la cultura moderna.

En conclusión, el propio concepto semántico de *contracultura*, además de hacer referencia a una contraposición, también hace referencia a la reacción a un mundo moderno. Es decir, la contracultura es la respuesta consciente ante un mundo desencantado. Es una reacción a los cambios de la modernidad, más que una acción espontánea individual o social.

2.2.2 El re-encantamiento del mundo

“De la misma manera que convierte la utopía en imposible, el alto grado de tecnificación que alcanza nuestra época actual, suprime el carácter puramente mágico de los sueños.”
(Vaneigem, 1977, Pág. 257)

Ante este panorama de una vida cotidiana enajenada y objetivizante, esta es también “...hasta nuestros días resistencia a lo histórico.” (Debord, 1999, Pag 3). Esto, claro, si comprendemos la Historia desde una mirada materialista. La vida cotidiana es el espacio y tiempo donde existe esta lucha objetivizante y funcional de la actividad humana. Vaneigem pone como ejemplo el ocio: este es un espacio de la vida cotidiana en que el placer es incuantificable monetariamente y donde “el tiempo, repentinamente vaciado de su contabilidad dineraria, se vuelve tiempo muerto; apenas existe” (Vaneigem, 2008, Pág. 5). Es así, como esa vida cotidiana representa un espacio enajenado, pero a su vez tiene la capacidad de ser una trinchera ante un mundo moderno, una barricada para el re-encantamiento como se explicara a continuación.

Esta forma de darle de nuevo sentido a la vida, de re-encantarla, se da a través de la actividad individual en la vida cotidiana. Para esto es necesario lo que Vaneigem considera “la inversión de perspectiva”. En una sociedad donde triunfa la objetividad, este concepto propone la subjetividad individual como punto de partida. Es precisamente eso, el cambio de punto de

vista, de invertir la perspectiva que pertenece al resto de “...la comunidad, de la ideología, de la familia, de los demás” (Vaneigem, 1977, Pág. 198) y otorgarle, más bien una “subjetividad radical” que le permita al individuo la posibilidad de cambiar el mundo. En un mundo técnico donde domina el conocimiento sobre la praxis, “la inversión de perspectiva” propone también invertir esta jerarquización: darle esa capacidad creativa y de accionar al individuo, lo cual carece en un mundo desencantado.

Estas actividades creativas “se oponen radicalmente a las reglas y a las leyes que rigen nuestra sociedad” (Vaneigem, 1977, Pág. 199), no se mueven o miden por las apariencias o lo cuantitativo, sino por las experiencias vividas subjetivamente en la cotidianidad, por las insatisfacciones con la realidad. Y es precisamente ahí donde radica la importancia de ese accionar creativo:

Se habla de creatividad a propósito de una obra de arte. ¿Qué representa esto al lado de la energía creadora que agita a un hombre mil veces por día, hervor de deseos insatisfechos, ensoñaciones que se buscan a través de lo real, sensaciones confusas y, no obstante, luminosamente precisas, ideas y gestos portadores de cambios inefables? (Vaneigem, 1977, Pág. 201)

Sin embargo, la cotidianidad no es considerada como “oficial” en un mundo dominado por la objetividad científica, que deja de un lado esas acciones individuales igualmente creativas, sea por considerarlas burdas, subjetivas, personales o triviales, o por carecer de los medios necesarios, estas acciones individuales se convierten en víctimas del anonimato, escondidas por la cotidianidad y la privacidad.

Dentro de estas acciones creativas de re-encantamiento es también importante el carácter de la espontaneidad. La productividad meticulosamente planificada y perfectamente arreglada es contraria a la creatividad re-encantadora. Para esto la espontaneidad “...es el modo de ser de la creatividad individual. Es su primer brote, todavía inmaculado; ni corrompido en el manantial, ni amenazado de recuperación” (Vaneigem, 1977, Pág. 204). Es

decir, representan elementos totalmente opuestos que no tienen ninguna relación entre sí. Mientras uno apuesta diametralmente por la lógica moderna, el otro opta por una perspectiva totalmente opuesta.

Si la vida cotidiana es el espacio, el escenario para este accionar es el artístico. La creación artística es la práctica más subjetiva que puede tener el individuo. Para Vaneigem es el camino artístico el que "...intenta imprimir al mundo el movimiento de una subjetividad siempre tentacular, siempre sedienta de crear y de crearse" (Vaneigem, 1977, Pág. 212). Y, es que con su concepción de "inversión de perspectiva", la única manera de romper con la racionalidad del mundo desencantado es a través de la actividad humana subjetiva y creadora de una "...superación de la forma vacía y universal de la mercancía..." (Vaneigem, 1977, Pág. 287) que representa la vida en la modernidad.

Vaneigem considera que el accionar creativo debe tener tres características necesariamente, lo que él considera como los tres polos inseparables: la participación, la comunicación y la realización. El primero, la participación, está íntimamente relacionado al actuar, con el hombre praxis, como personaje principal y no como espectador del espectáculo. Segundo, la comunicación, como base subjetiva para luchar en contra de la excesiva burocratización y alejamiento de los individuos; ya que al igual que Simmel en su análisis de las *metrópolis*, Vaneigem comprende que existe un excesivo alejamiento entre los individuos debido a la descomunal objetivización de las relaciones humanas. Simmel explica esto con detenimiento, al comprender que se debe a que en las metrópolis existe un excesivo acercamiento entre los cuerpos, pero un alejamiento mental entre los individuos (Simmel, 2008). Pero es con acciones creativas y comunicativas, con las que se otorga subjetividad al mundo. Por último, la realización, se debe explícitamente a la subjetividad. Ésta "...encierra las condiciones objetivas que el mundo realiza cada día. Todo parte de la subjetividad y nada se detiene en ella" (Vaneigem, 1977, Pág. 8). La vida cotidiana, es al final un compartir subjetivo indiscutible entre los individuos de la *metrópolis* y "...su creatividad individual no se distingue de la creatividad universal." (Vaneigem, 1977, Pág. 207). Por ende, buscar una realización personal, al fin y al cabo es lo que une a diferentes individuos: la unidad compone la totalidad.

Invirtiendo la lógica moderna del mundo, se permite inferir que el hombre tiene la capacidad de cambiar el paradigma reinante en la modernidad como contexto a través de su propia actividad en la vida cotidiana. En fin, esa “cultura de enajenación” que podemos comprender a través de los aportes del concepto semiótico de cultura de Geertz puede ser “invertida su perspectiva” con la materialización del concepto de rencantamiento del mundo de Vaneigem. Es decir, desde la importancia que da Geertz a la acción social se puede reestructurar los mapas de realidad social que permiten crear en definitiva formas condicionantes de actuar, conciencia colectiva e incluso una conciencia histórica que existe solo dentro de la metrópolis, su anonimato y libertad. Esta acción social, manejada bajo una lógica opuesta a los valores impuestos por la cultura dominante moderna, una práctica contracultural, que tiene las posibilidades de devolverle la magia al mundo, de re-encantarlo.

2.2.3 El *punk hazlo tú mismo*

El *punk* es definido por un código ético considerado como *hazlo tú mismo*, en sus siglas en inglés “DIY”. Este código ético es la base para la operación de la comunidad *punk* con un carácter contracultural. El concepto de “*hazlo tú mismo*, como explica Stacy Thompson en su libro “*Punk Productions*” comprende que: “...las prácticas opuestas han mutado radicalmente en los últimos treinta años, es imposible establecer una definición histórica...” (2004, Pág. 4)². Al ser un término creado y definido socialmente y que cambia su significado de lugar en lugar y temporalmente debido a la globalización cultural e inmediatez que ésta ofrece, es difícil establecer un concepto cerrado y claro de lo que encarna el concepto.

Sin embargo, dos autores han teorizado sobre la filosofía del *hazlo tú mismo*, Juan Ignacio Gallego Pérez y Robert Craig Strachan, ambos autores han llegado a la misma conclusión; la creación de una tipología que ayuda a comprender el *punk* desde su código ético y la existencia de tres estadios del *hazlo tú mismo*: uno político/ideológico, uno industrial y uno estético. A continuación se explicara cada estadio y su vinculación con la acumulación

² “Because *punk*’s oppositional practices have mutated radically over the past thirty years, it is impossible to establish a transhistorical definition of *punk*.” Traducción Propia.

teórica de las ideas de re-encantamiento del mundo desde el *punk* entendido como *contracultura*, teniendo a la *cultura juvenil* como grupo social específico en el contexto teórico que viene manejando la presente investigación:

Estadio Político/Ideológico

Este plano se divide y tiene origen en dos fuentes: una rebelión en el plano económico y otra en el plano político/ideológico. Por un lado, la ética *hazlo tú mismo* parte de una reacción económica a la formación de grandes disqueras y empresas de la moda, la apropiación intelectual de los músicos y la formación de un imperio musical. Es aparte de ella donde la *contracultura punk* basa su desarrollo, Strachan lo considera como una “respuesta funcional” (2003). Por otro lado, también es una reacción a la dominación cultural existente, antes descrita. Y es ante esta, en este plano político/ ideológico, como dice Juan Ignacio Gallego Pérez que “el DIY se convierte, en sus diversas manifestaciones, en una práctica contraria a las culturas dominantes” (2009, Pág. 280), para este caso consideradas como *cultura moderna*. El *hazlo tú mismo* como expresión política/ideológica tiene una serie de características propias:

Primero, la existencia de un sentimiento comunitario. Es necesario comprender que la búsqueda del ser humano como actividad creadora necesita de un individuo que plantee sus relaciones con los otros individuos con una subjetividad radical. Frente a la objetivización de las relaciones humanas de las que hablaban Vaneigem (1977) y Simmel (2008), la respuesta son las relaciones basadas en una comunicación cara a cara, en un sentimiento comunitario. Juan Ignacio Gallego Pérez explica, comenta sobre la dinámica en las personas que basan sus relaciones sociales en el *hazlo tú mismo*: “De esta forma cambian las relaciones sociales, creando un sentimiento comunitario e independiente de la industria que busca cambiar las relaciones mercantiles habituales.” (Gallego, 2009, Pág. 280). Son pues, relaciones sociales subjetivas que al final buscan una meta compartida entre todos los pertenecientes de la comunidad *punk*, al menos utópicamente: la subjetividad radical creativa.

Como segunda característica del *hazlo tu mismo* está la de poner la creatividad sobre el profesionalismo, con un espacio temporal y físico como el de la vida cotidiana. Con un presupuesto como el de la “inversión de perspectiva”, se necesita de una abolición de la especialización, ya que significa un triunfo pleno de la subjetividad radical. En palabras de Gallego Pérez: “Se buscaba abolir la especialización y romper las líneas entre el trabajador y el creador, ligado a que cualquiera pudiera crear independientemente de sus orígenes y formación. El DIY se basa en la ‘acción’, primero actuar y luego pensar.” (2009, Pág. 280). Strachan, por otro lado, denota también la importancia de: “...la energía sobre el profesionalismo.” (Strachan, 2003, Pág. 53)³, al momento de la organización de un sello disquero y promoción de sus producciones *hazlo tú mismo*. Por profesionalismo Strachan comprende a una forma estructuralmente rígida de producir donde la meta de la producción termina por ser elaborar un producto lo más vendible posible, donde se intenta emular productos industrializados de alta calidad y dejar de lado un producto artesanal o individualizado. Es decir, ser profesional significa tener las mismas metas de la modernidad en la producción: generar la mayor cantidad de ganancias, objetivizar, etc. Es aquí, donde se traza una línea divisoria entre la producción *hazlo tú mismo* y la producción independiente.

Tercero: la búsqueda de acción. La propuesta de Vaneigem y Debord sobre la búsqueda de un individuo que enfoque su energía creativa en la vida cotidiana en el re-encantamiento de un mundo desencantado es una constante en la ética *hazlo tú mismo*. La propia semántica del término *hazlo tú mismo* denota una búsqueda por la acción. No sólo expone la importancia de la acción en sí misma, sino en la del individuo como fuerza creadora, en el devolverle al ser humano la capacidad creativa y de re-encantamiento, de superar la reificación.

Por último, la característica de ser equitativo y democratizador. La búsqueda de la ética *hazlo tú mismo* no sólo se refiere únicamente al accionar, sino a la capacidad de “...buscar involucrase” (Strachan, 2003, Pág. 54)⁴. Para Strachan el *hazlo tú mismo*: “...evoca la ética democrática e igualitaria...” (Strachan, 2003, Pág. 68)⁵. Ejemplo palpable de ello es la

³ “... energy is valued over expertise.” Traducción Propia.

⁴ “...encouraging involvement.” Traducción Propia.

⁵ “...evokes the democratising, egalitarian ethics ...” Traducción Propia.

facilidad, desde el punto de vista del productor, en el acceso a la producción musical (por la facilidad de ejecución de los instrumentos) o para el caso del consumidor con los bajos precios para los conciertos o actividades *hazlo tú mismo*. Strachan identifica que las personas que practican el *hazlo tú mismo* buscan “...establecer una alternativa, de redes autónomas autosuficientes basadas en ideales de intercambio justo y colectivo” (Strachan, 2003, Pág. 17)⁶.

Estadio Industrial: Masificación del HTM

El *hazlo tú mismo* en su momento industrial: “... se refiere a una serie de prácticas relacionadas con la producción, distribución, performance y mediación de la música popular a través de un proceso de intercambio comercial.” (Strachan, 2003, Pág. 15)⁷, añadiendo también la producción de cualquier objeto que tienda a la creación de mapas sociales nuevos propios de la *contracultura punk*. Sean estos *Fanzines* (revistas rudimentarias elaboradas de manera artesanal e impresas en fotocopadoras), ropa, accesorios y discos. Strachan también identifica en su tesis que las redes de relaciones que se establecen entre los sellos disqueros y lo que él considera “practicantes” del *hazlo tú mismo* se establecen fuera de la industria cultural dominada bajo la lógica moderna, manifestación clara de la necesidad de Vaneigem y Debord por una práctica alternativa diferente a la cultura admitida reinante.

El *hazlo tú mismo* también manifiesta de manera industrial su característica en búsqueda del “sentimiento comunitario” al momento de establecer una cercanía entre el productor y el consumidor. Este sentimiento y el de la “creatividad sobre el profesionalismo” se ven materializados directamente en el objeto producido bajo una ética *hazlo tú mismo*. La producción de estos busca la lejanía de la elaboración masificada y estandarizada a través de la intervención individualizada (adrede o no) en la elaboración de objetos. Ésta es producto de la vinculación corporal humana en la elaboración como acto. Un ejemplo de esto es la producción de objetos con ciertas características que los hacen distintos unos de otros, a pesar

⁶ “...attempting to establish an alternative, self-sustaining, autonomous network based upon ideals of collectivity and fair exchange.” Traducción Propia.

⁷ “Refers to a set of practices relating to the production, distribution, performance or mediation of popular music through a process of commercial exchange.” Traducción Propia.

de ser elaborados en una misma tirada: discos numerados, carátulas con distintos colores o ropa modificada. Intervenir subjetivamente crea, en definitiva, objetos “re-encantados”.

Esta producción industrial se puede dar en dos ámbitos de la vida cotidiana, tanto en la producción personal (sea en la subjetivación de ropa de uso personal por ejemplo), como en la producción que “trafica en mercado”. Es decir, existe también una mercantilización de esos objetos “re-encantados” en los espacios de la vida cotidiana. Estos objetos re-encantados son distribuidos a través de esas “redes autónomas” que define Strachan (2003). Esas redes establecen intercambios justos y colectivos a través del trueque, lo cual supone esa característica democratizadora, participativa y más humana de establecer intercambios no basados únicamente en números, dinero o cualquier valoración objetiva.

Estadio estético: Creador de identidad

El estadio estético, tanto en el estudio de Juan Ignacio Gallego Pérez en su artículo “Do it Yourself: Cultura y tecnología”, como en la tesis de doctorado Robert Craig Strachan “Do-It-Yourself: Industry, Ideology, Aesthetics and Micro Independent Record Labels in the UK Thesis”, se enfoca únicamente en el plano musical, dejando de lado otros aspectos estéticos e identitarios, como la moda. El plano de lo visual es de vital importancia para la *contracultura punk* basado en una ética *hazlo tú mismo*.

Simmel identificó que la cultura visual es importante para el ser social. Todas “las formas sociales, el vestido, los juicios estéticos, en una palabra, todo el estilo por medio del cual se expresa el hombre, se encuentra sometido a una constante mutación por la moda.” (Simmel, 2002, Pág. 49). Esta cultura visual tiene como principal herramienta no sólo la tipificación inmediata, sino la imitación y la emulación para trasladar la existencia de un grupo a la existencia individual. Según Simmel, el atuendo permite al individuo “... actuar de manera adecuada y con sentido aun en los casos en los que no hay nada personal ni creativo por nuestra parte.” (Simmel, 2002, Pág. 43). Es decir, a partir de lo visual se crea tramas semióticas que llevan al control social propio.

Es de vital importancia comprender que en la *contracultura punk*, existe una importante necesidad de diferenciarse estéticamente del resto de las personas del lugar en que existe. Al vivir en una cultura de lo visual la necesidad de diferenciación no se da únicamente por razones puramente de re-encantamiento. Simmel identifica que al igual que una necesidad social de imitar, también existe una “...necesidad de distinguirse, a la tendencia a la diferenciación, a contrastar y destacarse” (Simmel, 2002, Pág. 45), es decir, mostrar la individualidad a través de ella, la cultura visual.

Esta necesidad de distinguirse en palabras de Simmel cumple dos funciones, unir y dividir:

Así la moda significa, de un lado, la inclusión en un grupo de iguales, la unidad de un círculo caracterizado por ella, y precisamente por eso el cierre de este grupo frente a los que se sitúan más abajo, la caracterización de estos como no pertenecientes a aquel. Unir y diferenciar son las dos funciones básicas que se conjugan aquí de manera inextricable, de tal modo que cada una de ellas, aun siendo o por ser el contrapunto lógico de la otra, constituye la condición de su realización (Simmel, 2002, Pág. 46).

La *contracultura punk*, a través de su ética de *hazlo tú mismo* pretende esto mediante la cultura visual y teniendo como espacio la vida cotidiana: la creación de una nueva estética que permite unirse entre iguales, pero diferenciarse de los demás; es decir, una identidad creada mediante la distinción. Esta diferenciación, más que simple reacción, cumple una función y es la de mantener la cohesión del grupo. Simmel explica que: “La forma de andar, el tempo, el ritmo de los gestos, son sin duda determinados esencialmente por la vestimenta; individuos ataviados de igual manera se comportan también con relativa uniformidad.” (2002, Pág. 52). Es decir que esas diferenciaciones, que al ser estética parecen triviales, son las que permiten crear cohesión y en definitiva crear una identidad. Esta necesidad de diferenciación es, como explica Simmel, una forma de mantener la individualidad, o sea, distinguirse en un tema tan social como lo es la estética.

La estética *punk* bajo la ética *hazlo tú mismo* sin duda cumple con estos tres polos descritos Vaneigem: la participación, la comunicación y la realización. En la participación, la intervención subjetiva de la estética, es decir, en el actuar. En lo comunicativo, porque al ser una cultura de lo visual pretende transmitir un mensaje de individualidad y grupo. Y en la realización, por ser la estética un espacio donde se actualiza el individuo en su subjetividad.

En conclusión lo que Stacy Thomson determinó como “imposible de definir” al referirse al *hazlo tú mismo* comienza a ser más claro en la medida que se le otorga una mirada más profunda a los tres estadios que la conforman. Con los aportes teóricos que se han venido desarrollando, el *hazlo tú mismo* se configura como una reacción que ha logrado definir una identidad propia entre pares que se adjudican formar parte de este paradigma, incluso en espacios geográficos distintos. Formándose así una serie de “signos interpretables”, los cuales, siguiendo a Geertz, son esenciales para la comprensión de cualquier cultura producto de los procesos de hibridación cultural y apropiación cultural que propicia la globalización. Estos tres estadios no conforman entonces símbolos separados el uno del otro, sino que constituyen un tejido simbólico, creando mapas mentales aparentemente distintos al de la cultura en decadencia a la cual reaccionan.

A su vez la *cultura juvenil* y la *contracultura punk* tienen similitud en su naturaleza. Teniendo a la globalización como proceso contextual las características de la cultura juvenil sirven como caldo de cultivo perfecto para el desarrollo de la *contracultura punk* en un tercer espacio. Primero, porque su inestabilidad en la estructura social hace de la juventud el grupo social idóneo para ver el *punk* como un espacio para re-encantar de manera inmediata el mundo mercantilizado que se le presenta y lo anula. Segundo, porque es el único grupo social que cuenta con el suficiente tiempo ocioso producto de su libertad/autonomía monetaria y temporal. Raoul Vaneigem en su texto “Elogio de la pereza refinada” ya hace referencia a la importancia de ese espacio/tiempo de la vida cotidiana que es el tiempo ocioso: subversivo por no tener capacidad de mercancía y capaz de ser un espacio/tiempo perfecto dentro de la vida cotidiana para practicar el arte re-encantador del mundo objetivante (2008). Tercero, por la particular necesidad de cambio que tiene la juventud y que considera a la *contracultura punk*

como refugio y espacio de transformación de la realidad fuera de la *cultura moderna*. Y es que como explicaba Debord: “Sobre estas ruinas no puede construirse nada nuevo...” (2002, Pág. 1).

2.3 Tercera parte. Sentido y funcionamiento del *punk*: comunidad, *outsiders* y auto-segregación

Para comprender el sentido y funcionamiento del *punk* como *contracultura* es necesario delimitar tres conceptos puntuales organizados desde lo general a lo más específico. Primero, un concepto de comunidad, que busca establecer la relación entre pares por lo que se comparte teniendo en cuenta la implicación de la inversión de perspectiva, esto entendido en un contexto globalizado, abierto a cambios y sin ninguna estructura clara en particular más que la unión por diferenciación. Segundo, un concepto de marginales o *outsiders*, donde existen ciertas características particulares al reconocer a una comunidad con carácter de “anormales”. Para finalizar, el proceso de auto segregación o aislamiento resultado de una actitud extrema de desvinculación entre la *comunidad punk* y el resto de la sociedad en la que se encuentran inmersos, así como las formas de conciencia que se generan a partir de una forma de ver el mundo.

2.3.1 Una nueva idea de comunidad

Desde los principios de la sociología existe la separación entre sociedad y comunidad. A lo largo de su historia esta separación ha llevado a distintos autores a formular variados nombres, terminologías y características para referirse a esta separación conceptual. A diferencia de esta antigua discusión en la cual “...allí donde hay sociedad se ha perdido la comunidad” (Pelbart, 2009, Pág. 26), la presente investigación basará la definición de comunidad en dos autores que se alejan particularmente de dicha disyuntiva.

Pelbart, rompiendo con la separación teórica sociedad-comunidad, hace referencia a lo importante de la comunidad basada en lo común: la unión, más que por lo que se comparte, que por lo que no se comparte con el resto de la sociedad. La “comunidad como el hecho de

compartir una separación dada por la singularidad” (Pelbart, 2009, Pág. 29) e individualidad, aglutinada bajo una idea de re-encantamiento entre distintos. La comunidad existe incluso cuando no es evidente, para “...producir una ética que contemple también la extravagancia y las líneas de fuga, los nuevos deseos de comunidad emergentes, las nuevas formas de asociarse y disociarse que están surgiendo en los contextos más auspiciosos o desesperantes.” (Pelbart, 2009, Pág. 41) que ofrece el entorno asfixiante de la modernidad.

La comunidad es en sí: “...una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles y status sino enfrentados entre sí” (Turner, 1969, Pág. 138), y que se encuentran en un constante dialogo entre los que la conforman. A esto Turner agrega que existen tres formas de comunidad, o como él llama *communitas*: La *communitas existencial o espontanea*, que carecen de estructura social, estatus y roles; *communitas normativa*, que bajo la influencia del tiempo y la necesidad de movilizar y organizar recursos ejerce control social sobre los miembros del grupo para lograr los fines propuestos, es decir cada vez más cercano a la estructura y cultura moderna dominante; y por último el *communitas ideológico* que puede aplicarse a diversos modelos utópicos de sociedades. Todas estas formas de *communitas* son “...una fase, un momento, y no una condición permanente” (Turner, 1969, Pág. 145) de las comunidades. Esta característica temporal ofrece a las comunidades una conformación de relaciones sociales desestructuradas parcialmente e implicadas por la acción social. El *punk* como comunidad tiene características de estos tres momentos de las *communitas* al mismo tiempo. Teniendo cierta espontaneidad y relativa poca estructura, aunque “... rara vez puede mantenerse durante largo tiempo, y la misma *communitas* desarrolla pronto una estructura en la que las relaciones libres entre los individuos acaban por convertirse en relaciones, regidas por la norma, entre personas sociales.” (Turner, 1969, Pág. 138), llevando la comunidad a una relativa separación de roles y estatus, organizada en función de la actividad y longevidad dentro de la comunidad.

Con aparente carácter ideológico y utópico en función, para este caso, del re-encantamiento del mundo, las *communitas* o comunidades representan un espacio donde proliferan sentimientos agradables, al contrario de lo que ocurre en la vida del resto de la sociedad, donde se encuentra inmerso en un mundo de dificultades objetivas. (Turner, 1969).

La comunidad entonces, representa un espacio de desarrollo único, donde el individuo puede alejarse parcialmente de la realidad objetiva y replantearse como individuo dentro de un contexto más pequeño y relativamente desestructurado. Sumado a esto, una importante característica de las comunidades según Turner, es que estas rodean siempre una idea “mágica” que aglutina a la *communitas*. La cual necesita de “...unir y cohesionar a la gente sólo momentáneamente” (Turner, 1969, Pág. 158), cuando no se cuenta con una relativa estructura. Siendo la idea de *invertir la perspectiva* la única noción con aparente cualidad mágica suficiente para reunir a la comunidad *punk*, incluso en espacios geográficos distintos con las facilidades que ofrece la globalización cultural como contexto.

2.3.2 Outsiders: una comunidad de auto-marginados

Howard Becker en su texto “Outsiders”, evalúa las formas en que una comunidad distinta puede ser marginada por la sociedad en la que está inmersa, pero también cómo las propias prácticas como grupo social específico alejan a los individuos de un comportamiento “normal”. De acuerdo a Becker, un marginado u *outsider* es aquel que no sigue las normas formales o informales impuestas socialmente. Estas reglas sociales definen un mapa mental de comportamiento, es decir, definen mecanismos de control social. Pero a su vez, el individuo etiquetado como marginal “quizá no acepte las reglas por las cuales está siendo juzgado, o rechace la competencia y legitimidad de sus jueces. Surge de ese modo un segundo significado del término: el infractor puede sentir que sus jueces son outsiders.” (Becker, 2010, Pág. 21).

La conformación de una comunidad de personas que se oponen a través de la acción social para la conformación de un tramado semiótico opuesto al de la cultura moderna necesita de un comportamiento que rompa con las normas existentes en una sociedad con metas distintas. Este comportamiento distinto no sólo se ve reflejado en los significados construidos a partir de la acción social de las personas pertenecientes a la comunidad *punk*. Según Becker la jerga utilizada por una comunidad de marginados refuerza una idea de separación del resto de la sociedad. Una de las formas de pertenecer a una comunidad de marginados es a través del apropiado manejo del lenguaje y el comportamiento que conlleva (Becker, 2010).

Otra característica según Becker es que: “Los outsiders siempre creen tener un don especial, un conocimiento y una forma de vida distinta que los separa del resto de la sociedad.” (Becker, 2010). Un conocimiento específico, un saber que los hace distintos del resto de las personas. Si comprendemos la práctica de la *contracultura punk* como una fuerza que intenta resignificar un tramado semiótico de forma consciente y que a partir de esta formación de identidad, de separación estética, ideológica e industrial del resto de la sociedad, entonces tenemos que el *punk* produce un conocimiento específico sobre su propia existencia y dinámica a partir de la cosmovisión existente.

El profesor Javier Seoane en su texto “El advenimiento de un nuevo cientista social” desarrolla una elaborada tipificación del científico social. En ella llega a la conclusión de que aquellas formas de conciencia terminan por ser autoritarias en distintas maneras. Tipifica a “el especializado” como aquel que “...se legitima a sí mismo como portador de un saber especial al que el lego no tiene acceso por carecer de método.” (Seoane, 2009, Pág. 5), y considera “misional” a aquel que “...procura divulgar, imponer y realizar en el mundo una verdad redentora.” (Seoane, 2009, Pág. 6).

Es posible transpolar los tipos ideales identificados por Javier Seoane (cientista especializado y cientista misional) a la dinámica de la *comunidad punk*. La conformación de estos dos tipos ideales, identificados por Seoane, en el mundo del cientista son posibles dentro del código *hazlo tú mismo*. Especializado o profesional, en el sentido de que el individuo termina por legitimar su identidad a través de la especialización dada por una práctica del *hazlo tú mismo* y el desarrollo de este como un método específico al que no todo el mundo tiene capacidad de acceso. Y misional, porque pretende que la práctica del *hazlo tú mismo* sea una *verdad redentora*, que deba ser impuesta en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Esta conformación de un tipo ideal de *punk* especializado y misional termina, en definitiva, por conformar un proceso progresivo de aislamiento y auto segregación del resto de la sociedad reforzado por las propias prácticas de la creación de identidad como comunidad a través de la diferenciación. Incluso formando una visión elitista sobre una “adecuada” manera de ver y comprender el mundo, que al igual que la modernidad esta viciada por su cualidad

totalizante de ver el mundo bajo una univoca lógica. Todo dentro de la lógica del re-encantamiento, nada fuera de ella. De esta manera es posible determinar si el tramado semiótico de la *comunidad punk* responde a las limitaciones impuestas por la cultura moderna o simplemente reproduce su lógica totalizante, objetivizante y constrictiva, mientras se opone a elementos paradigmáticos específicos de ella.

CAPITULO III. MARCO METODOLÓGICO

De acuerdo a los objetivos de esta investigación se ha optado por un acercamiento metodológico de tipo cualitativo encarado desde una perspectiva etnográfica. Taylor y Bogdan explican que más que un conjunto de técnicas, la investigación cualitativa “es un modo de encarar el mundo empírico” (1996, Pág. 20), una manera de enfrentar la actividad y cotidianidad que se pretende identificar y comprender en esta investigación.

Una perspectiva etnografía, como acercamiento metodológico cualitativo, permite “... captar significados y reglas de acción social en un contexto particular” (Velasco y Díaz, 1999, Pág. 91). Para esto “la mejor manera estratégica para el análisis de los grupos humanos es establecer y operacionalizar relaciones sociales con los grupos que los integran” (Velasco y Díaz, 1999, Pág. 24). Así se permite obtener acceso a información única sobre esos significados que se pretenden investigar.

A partir Taylor y Bogdan en su texto “Introducción a los métodos cualitativos de investigación” (1996) se tipifican una serie de características o principios que hacen del método cualitativo la manera ajustada para encarar esta investigación. Igualmente, utilizando los aportes de Hammersley y Atkinson en su texto “Etnografía: métodos de investigación” y los aportes hermenéuticos de Hans Georg Gadamer en su libro “Verdad y método” conseguimos que:

1) La investigación cualitativa es inductiva, ya que no contiene hipótesis y no pretende comprobar un modelo en específico, sino comprender teóricamente a partir de los datos (Taylor y Bogdan, 1996).

2) El objeto de estudio, tanto el contexto como las personas son vistas de manera holística (Taylor y Bogdan, 1996), teniendo en cuenta una comprensión del objeto de estudio de manera contextualizada. En una investigación que tiene presente estudiar la vida cotidiana, un espacio trivializado por la investigación social, se necesita comprender la totalidad de todos los aspectos de la vida social.

3) Existe un carácter de naturalidad al momento del acercamiento al objeto de estudio, teniendo en cuenta la reducción del impacto del investigador sin ninguna vocación heroica ni prescriptiva (Taylor y Bogdan, 1996).

4) Se pretende tratar de entender a las personas dentro de su propio marco referencial, siendo este mismo objeto de comprensión (Taylor y Bogdan, 1996). Hammersley y Atkinson explican que en la investigación etnográfica “la gente interpreta los estímulos en términos de tales significados, no responde meramente ante el ambiente físico. Tal comprensión requiere que aprendamos la cultura de aquellos a quienes estamos estudiando” (1994, Pág. 23).

5) El acercamiento cualitativo permite acercarse, desde una perspectiva y concepción humana, datos que no podrían ser comprendidos de manera cuantitativa (Taylor y Bogdan, 1996). Se pretenden entender entonces, desde una mirada etnográfica “...los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examinar el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es la que las personas perciben como importante” (Taylor y Bogdan, 1996, Pág. 16). Entendiendo claro, a la conducta humana y el lenguaje como aquello “...que define su mundo” (Taylor y Bogdan, 1996, Pág. 23) desde su propio punto de vista.

Esto significa un esfuerzo interpretativo desde una visión hermenéutica que permite comprender e interpretar. Para esto es necesaria la concepción hermenéutica de “fusión de horizontes” de Hans Georg Gadamer, que significa poner al interpretante en la situación del interpretado. En palabras de Gadamer: “comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos».” (H. G Gadamer, 1993, Pág. 190).

6) Es un método válido porque permite tener una estrecha relación entre el dato y lo que las personas dicen (Taylor y Bogdan, 1996). Además, su validación se da por el uso de “...múltiples fuentes de información [que] es también una gran ventaja. Ello evita el riesgo que resulta de confiar apenas en un solo tipo de información y la posibilidad de que las conclusiones sean dependientes del método.” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 39).

3.1 Tipo de investigación

El estudio es de tipo exploratorio-interpretativo. Exploratorio debido a la carencia de antecedentes de investigaciones sobre el tema en la región e interpretativo por la cualidad etnográfica y fenomenológica de la investigación.

3.2 Diseño de investigación

El método elegido es el etnográfico, teniendo entrevistas a profundidad no estructuradas y observación participante como técnicas de recolección. Además de asegurar la validación de los datos a través de estas dos técnicas de recolección, se pretende comprender la subjetividad del entrevistado e identificar las diferencias con otros informantes. Comprendiendo cómo estos articulan el discurso de su vivencia personal y su actividad en la *comunidad*. Se tiene como primicia que los significados de esta investigación sólo pueden ser reconstruidos a través del propio lenguaje del entrevistado y la observación participante. Es por esto que se elige el método etnográfico de entrevista a profundidad no estructurada y observación participante como métodos de esta investigación.

Las entrevistas son no estructuradas, o sin un cuestionario cerrado, debido a que como explican Taylor y Bogdan “hasta que no entremos al campo, no sabemos que preguntas hacer ni cómo hacerlas” (Taylor y Bogdan, 1996, Pág. 32), lo cual es producto de la propia naturaleza etnográfica. Sin embargo, sí se tendrán líneas interrogativas relacionadas con el problema de investigación desarrollado en el marco teórico que se desean tocar des-

estructuradamente y de manera reflexiva⁸, teniendo en cuenta que “la definición constitutiva de la noción de reflexividad es que toda investigación social y por extensión toda la vida social, se fundamenta sobre la observación participante” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 254).

La observación participante y las entrevistas a profundidad se pretende que se realicen en tres países: Venezuela, Chile y Argentina. La selección de estos países se debe, a su vez a tres razones: la primera se debe a la capacidad personal que se tiene de viajar a estos espacios geográficos. La segunda se debe que estos dos países del sur comparten lazos geográficos muy cercanos, permitiendo un acceso mucho más fácil a distintas realidades sociales en cortos tiempos de viaje. La tercera se debe a la vivaz actividad de contracultura *punk*, en publicaciones, bandas, conciertos y eventos que existe en los lugares de Argentina y Chile en contraposición a la poca actividad existente, al menos antes del trabajo de campo, en Venezuela.

Para esto se viajara durante 60 días a Argentina y Chile, y se realizara una observación participante de 25 días en Venezuela. Los primeros lazos ya han sido realizados, por medio de viajes de algunas personas vinculadas a la contracultura *punk* provenientes de estos países a Venezuela. En los 3 países los informantes se pretenden encontrar a través de la técnica de observación participante en conciertos y cualquier otro tipo de eventos que ahí ocurran. Esto permitirá crear lazos de pertenencia con el futuro entrevistado, promoviendo, de esta manera la reducción del impacto del investigador. Un acercamiento previo permitirá además conseguir información necesaria para las 7 entrevistas a profundidad que se pretenden hacer posterior al contacto.

Asimismo, la participación activa y pertenencia al grupo objeto de esta investigación define la necesidad de aplicar un conjunto de actitudes metodológicas propias de la etnografía llevada a cabo "en casa". Para esto es preciso avocarse a inducir el choque cultural necesario para el abordaje etnográfico, ya que esta pertenencia al grupo obliga a producir ese *extrañamiento*:

⁸ Ver Anexo A: guion de entrevistas.

El *sentido de la diferencia*...tiene que ser un supuesto cuando se estudia la propia sociedad de pertenencia, y más aún cuando se toma por objeto en que el investigador convive....Es posible formarse en él por medio del conocimiento de la variación y de la diversidad de la existencia humana...y sobre todo con el *extrañamiento* adoptado como actitud (Velasco y Díaz, 1999, Pág. 29).

Por lo tanto, la observación participante como las entrevistas a profundidad permitirá la obtención de datos necesarios para responder tanto al objetivo de este estudio como a las preguntas que se formularon a partir de esta.

3.3 Criterios para la selección de muestra

Por otro lado, Hammersley y Atkinson explican que en la investigación etnográfica “existen tres grandes dimensiones a lo largo del proceso de extracción de muestras: el tiempo, la gente y el contexto” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 60).

El tiempo, donde en la observación participante “... puede ser importante prestar atención a ocasiones especiales...” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 63) y que para el caso de esta investigación serán conciertos, actividades o cualquier manifestación de la red social *punk* identificada en el marco teórico. Y además “... también es importante observar las actividades rutinarias de la misma forma que se observan las extraordinarias” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 63), mostrando así la importancia de la vida cotidiana de los individuos de la *comunidad punk*.

Hammersley y Atkinson agregan que:

Ningún medio social es socialmente homogéneo, y la representación adecuada de la gente envuelta en un caso particular, normalmente requerirá tomar algunas muestras (a

menos que el total de la población investigada pueda ser estudiada adecuadamente y con igual profundidad.) (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 64).

Teniendo esto presente, se pretende observar y entrevistar a individuos que no sólo pertenezcan a esta red de relaciones, sino que tengan un papel activo dentro de la comunidad *punk* y que se identifiquen con el código ético del *hazlo tú mismo*. Algunos criterios para su selección es que tengan un papel en los diferentes ámbitos que existen dentro de esta *contracultura*. Se utilizará, como denominan Hammersley y Atkinson, las categorías elaboradas por los miembros (1994), estas son categorías “...normalmente utilizadas en el vocabulario de una determinada cultura.” (Hammersley y Atkinson, 1994, Pág. 64).

Es decir, desde el ámbito productivo: promoción y elaboración de conciertos, producción de discos y otros materiales (como revistas, ropa, etc.), mantenimiento y creación de espacios alternativos para el desarrollo de esta *contracultura*. Y desde el ámbito consumidor: de ávidos consumidores y/o coleccionistas, colaboradores y voluntarios recurrentes.

Finalmente otro criterio importante es que deben tener una pertenencia de no menos de cinco años dentro de la red social. Esto debido a la propia naturaleza contextual de la comunidad *punk*. El carácter hedonista de la cultura juvenil hace que los individuos que conforman esta red se acerquen, no por mucho tiempo, en búsqueda de respuestas y que la abandonen rápidamente. Es por esta razón que es necesario que el sujeto de estudio tenga una “militancia” o “carrera” dentro de la red *contracultural*.

CAPITULO IV. DESCRIPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

A continuación se presenta una contextualización histórica y descripción actual de cada uno de las comunidades *punks* en los países visitados. La función de este apartado contextual y descriptivo es hacer de una herramienta, tanto para el lector para comprender desde dónde se para esta investigación y sus antecedentes históricos, como un podio desde el cual parte un futuro análisis de esta investigación.

4.1 Argentina

Argentina, al sureste del continente Sur Americano, tiene una población de mas de 40 millones de habitantes según el censo Nacional del 2010 y una extensión de 2 780 400 km², transformándolo en el cuarto país mas grande de Latinoamérica. Es uno de los países con PIB mas alto del continente, siendo el 27 más alto de todo el mundo según cifras del Banco Mundial para el año 2010.

Un país con una intrincada historia, victima de la violencia política, arbitrariedad del poder, dictaduras militares y constante abuso de los derechos humanos, lo que ha logrado configurar un espacio con ciertas particularidades. Si bien el militarismo y los gobiernos autoritarios han sido parte de la historia del llamado cono sur, Argentina aun tiene ciertos elementos que la hacen única con respecto a sus países vecinos.

A continuación se elaborara una contextualización histórica desde una mirada político-social de la Argentina reciente (periodo 1983-2000), con la finalidad de lograr situar al lector para el total entendimiento y comprensión de lo que existe actualmente en la comunidad *punk*

local. Sin duda alguna, para esto la historia del *punk* no puede ser dejada por fuera, éste como fenómeno social no paró de ser influenciado por el ambiente en el cual se encontraba. Esta contextualización histórica entonces tendrá dos relatos paralelos: por un lado un recorrido histórico de lo político-social, por el otro la cronología del *punk* y como este se vio influenciado por el ambiente en el cual se desarrollaba. Posteriormente se hará una descripción partiendo de la observación participante realizada, la cual permitirá esbozar por completo el “estado del arte” de la comunidad *punk* en la actualidad.

4.1.1 Contextualización histórica del *punk* en Argentina

Para la reconstrucción de estos dos relatos paralelos se utilizaran los textos de Diego Hernán Benítez y César Mónaco “La dictadura militar, 1976-1983” y “Nueva Historia Argentina Tomo 10: Dictadura y Democracia (1976-2001)” de Suriano para el recorrido de la historia político social de la Argentina. Para el relato de la historia del *punk* en la Argentina se utilizaran 2 textos: “La radicalidad sin estructuras” un estudio histórico-antropológico de Pablo Cosso y el texto “The rise of *punk* in Argentina” de Gerardo Dekadencia. Además de estos textos para el relato de una historia tan amplia y compleja, también se tienen presentes los aportes de los documentales: *Hardcore Punk, 25 años* (2002) por José Saravia, que recorre desde los inicios del *punk* en la Argentina hasta la actualidad, haciendo un fuerte énfasis en Buenos Aires. Y también se considerará el documental “Una Parte: la historia del rock y de las subculturas subterráneas de Tucumán. Capítulo 4” (2011) un macro-documental de cuatro capítulos realizado por uno de los principales actores de la comunidad *punk* en sus inicios recorriendo la historia del *punk* en Tucumán, pero también de toda la Argentina. Estos dos relatos se desarrollaran junto a tres momentos importantes para la historia del *punk* y la Argentina reciente: La guerra de las Malvinas, el asentamiento de la democracia con Menem y el denominado “Argentinazo”.

Dictadura: el contexto social del miedo

“Primero mataremos a los subversivos, luego a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, a los indiferentes y, por último, a los tímidos”
(Declaraciones del gobernador de facto de Buenos Aires, Ibérico Saint Jean, el 28 de mayo de 1977).

Diego Benítez y César Mónaco (2007) exponen que el mapa político en el cual se encontraba América Latina en 1976 era uno plagado de dictaduras militares, abuso de poder y tiranías. Argentina luego de un periodo democrático de tres años del gobierno de María Estela Martínez de Perón, fue depuesta por un golpe militar y sucesivo gobierno militar que rigió por los siguientes 7 años. El golpe militar y la dictadura fueron ampliamente aceptadas por gran parte de la sociedad, esto debido al pretorianismo de la sociedad argentina, que no es más que hijo de la constante participación de los militares en la vida política de la Argentina desde sus inicios. Para la sociedad, la opción militar era la más clara para la salida al caos generado y el inminente desastre del gobierno de María Estela Martínez de Perón.

La dictadura militar se denominó en su comienzo como Proceso de Reorganización Nacional (PRN), el cual estaba encabezado por una junta militar integrada por los comandantes en jefe de las tres armas (Ejército, Marina y Fuerza Aérea). La idea principal de la PRN era “reorganizar una nueva Argentina por medio de una intervención radical que modifique profundamente un sistema político corrompido, que elimine al Estado demagógico, y que discipline a una sociedad descarriada” (Benítez y Mónaco, 2007, Pág. 4).

Entre las primeras decisiones tomadas desde el gobierno militar se encuentran: La disolución de los partidos políticos y el cese de acción política, motivado principalmente por la vinculación de algunos partidos políticos con ejércitos guerrilleros como “Ejército Revolucionario del Pueblo”. El estado de sitio y supresión de las garantías constitucionales para mantener el orden y apaciguamiento de la guerrilla o posibles estallidos sociales. La pena de muerte por acciones contra la patria, que aunque no fue puesta en practica oficialmente, fue una de las decisiones tomadas por la PRN (Benítez y Mónaco, 2007).

Este ambiente de represión generó un contexto de pasividad, miedo e inmovilidad social. Un ambiente en el cual ya la sociedad estaba sumergida y aparecía como un cómplice más dentro de una lucha por la supervivencia, creándose “...una sociedad que se patrulló a sí misma” (Benítez y Mónaco, 2007, Pág. 5). Además de esto la PRN “...practicó una estricta censura en manifestaciones artísticas de todo tipo que incluyó la prohibición de películas, intervención de editoriales, secuestro de revistas y persecución y censura de variados artistas populares” (Benítez y Mónaco, 2007, Pág. 17).

El modo de operación habitual de detención era aquel en el cual el sospechoso era capturado de noche y sometido a fuertes torturas, violaciones de sus derechos, interrogado y asesinado. Finalmente se pasaba a la desaparición del cuerpo que podría ser por el entierro en una fosa común o cremación masiva. Las probabilidades de sobrevivir a una detención regular por parte de las “caravanas de la muerte”, como se les denominaba, eran casi nulas. También existía el infame “vuelo de la muerte”, el cual se trasladaba en avión a prisioneros previamente sedados con “pentonaval” y lanzados al mar, de esta manera se desaparecía el cuerpo y se propiciaba una muerte inhumana (Benítez y Mónaco, 2007).

La dictadura militar también creó los Centros Clandestinos de Detención o CCD, para aplicar la detención forzada de personas calificadas como “subversivos”, estos centros no eran más que espacios de tortura y eran utilizados como campos de concentración. En ellos se aplicaba un posicionamiento inhumano, el cual estaba caracterizado por la utilización de un número en función del nombre, violación, hacinamiento, desnudez, homofobia y racismo (Benítez y Mónaco, 2007).

Llega el *punk* a la ciudad portuaria

“...Hay que volar con lo establecido/regido por el tiempo,/podrido por el tiempo./No! queremos aburrirnos/no! queremos convertirnos/solo queremos escapar a la realidad...”
(Extraído del tema “Viejos patéticos” de la banda “Los Violadores” del disco “S/T” Lp⁹).

En este contexto tan adverso y hostil en el que se encontraba la Argentina se empezó a configurar un grupo de personas en torno a una idea de *punk*, que si bien no se sentían totalmente identificados con ella, si se apropiaron de la vestimenta y música parcialmente. Es importante decir que es extremadamente difícil conseguir material sobre la historia del *punk* en Argentina a excepción de Buenos Aires. El país estaba sumergido en una época oscura, de miedo y el *punk* no escapaba de esto (Ivañes y Makaji, 2002). Pero aun así, existe material escrito que documenta parcialmente la cronología de los hechos del desarrollo de la comunidad *punk* en la ciudad porteña.

Precisar el inicio de la llegada de la idea de *punk* en Argentina es dificultoso e incluso en algunos casos contradictorio. Según Gerardo Dekadencia (2010) en 1979 llegan las primeras noticias del *punk* a través de la revista musical “Expreso Imaginario”, revista especializada en el tema musical. Otros lo atribuyen a la revista “Pelo: especialistas en música” o al diario “Crónica” en una nota sobre los Sex Pistols en Inglaterra. De igual manera, fue e vital importancia el libro español “*Punk, La muerte Joven*” que llegó para cambiar todo en Buenos Aires (Ivañes y Makaji, 2002). A partir de esto todas las revistas musicales inundan sus portadas con fotografías de *punks* en Inglaterra (Dekadencia, 2010). Gerardo Dekadencia (2010) explica en su texto que tener esta estética en la época era difícil, chocante e incluso peligroso. Como anécdota, Gerardo cuenta se autodenominó bajo el seudónimo Dekadencia, debido a la represión durante aquella época hacia los *punks*. Más de una vez ocurrió que *punks* porteños eran llevados detenidos en plena dictadura por sólo llevar algún peinado colorido o ropa desaliñada. El *punk* comenzó a llegar por capital Buenos Aires y pronto tomo a Córdoba, Rosario, La plata, Mar del Plata y con el tiempo se regó por cada esquina del país.

⁹ Del ingles “long play” es un disco de larga duración en vinilo de 12 pulgadas de diámetro.

En Buenos Aires, en esta primera época, Cosso indica que el punto de inicio para el *punk* sería en "...1978, momento histórico delimitado por la aparición de la banda *punk* rock Los Testículos, de la cual luego surgirían Los Violadores" (Cosso, 2010, Pág. 6). Este sería el punto inicial que marcaría el inicio del *punk* en la Argentina. Por supuesto que es innegable la gran importancia de bandas como *Alerta Roja*, *Los Baraja*, *Los Laxantes*, entre muchas otras (Dekadencia, 2010). Estas primeras bandas no tendrían totalmente claro que querían lograr, la simple irreverencia y crítica desde la posición oscura y deprimente en la que se encontraban, eran gritos en el medio de un silencio propiciado por la dictadura militar. Organizar un simple concierto era imposible ya que los *punks* eran mal vistos y marginados por el resto de la sociedad (Dekadencia, 2010). Gerardo Dekadencia (2010) narra la importancia del espacio del concierto como lugar de encuentro, de éste como un lugar cargado emocionalmente de todo aquello que molestaba; incluso algunos salían de estos recitales¹⁰ en lágrimas.

Posteriormente, continuarían bandas como *Sentimiento Incontrolable*, *Todos Tus Muertos*, *Tumbas NN*, *Mutantes del Kaos* y *Los Corrosivos* por nombrar algunas (Dekadencia, 2010). Este último grupo de bandas eran aun más politizadas y críticas, ya existía una idea más clara sobre lo que querían lograr, identificándose plenamente como *punks* (Ivañes y Makaji, 2002). Con esto, aparecerían también los primeros fanzines que reseñaban la escena local en Argentina entre ellos: *Vaselina*, *Manuela*, *Deskarga Juvenil* y muchas más (Gerardo, 2010). Esto propició un ambiente de mayor intercambio de ideas y con ello movilizó a la gente que comenzó a construir una idea de comunidad *punk* en Argentina.

Las Malvinas, caída de la dictadura, apertura democrática y la expansión del *punk*

La invasión a las Malvinas fue motivada por la búsqueda por la recuperación de la legitimidad política que la sociedad consideraba perdida, así como un intento de unificar a las fuerzas armadas que estaban en constante conflicto interno. Era una política de estado que consistía en la construcción de enemigos mediáticos al régimen militar y la guerra de las Malvinas era la idea perfecta para lograr una amenaza externa (Benítez y Mónaco, 2007). En el plano económico, no todo estaba tan bien: para el año 1980 había 90% de inflación anual,

¹⁰ Particularidad lingüística Argentina para referirse a concierto.

recesión profunda, IVA generalizado, y un aumento progresivo de la pobreza. Lamentablemente para el gobierno militar la guerra de las Malvinas fue un total fracaso y sólo trajo una desaprobación masiva de la sociedad argentina y el *punk* no se quedó atrás, fue motivo de canciones, tema de fanzines, en definitiva un hito para la historia del *punk* (Dekadencia, 2010).

Progresivamente el fracaso económico, militar y social era innegable, y poco a poco se acercaba el fin de una de las dictaduras más terroríficas de toda Latinoamérica. Los militares intentaron un pacto con los partidos políticos para lograr inmunidad y reconocimiento por su gobierno militar pero fracasaron. El 30 de Octubre del 1983 se va a elecciones y es elegido Alfonsín, finalizando así la etapa oscura de finales de los setenta en la Argentina (Benítez y Mónaco, 2007). El efecto de un régimen militar tan despiadado fue la generación de una atmósfera de ansiedad, un ambiente de miedo, que no se desplegaba únicamente en los espacios comunes, si no que se adentraba en la intimidad y la vida privada de los ciudadanos argentinos (Benítez y Mónaco, 2007). El saldo: 30.000 personas detenidas-desaparecidos bajo el gobierno militar, número determinado por organismos de derechos humanos (Benítez y Mónaco, 2007).



Figura 1. Flema 1986 en el Parakultural.¹¹

Apenas cae la dictadura y explota la contenida escena *punk* argentina, de una vez aparece el disco de *Los Violadores* y *Alerta Roja* en 1983 (Ivañes y Makaji, 2002), seguirían *Los Laxantes*, *Sentimiento Incontrolable* y muchos otros. Aparece el *Parakultural* “Semillero del *punk* en Buenos Aires” (Ivañes y Makaji, 2002). Este era un espacio artístico bastante abierto y uno de los pocos lugares de Buenos Aires que permitía conciertos. El *Parakultural* sería el primer espacio para conciertos *Punks* de la ciudad de Buenos Aires. Era un espacio de entrada gratuita y abierto en el cual se conglomeraban diferentes individuos que rompían con la tradición porteña (travestis, artistas y *punks*). También existieron otros bares como *Einstein Bar* y el *Zero Bar* (Dekadencia, 2010), pero el *Parakultural* sería un espacio icónico para “los distintos”, uno de los lugares de concierto, teatro y exposiciones clásicos en la década de los ochenta.

¹¹ Fuente: <http://pbartholomaifoto.com.ar>

El *punk* en Argentina se une “...durante el lapso ‘85-88’, [a] momentos en que se hacen públicas las manifestaciones de protesta contra el orden social...” (Cosso, 2010, Pág. 20). El *punk* comenzó a ser mas politizado y activista, apareciendo fanzines como *Dekadencia Humana* de Gerardo Dekadencia, *Resistencia*, *La Furia*, *Quien sirve a la causa del caos*, entre mucho muchos otros, vinculándose así el *punk* con temas socialmente sensibles.

Por otro lado, el *punk* menos politizado seguiría con la publicación del disco compilatorio *Invasión 88* editado por la disquera independiente *Radio Trípoli*, un compilado de suma importancia para dar a conocer lo que existía de *punk* en la Argentina, específicamente en Buenos Aires. Como agrega Gerardo Dekadencia: “Para el final de los ochentas el *punk* ya sería aceptado y empezaría a crecer y comercializarse” (2010, Pág. 3). La apertura política permitió que el *punk* tuviese contacto con otras latitudes, especialmente con Estados Unidos, Inglaterra, México y Brasil (Dekadencia, 2010). De esta manera, por correo viajaron *Fanzines*, Casetes, Videos, Lps y Eps que no sólo pusieron en contacto a los *punks* argentinos con sonidos y formas lirica nuevas, sino con códigos, temas y estéticas distintas. El intercambio era la única manera de conseguir cosas y con ello se alcanzó una conexión con otras realidades distintas a como se vivía en Argentina (Dekadencia, 2010).



Figura 2. Fachada del espacio Parakultura.¹²

¹² Fuente: archivo personal. Se colocará “archivo personal” cuando la fotografía haya sido obtenida por medios electrónicos y su autoría sea desconocida.

En lo político, Alfonsín progresivamente llevó a la Argentina a un estado de hiperinflación (mas de 3000% anual), deterioro económico grave, estallidos sociales y saqueos que llevaron al gobierno a adelantar en 6 meses el traspaso del poder en 1989 al candidato ganador de la oposición Carlos Menem. Esto significó el primer cambio de gobierno de dos mandatarios constitucionales de dos partidos distintos desde 1916 (Suriano, 2010). Por otro lado, comienza a aparecer un fenómeno de bandas de barrio de *punk* a finales de los ochentas (Ivañes y Makaji, 2002). Bandas como *Flema* (reformado) y *Dos Minutos* quienes harían un *punkrock* despolitizado con un aire refrescante y de inmensa popularidad incluso hoy en día.

Noventas, asentamiento de la democracia y el Buenos Aires *Hardcore*.

Menem gobernaría por 10 años llevando al país a una progresiva privatización y estableciendo la paridad de 1 a 1 entre el dólar y el peso argentino, lo que llevaría a un relativo y aparente éxito económico plagado de corrupción. En la comunidad *punk* de los noventa aparecería la escena denominada “Buenos Aires Hardcore”, quienes tomando la idea y el sonido más potente y distorsionado del *Hardcore*¹³ de Nueva York, crearon un sentido de comunidad y pertenencia único en la historia del *punk* en Argentina. Nuevas temáticas como el vegetarianismo, el maltrato animal, la vivisección y critica a la sociedad de consumo llegaron a Argentina para quedarse (Saravia, 2011).

Ivañes y Makaji (2002) relatan que: en la década de 1980 había muchos grupos que esperaban que los sellos independientes les descubrieran y que muchas bandas dejaron de existir por no tener ninguna grabación que las hiciese perdurar en el tiempo. Por el contrario, en los 90s “El hacerlo voz mismo que se decía desde el *punk* fue real y los grupos se forjaron su camino” (Ivañes y Makaji, 2002). La paridad entre el dólar y el peso trajo un singular beneficio a la escena de *punk-hardcore* argentino. En la etapa menemista “...del 1 a 1 se tenia acceso a todo, todo el mundo sacó su disco, todo el mundo compró discos que no podía comprar, instrumentos, todo el mundo se equipó” (Ivañes y Makaji, 2002). Menem, a su vez,

¹³ Subgénero de la música punk que tiene como principal característica la velocidad y agresividad en sus letras.

logró un ambiente de control civil sobre el poder militar mediante indultos a los militares de 1976. Propuso un cambio constitucional que permitiría el voto directo, con el cual obtuvo la reelección en 1995 hasta 1999. En esta época, se desarrollaría una comunidad de *punk* en la Argentina, que se califica como “la época de oro”, debido a la gran cantidad de producciones discográficas, conciertos, actividades, etc.

Menem entregaría el poder a Fernando de la Rúa, permitiendo por primera vez en la historia la salida de un gobierno peronista por la vía electoral. Fernando de La Rúa se enfrentó a una Argentina sumergida en una inminente crisis financiera que terminaría por explotar en el 2001 con la apertura del cambio monetario, llevando a una fuerte devaluación del peso argentino y una explosión social (Saravia, 2011).

Argentinazo y los 2000s

A finales del 2001 y comienzos de 2002 iniciaron los saqueos, el desorden y una explosión social generalizada. Esto fue motivado principalmente por el denominado “corralito”, el cual era una medida desde el ministerio de economía que fijaba fuertes restricciones a la extracción de dinero en efectivo, evitando que los ciudadanos dispusieran libremente de su patrimonio, poniendo en suspenso el derecho a la propiedad. Esto sumado a la fuerte caída del salario real, aumento de la pobreza y exclusión social generada por la devaluación forzada del gobierno de turno (Suriano, 2010).

Ya para esa época había perecido el “Buenos Aires Hardcore”. La explosión social generada a finales de 2001 conocida popularmente como el “Argentinazo” tuvo grandes efectos en la comunidad *punk* y en la sociedad argentina en general. La consigna *que* “se vayan todos” era “...coreada masivamente en las calles, fue el símbolo de la indignación y la negatividad a entablar una conversación, que se consideraba agotada, con los dirigentes tradicionales.” (Suriano, 2010, Pág. 145). Fue un momento de inestabilidad política total en “...los primeros tres meses de 2002 el país tuvo cinco presidentes en quince días (De la Rúa, Puerta, Rodríguez Saá, Camaño, Duhalde)” (Suriano, 2010, Pág. 146).

Algunos de los resultados fueron la gran cantidad de ocupaciones de fábricas abandonadas por los trabajadores, asambleas barriales regadas por todo el país y otros ejemplos de democracia directa. La aplicación del “corralito” arrastró a miles de personas a las calles de Buenos Aires al grito unísono de “¡Que se vayan todos!” y los *punks* aprovecharon el ambiente convulsionado tomando casas y oficinas desocupadas para usarlas como vivienda, lugar de conciertos, espacio de actividades culturales, etc. Llegaría finalmente el legado de los Kirchner con un discurso que restablecería de nuevo cierta confianza por el gobierno y por la democracia representativa.

4.1.2 Descripción de la comunidad *punk* de Buenos Aires y su provincia

Buenos Aires es una de las grandes ciudades de Latinoamérica, su ambiente cosmopolita y su enorme cantidad de personas en tránsito hacen de este lugar una de las capitales del mundo. Este ambiente metropolitano permite contextualizar al individuo en un espacio donde puede conseguir cualquier cosa al alcance de la mano. En Buenos Aires existe gran variedad e infinidad de objetos, espacios, momentos y estímulos. Es una ciudad agradable estéticamente, meticulosamente estructurada, específicamente en el centro y sus alrededores. La extensión de la ciudad es inimaginable, cuenta con un centro predominantemente comercial y la llamada “gran capital” que no es más que la zona metropolitana donde prevalecen teatros, amplios parques, vivienda, grandes y largas avenidas, vías peatonales y centros culturales. A su vez, esta zona céntrica se encuentra rodeada por los suburbios denominados “provincia de Buenos Aires” los cuales están tan lejos como 2 horas de viaje en tren desde el centro de la ciudad. A pesar de esto, la movilidad en la ciudad es realmente fácil, haciendo posible llegar de un extremo al otro en prácticamente menos de un par de horas. Esto es incluso posible las 24 horas del día, cualquier día del año a excepción de lugares alejados en la Provincia de Buenos Aires.

La libertad en la ciudad no es solo gracias al transporte y su movilidad, la amabilidad de sus habitantes y cierto carácter turístico hace del tránsito en la metrópolis lo suficientemente agradable como para moverse con gusto a diario entre sus grandes avenidas y prácticamente en anonimato. A pesar de esta aparente libertad que ofrece la ciudad, la

sensación de seguridad es relativa: en el centro de la ciudad, barrios más pudientes y zonas turísticas la impresión de seguridad es evidente, pero al moverte a la periferia de la ciudad y a barrios cercanos a zonas menos favorecidas todo cambia. Es una ciudad sumamente grande y el tránsito en ella hace que se perciba una gran variación a nivel estético, social y económico en cada una de sus calles. Los ciudadanos parecen tener siempre algo que hacer en esta ciudad, con variedad de parques y espacios públicos que permiten el desarrollo y cierta calidad de vida que hacen de esta ciudad un espacio agradable para vivir.

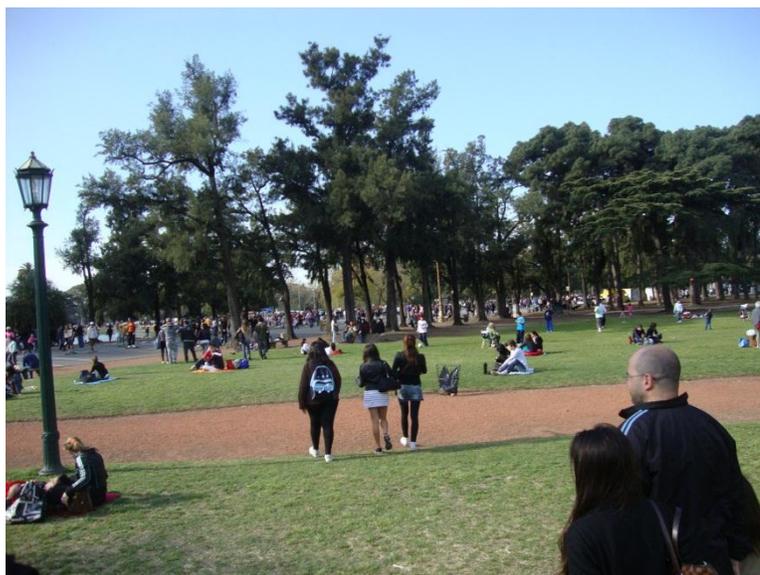


Figura 3. Parque Plaza Holanda al norte de Buenos Aires.¹⁴

Buenos Aires cuenta con una escena musical de todo tipo sumamente grande, en ella convergen bandas de infinidad de lugares y géneros, de todo el mundo. La conexión con bandas extranjeras es bastante fuerte, principalmente con Europa y Estados Unidos, haciendo de esta ciudad, no sólo la capital turística y estudiantil por excelencia, sino también una de las capitales musicales de Latino América.

La escena y mercado de rock nacional es enorme, el consumo de un género que comenzó en los ochentas se a expandido a todo el mundo y es innegable la exportación del “rock argentino”. Buenos Aires atiende a este mercado ofreciendo grandes espacios para

¹⁴ Fuente: fotografía del autor.

conciertos, estadios y arenas. Pero también cuenta con infraestructura para conciertos medianos en teatros, parques abiertos, bares, locales e incluso la propia calle donde se permiten realizar todo tipo de conciertos pequeños con relativa facilidad.

La comunidad *punk*

La comunidad *punk* porteña es inmensa y variada como su ciudad. Existen en ella infinidad de eventos y prácticamente no descansa. Cada fin de semana existen actividades de distinta índole: desde charlas sobre el *hazlo tú mismo*, hasta conciertos gratuitos o de barato costo, verbenas y eventos para recaudar dinero por diferentes motivos, pero que tienen como principal epicentro la comunidad *punk*.

En Buenos Aires existen una fragmentación en 4 escenas *punk* distintas, mas no exactamente delimitadas:

Una que llamaremos “Pop-*punk*” que circula alrededor de bandas como *Boom Boom Kid*, *Ataque 77*, *Flema* y otras bandas de *punk* de barrio con relativo éxito como *2 minutos*. Las personas que circulan alrededor de estas bandas van a lugares como *Bond Street*, que es una galería comercial con distintos puestos de venta de discos, ropa, tatuajes y piercing relacionados al *punk* y otras culturas urbanas. Los conciertos de esta escena son principalmente en lugares grandes para más de 1.000 personas en auditorios y teatros de mediano tamaño, con entradas superiores a los 20\$ normalmente. Sin embargo, también existen conciertos gratis en algunas ocasiones, estos suceden en espacios abiertos o en tarimas grandes, organizado principalmente por productoras o el gobierno local. La mayoría de las personas que atienden a estos conciertos son jóvenes *punks* de barrios, con edades comprendidas entre 15 hasta 30 años o más, estéticamente muestran poca parafernalia *punk*, nada más que algunos parches o camisetas. Lo que separa a esta escena del resto de las escenas de Buenos Aires es la relación entre el publico y las bandas, esta es más diferenciada, además de no identificarse plenamente con el *hazlo tú mismo*, siguiendo una lógica más comercial y sirviendo de entrada para personas que comienzan a identificarse como *punks*.

La escena que denominaremos “Hardcore hazlo tú mismo”. Esta es una escena mas enfocada en el *hazlo tú mismo*, más intelectual y artística. Carece de una estética *punk* tradicional y gira mas entorno a una vestimenta más moderna y a la moda comercial. En ella tocan bandas como: *ZxAxT*, *Los Caídos*, *Los Valientes* y *TAIA* por nombrar algunas. Estas bandas circulan entorno al “Espacio Circulo Felino” en el cual tienen un estudio para ensayos, cafetería vegana, exposición constante de fotos, taller de serigrafía para elaborar franelas y espacio para conciertos. Esta escena hace normalmente los conciertos en el *Espacio Circulo Felino*, algún pequeño bar o en la Provincia de Buenos Aires, el precio de la entrada no pasa de 5\$, a estos eventos asisten no más de 50 personas, normalmente. El público está comprendido por jóvenes y adultos de edades entre los 20 y 30 años, aunque esto varía por el lugar del concierto y las bandas que toquen, en general es una escena bastante unida y activa.

La escena “*Punk-skinhead*”, donde algunos de los miembros se identifican bajo la ideología anarquista y que tienen un practica *hazlo tú mismo* que los aglutina, en ella conviven *punks* y *skinheads*¹⁵ en casi todos los conciertos. Estéticamente son *punks* de tradición inglesa de los ochenta: pantalones ajustados, camisetas de bandas y mensajes contestatarios de colores varios y demás indumentaria hecha por ellos mismos, que los separan del resto de la sociedad y del resto de las escenas, sin embargo esto termina por mantenerlos unidos. Esta escena gira entorno a bandas como *Ácidos Populares*, *Tenebre*, *Tango 14* y muchas otras. Las bandas y personas que pertenecen a esta escena, los “*punk-skinhead*” se mueven principalmente en torno a los conciertos de *Casa Las Estrellas*, algunos shows en provincia, así como en el Parque Centenario. Las entradas de dichos eventos no sobrepasan nunca de 5\$ e incluso muchas veces son gratuitos, cuando es posible liberarse de los costos de producción. A ellos asiste un público de entre 20 y 40 años que llenan todos los conciertos con más de 150 personas.

La escena “*Punk-Anarquista*”. Esta gira alrededor a personas altamente politizadas y vinculadas con el activismo social y anarquista. En ella hay pocas bandas, por nombrar a *Progresidio* como una de las más importantes, además de algunas bandas que a veces se

¹⁵ Grupo juvenil nacido en la década de los años 60 en Inglaterra que tiene como principal característica la utilización de un corte de cabello rapado.

juntan a esta escena. Ejemplo de esto sería *Horror Humano* que circula entre esta y la escena “punk-skinhead”. Estéticamente los “Punks-Anarquistas” están cargados de mensajes de protesta y bandas impresas sobre franelas y parches hechos por ellos mismos, el color dominante en sus ropas es el negro y hay mayor equidad de género en comparación con las otras escenas. Esta escena, en específico, se diferencia del resto al centrar su actividad no solo en conciertos, sino más bien en establecer espacios de encuentro que giran alrededor de actividades político-sociales de distinta índole, identificadas generalmente bajo la ideología anarquista y la ética *hazlo tú mismo*. Uno de los puntos de encuentro de la escena “Punk-Anarquista” se puede identificar en los espacios del mercado itinerante en el Parque Centenario, en el cual los *punks* instalan un puesto de venta de discos, fanzines, ropa y accesorios *punks*. Otro punto de encuentro es el de la F.L.A.¹⁶, un espacio anarquista histórico de los más antiguos de Latinoamérica y que reúne junto a las bibliotecas anarquistas “Los Libros de la Esquina” y “Mauricio Morales” a gran cantidad de “Punks-Anarquistas” en la ciudad. A las actividades que se realizan en estos espacios asisten personas de todo tipo, a diferencia de las otras escenas, es notable la presencia de personas ajenas a la cultura *punk*. A los conciertos y eventos de distinto tipo asisten alrededor de 20 o 30 personas, esto varía con el lugar y tipo de actividad, ya que las personas pertenecientes a esta escena están esparcidas por casi todo Buenos Aires y su provincia.

La separación dada aquí en distintas escenas no se debe necesariamente a un estilo musical en particular, sino que esta vinculado a una manera particular de ver y comprender las cosas, a los y las amigas, al lugar donde viven y principalmente a los problemas personales o incluso diferencias políticas que tienen cada uno de los individuos pertenecientes a estas escenas. La idea que vincula a las escenas “Hardcore-Hazlo Tu Mismo”, “Punk-Skinhead” y “Punk-Anarquista” es que todas se manejan bajo una lógica *hazlo tú mismo*, creándose así una particular comunidad *punk hazlo tú mismo* en la ciudad de Buenos Aires fragmentada y desunida. Aunque es innegable que existen algunas bandas o personas que transitan por espacios “ajenos” a las escenas a las que pertenecen, aun así no hay indicios de querer unir en un mismo espacio físico y social a todas las comunidad *hazlo tú mismo* bonaerense. Sin

¹⁶ Federación Libertaria Argentina.

embargo, es necesario advertir que esto tampoco quiere decir que las escenas que componen la comunidad *hazlo tú mismo* sean uniformes y plenamente relacionadas a lo interno.

De igual modo, en los espacios más alejados de provincia, algunos barrios de la ciudad o incluso en ciudades distintas existen micro escenas locales que no pertenecen a ninguna escena en particular de la gran Buenos Aires, aunque si forman parte de la comunidad *hazlo tú mismo* nacional. Estas personas de provincia, ciudades o barrios apartados normalmente mantienen cierta relación al asistir a actividades *punks* en la ciudad de Buenos Aires, pero a su vez invitan recurrentemente a personas de las diferentes escenas de la ciudad a su localidad. Estas invitaciones y relaciones entre la provincia, otras urbes y la ciudad de Buenos Aires tienen como motor principal la amistad y no la identidad de cada una de las escenas existentes.

El “recital” como espacio de comunidad *punk*



Figura 4. Banda “ZAT” en concierto a las afueras de Buenos Aires.¹⁷

Durante el trabajo de campo se asistió a 4 conciertos o recitales, como se le denomina en Argentina, uno de cada escena, siendo este el principal espacio para identificar y comprender el funcionamiento y el sentido de la comunidad *punk* local. El primero en el

¹⁷ Fuente: fotografía del autor.

Parque Centenario de la escena denominada “*Punk-Anarquista*”, en este evento llama la atención la poca asistencia, lo cual es interesante debido a que era gratuito, en un espacio céntrico de la ciudad y el cual es usado con cierta regularidad para este tipo de actividades. La mayoría de los asistentes eran de la provincia de Buenos Aires, quienes viajaron para ver a la única banda *punk* de la tarde, quienes aprovecharon los equipos para poder tocar junto a bandas que no se identifican como *punk*.

El *Parque Centenario* es un parque construido con motivo del centenario de la nación Argentina, la presencia de *punks* en el lugar es histórica, aquí la comunidad *punk* se ha apoderado de parte del mercado que se despliega todos fines de semana. Ahí, los *punks* tienen su espacio habitual y aprovechan la facilidad para organizar conciertos en una zona relativamente céntrica de la ciudad y sin ningún tipo de permiso u hostigamiento de parte de los asistentes al mercado. El único impedimento para hacer los conciertos ahí, en el caso de esta escena en específico, es el tema de los equipos de sonido para elaborar el recital. El espacio del *Parque Centenario* no es exclusivo de esta escena, siendo un lugar de conciertos habitual para todo tipo de bandas de distintos géneros y el concierto asistido no fue la excepción, tocaron bandas que nada tendrían que ver con el género musical y cultura *punk*.

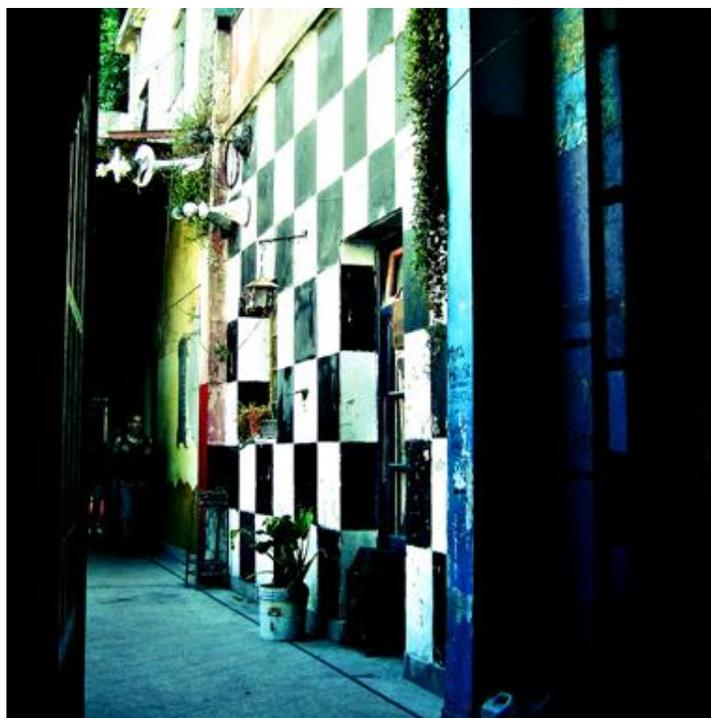


Figura 5. Interior de Casa Las Estrellas.¹⁸

El segundo concierto al que se asistió fue en el espacio *Casa Las Estrellas*, donde había 100 o 150 personas entre ellos *punks*, *skinheads* y personas del barrio. El concierto comenzaría a las 3 am a pesar de que se anunció a las 8 pm, lo tarde de este concierto es reflejo de las particularidades de relativa seguridad y movilidad que ofrece la ciudad, los organizadores del show especificaron que era lo habitual en esa escena. *La Casa las Estrellas* originalmente era un antiguo e imponente templo judío ubicado en el tradicional barrio de La Boca, haciendo frontera con el barrio de Barracas, esta locación lleva su nombre debido a la gran cantidad de representaciones de estrellas de David existentes dentro de la edificación. Inicialmente, el templo fue tomada en pleno Argentinazo aprovechando el ambiente de fábricas ocupadas y caos social generalizado. Un grupo más o menos grande de personas tomaron el lugar como teatro de artes circenses, según cuentan sus ocupantes actuales. Posteriormente pasó a manos de *punks* quienes aprovechan el lugar para hacer grandes conciertos, como al que se asistió y los cuales ocurren más o menos una vez al mes. Según explicaban los organizadores y por lo que se pudo observar, el lugar tiene un espacio para

¹⁸ Fuente: archivo personal.

concierto que puede albergar a 300 y 400 personas, un bar para recolectar dinero lo cual permite mantener el lugar, baños y un par de habitaciones donde viven algunos *punks*.

Otro recital al cual se asistió fue en Grand Bourg, en la provincia de Buenos Aires, con un viaje en tren cercano a una hora y que comenzó nuevamente a altas horas de la noche. El concierto se desarrollaría en casa de uno de los integrantes de las bandas locales que tocaría, *Emociones Perdidas*. Si bien, había poca gente el ambiente era bastante más agradable comparado a los conciertos en capital, este recital tenía un ambiente tranquilo, más cercano, personal, de fácil acceso y humilde. El público era principalmente personas comunes de los alrededores y algunos *punks* que habrían viajado de otras ciudades cercanas. Dentro de la casa una tarima estaba dispuesta para el recital, una habitación modificada exclusivamente para albergar shows locales había sido construida por el dueño de la casa para poder alojar conciertos en Grand Bourg. A diferencia de los otros recitales, este era difícil de encajar en alguna de las escenas Bonaerenses, debido a que en provincia todo es más local y particular, a pesar de que la banda invitada era de la escena “*Punk-skinhead*” el ambiente y la intención era totalmente distinta al concierto anteriormente descrito.

Por último, se asistió a un concierto en Banfield, en la provincia a una hora en tren desde Buenos Aires. El concierto estaba a cargo de personas pertenecientes a la escena “hardcore hazlo tú mismo” y comenzaría nuevamente a altas horas de la noche. Banfield es una ciudad variada de clase media pero también con barrios menos privilegiados a sus alrededores. El lugar del concierto era cercano a una villa en un centro cultural local, incluso el concierto era promocionado como concierto en “territorio villero Banfield”, haciendo un poco de alarde de lo deprimido del barrio. El ambiente era totalmente distinto al de los otros conciertos, había venta de comida vegetariana y proyección de videos de bandas *punk*. El lugar estaba lleno con unas 50 personas, la mayoría de la gran Buenos Aires, que habrían pagado por la entrada solo 1\$ para ver 3 bandas locales y una desde Estados Unidos. El concierto finalizó en la madrugada del día siguiente, el ambiente era bastante festivo y de camaradería entre los asistentes. Aunque el ambiente en el exterior era bastante hostil e inseguro, los asistentes prefirieron esperar el amanecer para poder regresar a sus casas en la capital de forma segura.

Otro punto de encuentro: la Grieta y otros okupas



Figura 6. Casa okupada la Grieta.¹⁹

Los centros sociales y ocupaciones son espacios de encuentro para la comunidad *hazlo tú mismo* (hardcore-hazlo tú mismo, *punk-skinhead*, *punk-anarquista*) de la ciudad. Todas ellas circulan alrededor de centros sociales alquilados u ocupados. Entre ellos La Grieta, una casa de más de 100 años ubicada en el tradicional barrio de Barracas, la cual fue tomada durante el Argentinazo y cuyo nombre se debe a la notoria grieta en su antigua e imponente fachada. En ella viven 11 personas, 4 o 5 de ellos *punks hazlo tú mismo*, mayores y ya no tan activos en la comunidad local. Varios de ellos organizaron a principios de los 2000 conciertos en Buenos Aires e incluso *punks* activos desde los ochentas, aun y cuando ninguno se identifica con ninguna escena de la ciudad, son conocedores de la actualidad de la comunidad. En la grieta existe una habitación de hospedaje por el cual han pasado *punks* de todas partes del mundo, haciendo suerte de “hotel de *punks*” de la ciudad de Buenos Aires. Según cuentan personas que viven en el lugar más de cien personas de todos los continentes han dormido y compartido bajo el techo de La Grieta. Sus habitantes originarios cuentan que la obtención del lugar fue difícil y necesitó de mucho trabajo ya que la edificación se encontraba en ruinas.

¹⁹ Fuente: fotografía del autor.

También, existe en el piso de abajo y totalmente aparte de la casa, una biblioteca anarquista llamada “Libros de la esquina”, personas vinculadas a la escena “*punk-anarquista*” trabajan de manera voluntaria en ella, de forma que es ésta un punto de reunión para la escena “*punk-anarquista*”. Sin embargo, la relación de las personas de la casa con la biblioteca es casi nula. De igual manera, además del espacio de la Grieta, existen otros espacios como la casa ocupada “La Sala” o la “Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Villa Urquiza”, en los cuales funcionan bibliotecas, cooperativas de trabajo, talleres de bicicleta y los cuales sirven de punto de encuentro para *punks hazlo tú mismo*.

La dificultad del acceso

En general, Buenos Aires es una ciudad de bastante fácil acceso, la amabilidad se encuentra a la vuelta de la esquina en sus grandes avenidas y grandes parques. A pesar de esto, el acceso a la comunidad *punk* bonaerense en general es bastante dificultosa, posiblemente esto se deba a la forma en como se ha venido relacionando la gente en la ciudad y el efecto de esta lógica sobre los individuos *punks*. Acercarse a las personas que conforman la comunidad *punk* local era a veces sumamente difícil, incluso con personas que se tenía contacto previo y una relativa amistad mayor a 5 años, lo cual podría presumir un más fácil acceso a las entrevistas y a la observación participante. Esto hizo la tarea y ejercicio de la recolección de datos un trabajo sumamente accidentado, entre estas dificultades se sumaba el ambiente de derrota o incluso decepción, proyectada en actividades individuales, pugnas entre las escenas, constante problemas de unos con los otros y diferencias a veces muy marcadas entre individualidades por hechos pasados. A veces la investigación terminaba por caer dentro de esta lógica al momento de la recolección de datos, en la cual era a veces necesario marcar una posición personal aparente para poder acceder a las fuentes. Es posible que esta situación de constante pugna sea el resultado del proceso individualizante de la metrópolis sobre el individuo, en el cual se enclaustra al individuo dentro de una lógica calculadora en función de lo que le beneficia personalmente o incluso puede que se deba a la gran cantidad de significados, estéticas e ideas venidas de otros lugares a esta capital Latinoamericana. La gran cantidad de personas que viajan hasta Buenos Aires es innegable, personas identificadas como

punks viajan de todo el mundo a conocer y compartir. Posiblemente esto configure una falta de interés por el exterior de parte de la comunidad *punk* porteña, lo cual ha imposibilitado y dificultado el acceso a la fuente. Como dato importante los *punks* argentinos viajan repetidamente por toda Latinoamérica, especialmente por Chile, Uruguay y Brasil. Esto ha permitido que las personas conozcan innumerable cantidad de gente fuera de Argentina y que se tejan nuevas redes de relaciones por el continente.

4.2 Chile

Chile está ubicado en el sur-oeste del cono suramericano, con más de 17 millones de habitantes, es el país con los índices de calidad de vida más altos de Latinoamérica, según cifras del Banco Mundial. Además de esto, Chile tiene un gran crecimiento económico anual y un PIB que lo ubica dentro del mundo globalizado como una de las mayores potencias económicas del continente.

Con una superficie apenas de 756 102 Km² y un enorme borde costero de 6435 km, Chile cuenta con una fuerte economía minera de puertos y de enorme exportación hacia Asia y Estados Unidos. A pesar de su éxito comercial y social relativo, es uno de los países con mayores desigualdades en Latinoamérica según el Banco Mundial. La historia chilena no es menos compleja que su realidad social, desde 1973 fue gobernada por militares siendo su principal representante Augusto Pinochet. Este lideraría una de las más largas, fuertes y conservadoras dictaduras de todo el continente. A pesar de esto, contó con gran apoyo social debido al éxito económico al que condujo al país, posicionándolo en una dirección neoliberal que aun en la actualidad democrática mantiene.

4.2.1 Contextualización histórica del *punk* en Chile

La rica historiografía del *punk* parte principalmente de “El *punk* Chileno” una cronología escrita para el bicentenario chileno por el historiador y periodista Vicente Antonio Hernández, aunado a esta trabajo se encuentra el libro no editado “Historia Social del *Punk* en Chile” de Felipe del Solar, escrito en el año 2011. La calidad y facilidad de acceso a algunos

textos históricos sobre el *punk*, incluso desde instituciones del estado, hacen que la construcción de una narración mucho más rica, precisa y profunda, sea posible. Por otro lado, la construcción del relato político-social chileno necesario para comprender el contexto en el cual se desarrolló el *punk* se basa en dos textos: “Historia de Chile 1808-1994” de Collier y Sater y el texto “La Reforma del Estado en Chile 1990-2005” de Mario Waissbluth.

Gobierno militar

*“Deje de usar las palabra exigencia, no se olvide que esta es una dictadura.”
(General Oscar Bonilla, primer ministro del Interior, 1975)*

El 11 de septiembre de 1973 todo cambió en Chile. El “once”, como se conoce popularmente, fue el día del golpe de estado en este país; según Collier y Sater (1998) este ha sido el peor quiebre político de toda la historia chilena y sin duda un hito en la historia latinoamericana. La salida abrupta de un gobierno de izquierda elegido democráticamente y la llegada vertiginosa de una línea política anti-izquierdista y fascista por parte de los militares, hizo dar un giro de 180 grados a la sociedad chilena.

Justo tras el golpe de estado la mano dura no se hizo esperar, las prácticas despóticas de los militares en el poder incluyeron: cierre del congreso, prohibición de los partidos políticos que apoyaban a Allende, al igual que otros partidos políticos, lo cuales se declararon en receso indefinido, imposición de un estricto toque de queda nocturno que duraría varios años, cese de la libertad de prensa, específicamente para publicaciones y revistas de izquierda, entre muchas otras medidas (Collier y Sater, 1998). Pronto, todos los cargos políticos de mediano y gran impacto quedaron en mano de los militares. Instituciones nacionales importantes e incluso cargos con casi ninguna influencia política aparente, como la Federación de Fútbol Nacional, quedaron en manos de oficiales. Los militares abarcaron todos los puestos como rectores de universidades. Todas estas medidas terminaron por transformar por completo la atmosfera de Chile.

Pinochet tenía posición de comandante del ejército, lo que le daba ventaja sobre sus colegas de la Nueva Junta Militar instaurada para gobernar. A finales de 1974, Pinochet

tomando ventaja de su poder se apropió del título de presidente de Chile, haciendo cada vez más personal el régimen militar. Aunque no construyó un verdadero culto a la personalidad debido a su falta de carisma, su imagen militar fue cada vez más respetada. Una de las ideas principales de Pinochet era despolitizar el país, sacarlo de la politización, específicamente de la izquierda que había llegado con Allende en el poder.

La represión no se hizo esperar, desde la feroz batalla para tomar la sede presidencial de “La Moneda” el gobierno militar instantáneamente comenzó a fusilar activistas de izquierda o sospechosos de serlo. Al menos 7.000 persona fueron trasladados al Estado Nacional de Santiago, el principal centro de interrogatorios (Collier y Sater, 1998). En todo el país se comenzaron a construir y formar centros de interrogación, campos de concentración donde los abusos de los derechos humanos eran el día a día. Con ello, decenas de miles de chilenos fueron forzosamente desterrados al temer por su vida; según Collier y Sater (1998) solo en Europa occidental habían más de 30.000 chilenos expatriados.

Además de estas acciones puntuales, a comienzos de la instauración del régimen militar, poco a poco la represión fue sistemáticamente aplicada (Collier y Sater, 1998). Se instauró la nueva policía secreta, controlada directamente por el general Pinochet, la cual tomó por nombre Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). La mayoría de sus agentes eran miembros del Ejército y ya para 1977 la DINA contaba con cerca de 10.000 agentes dispersos por todo el estado, sus informantes pagados duplicaban o incluso triplicaban esta cifra, con los cuales se castigaba a los indisciplinados y se premiaba a los ciudadanos obedientes. A esta dirección de inteligencia se le atribuye la mayoría de los casos documentados de tortura e incidentes de violación de los derechos humanos. El objetivo de esta institución era eliminar al MIR, partido de Allende y al Partido Comunista. La DINA no solo aplastó y calló en el interior del territorio chileno, en el exterior del país son numerosos los casos de asesinatos, persecución y tortura. Por estas razones fue rápidamente depuesta por el propio Pinochet y sustituida por la nueva Central Nacional de Informaciones, más reducida y con menores niveles de violencia y alcance.

Una de las principales propuestas políticas de Pinochet era la de hacer una constitución nueva. Entre algunas de las cosas que proponía dicha constitución era alargar el periodo presidencial a 8 años, limitar el poder del congreso, así como varios otros mecanismos para garantizar la influencia militar en los futuros gobiernos. Dicha constitución fue aprobada y 6 meses después también fue aprobado nuevamente el plebiscito, con el cual Pinochet comenzaba sus 8 años de gobierno. Esta constitución de 1980 es una de las grandes razones por las que el régimen de Pinochet ganó cierta legitimidad dentro de la sociedad chilena, la práctica constante de plebiscitos permitía dar al gobierno cierto respaldo social incluso cuando no dejaran de llamar a su gobierno “dictadura”.

El régimen dictatorial contó con la participación en los cargos de planificación del estado con “Los Chicago Boys”, jóvenes economistas egresados de la escuela de Chicago, de tendencia neoliberal, que tuvieron gran autoría en la estructura de la economía nacional. La asesoría de los “Chicago Boys” y posterior toma de cargos como el de ministro de economía, hacienda y de planificación tendrían enorme influencia en la política económica del régimen. De igual forma, otro personaje que ayudó a apuntar a la tendencia neoliberal del estado sería el estadounidense Milton Friedman, quien visitó Chile y con sus charlas cautivó enormemente a militares y empresarios chilenos. Todo esto terminaría por transformar el país a una economía neoliberal avasallante, con un estado que solo arreglaba algunas irregularidades o imperfecciones del mercado y que pasivamente vigilaba y protegía la propiedad privada.

Así, el plan neoliberal aceleró la privatización de más de 400 compañías pertenecientes al estado. Esto trajo mayor inversión y la modernización total de la economía, lo cual comenzó a dar frutos y permitió que el país saliera de la recesión hasta 1981. Posteriormente, la economía implosionó y en 1982 esto resultó en una significativa devaluación, lo cual acompañado por el nombramiento de German Buchí como Ministro de Hacienda llevarían a Chile con una postura distinta, más pragmática y neoliberal. Con esto, aumentaron las exportaciones y la economía creció significativamente. Por otro lado, los resultados negativos de esto se veían reflejados a finales de la década de 1980 en la separación entre ricos y pobres más alta en Latinoamérica, con un 40% de su población activa en trabajos informales y una enorme cara oculta de la pobreza.

Esto haría el caldo de cultivo perfecto para las protestas que estallarían en todo Chile para 1983, huelgas que se llevaría a cabo con amplio apoyo de distintos sectores. También, comenzó a aparecer una lucha armada clandestina en contra del régimen, guerrillas como el “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”, grupo armado que le declaró la guerra a Pinochet y realizó distintas acciones directas como cortes eléctricos, atentados contra postes y apagones nacionales. Esta situación de caos y protestas desconcertó al régimen militar y con cada una de estas aparecían arrestos, muertos y heridos. Poco a poco, la oposición político partidista a Pinochet entendía que la mejor salida al régimen militar era dentro del propio juego democrático impuesto por el dictador en 1980.

El *punk* chileno: entre el exilio y el miedo

“Sin tortura no cantan”
(Augusto Pinochet, 1977)

Es difícil ubicar el inicio del *punk* en Chile, aun y cuando existe suficiente material escrito al respecto, algunos apuntan a que los primeros trazos de *punk* se dieron por parte de chilenos en el extranjero.

Según Hernández (2010) en el año 1982 en el diario político cultural “Kritica” aparece el primer reportaje sobre el *punk* mundial y su relación con Chile. En el reportaje apareció un grupo de hijos de chilenos exiliados en París, Francia, llamado *Corazón Rebelde*. Unos tres años después volverían a aparecer más noticias sobre la banda *punk* chileno-francesa *Corazón Rebelde*, cuando el cantante de la banda fue entrevistado en la revista “La Bicicleta” luego de un exilio francés de 12 años. Este cuenta que en 1977 recibirían de primera mano en Inglaterra la influencia *punk* y que formarían la banda *Corazón Rebelde* dos años más tarde. El primer Ep²⁰ y Lp de esta banda circuló de manera clandestina por Chile en 1983 y fue toda una novedad para la sociedad chilena en general.

²⁰ Del inglés “extended play” es un disco de corta duración en vinilo de 7 pulgadas de diámetro.

Otro caso emblemático y particular de *punks* chilenos exiliados es el de Álvaro Peña, importante personaje viviendo en Inglaterra desde hacia varios años y quien tendría contacto directo con la gente que posteriormente conformó el sonido *punk* en 1974. Álvaro Peña, al ser amigo directo de Joe Strummer, cantante y líder de la famosa banda *The Clash*, formaría la banda “*101'ers*” a mediados de los 70s. Peña fue, según Hernández (2010) el primer “okupa”²¹ chileno que vivió junto a españoles, ingleses y guerrilleros irlandeses del IRA exiliados en la clandestinidad.

De la mano de estos emblemáticos contactos de Chilenos en el exterior con el *punk* mundial, la propuesta nacional no se quedó atrás para 1982 aparece la primera banda en territorio chileno llamado *Orgasmo*, conocidos como *Censurado* al ser vetados por su nombre en alguna presentaciones. Las influencias musical y estética de los primeros *punks* venía principalmente desde Estados Unidos e Inglaterra, con cierta particularidad y tacto chileno y si bien la idea era copiar directamente lo que venía de estas tierras, poco a poco se fue adquiriendo cierta identidad propiamente chilena (Hernández, 2010). El emblemático personaje japonés Takashi Kawano, quien llegaría a Chile con una nutrida colección de discos de *punk* en 1980, sería quien alimentaría los oídos de algunos jóvenes rebeldes santiaguinos. En 1982 llegaría a Chile una cinta pirata de *Los Violadores* en vivo, banda *punk* de Argentina, cinta que fue grabada por el baterista de la banda *Orgasmo* en un viaje personal por la Argentina. Esto les confirmaría a los *Orgasmo* que “... nosotros podíamos hacer *punk* en Chile” (Hernández, 2010, Pág. 7) y no esperaron ni un año para hacerlo. La copia de casetes “regrabados” de manera artesanal durante los viajes personales era una práctica común entre los primeros *punks* chilenos (Del Solar, 2011).

Asimismo, con la gran cantidad de protestas sociales originadas en 1983 a partir de los problemas sociales y económicos “...disminuyó el temor al régimen militar y comenzó un decidido proceso de rechazo a la dictadura” (Historia Social del *Punk* en Chile, Pág. 22). No en vano el debut de *Orgasmo* sería durante la propia celebración de graduación de educación superior del *Colegio Nido de Águilas* de ese mismo año. Eran tiempos dificultosos para el

²¹ La utilización de terrenos, casas u oficinas tomadas fuera de la ley para ser usadas como vivienda, lugar de conciertos, espacio de actividades culturales, entre otras.

punk en estas tierras, según cuenta Hernández (2010), la gente se cambiaba de acera para no cruzarse con estos personajes cargados de colores e indumentaria *punk*. La gente “...se aterraba...” (Hernández, 2010, Pág. 7) con la llegada de estos chicos a la ciudad de Santiago. Los primeros *punks* en Chile eran oriundos de colegios caros y distinguidos de Santiago, como el Nido de Águilas antes mencionado, quienes “...tenían mayores recursos para conocer el acontecer internacional y gozaban de mayor protección social al momento de enfrentarse, a su manera, a la dictadura” (Del Solar, 2011, Pág. 27).



Figura 7. Banda “Dadá”, 1986.²²

Posteriormente, aparecerían bandas como los famosos y paradigmáticos *Pinochet Boys*, quienes junto a *Dadá* y *Los Jorobados* serán considerados padres de la explosión *punk* de los ochenta en Chile, todos ellos muy ligados al movimiento de artistas plásticos independientes. Lo que permite evidenciar lo planteado por Hernández: “...los primeros indicios del *punk* en Chile serán de una dualidad entre popular y elitista” (Hernández, 2010, Pág. 9). Esta dualidad, explica Hernández (2010), tiene un tinte delitismo debido a la actitud “*punk* de fin de semana”, en el cual se andaba de corbata durante los días laborales y al llegar

²² Del Solar, 2010, Pág. 5

el final era popular entre jóvenes vestirse de *punk* para ir a fiestas. En general, el *punk* en esta primera época era una moda, totalmente despolitizado, poco trasgresora y sólo una forma de escape de las ataduras de la rutina santiaguina (Del Solar, 2011). De igual forma, a pesar de que *Orgasmo* fue la primera banda de *punk* de Chile, "...fue con el surgimiento de la banda 'Pinochet Boys' que se logró aglutinar a un importante grupo de personas que comenzaron a crear una cultura alternativa que con el correr de los años se transformaría en un movimiento." (Del Solar, 2011, Pág. 33).

Ya entre 1984-1985 comienzan a aparecer un puñado de bandas y fanzines como el *Enola Gay*, Hernández explica: "en un par de años se intentó vivir todo lo que había sido el apogeo del *punk* en Inglaterra una década antes." (2010, Pág. 11). Ya estas bandas y personas se identificaban plenamente como *punks* y habían dejado atrás toda esa moda de fin de semana. A pesar de vivir en plena dictadura, los *punks* lucharon contra la escueta y derrumbada izquierda tradicional, esta argumentaba que el *punk* era una postura y propuesta imperialista. Como se explica en *Historia Social del Punk en Chile*: "La dictadura, constituía una pesadilla para esa generación de jóvenes, pero la izquierda tradicional tampoco lo hizo mejor, por lo menos, no tenían la autoridad moral para dar las pautas de cómo se debía ser joven" (Pág. 32).

Para 1986, se establece el evento fundacional de la comunidad *punk* Santiaguina con la realización del Primer Festival *Punk* "...organizado en el sindicato de taxistas de la comuna de Ñuñoa en junio de 1986. En dicha oportunidad debutaron las primeras bandas *punk* nacionales: Niños Mutantes, Zapatilla Rota, Pinochet Boys, Índice de Desempleo y Dadá" (Del Solar, 2011, Pág. 36). Para el momento de estos primeros conciertos el ambiente en sus puertas era de pánico total, la angustiada espera por la llegada de los *perros del estado*, que cerraran y detuvieran todo era el principal miedo. Era normal que en las afueras de cada concierto hubiese como mínimo un bus lleno de policías dispuestos a clausurar los eventos *punks*. El escenario escueto era adornado por obras de arte creadas por jóvenes artistas que no tenían espacio dentro de las galerías tradicionales dominadas por la dictadura.

A través de algunos artistas aparecieron varios locales como el emblemático *Matucana* y *El Trolley*, “...que se convirtieron en epicentros de la movida cultural alternativa de la época” (Del Solar, 2011, Pág. 38). A partir de ellos y del éxito del primer festival *punk* de 1986 aparecen los festivales denominados “bienales” en el cual tocaban infinidad de bandas y había muestras de arte plástica, específicamente en el espacio *Matucana*. Estos ocurrieron en los años 1984, 1986 y 1989. Este espacio definitivamente expandió la comunidad *punk* chilena.

Los primeros discos de *punk* llegaron a Chile gracias a grupos de *trash*²³ y *metal*²⁴ que se reunían en los alrededores de la tienda *Rock Shop* a intercambiar discos y casetes. Dentro de las colecciones y listas de discos se colaron los primeros discos de *punk* que llegarían al país a través de viajes al exterior de sus dueños. Esto permitió que el *punk* llegara a otras clases menos privilegiadas a través de copias en casetes, trayendo una diversificación del material *punk* no solo a los individuos de las clases más privilegiadas. (Del Solar, 2011). Otro importante fenómeno que comenzó a darse dentro de la incipiente comunidad *punk* según la *Historia Social del Punk en Chile* y que ayudó a “socializar” el *punk* fue la aparición de gran cantidad de programas de radio que se especializaban en el género. El primer programa de radio *punk* llamado “Melodías Subterráneas”, transmitido a través de la radio de La Universidad de Chile, hacía a los *punks* correr a sus casas para escuchar las novedades del *punk* local e internacional.

La década de 1980 es cuando se termina por construir una comunidad que nació de personas puntuales que trajeron y comenzaron a escuchar *punk*, sea desde el exilio o en territorio chileno, que terminaron por consolidarse con el Primer Festival *Punk*. Este festival, “brindó al *punk* su fisionomía definitiva y le permitió individualizarse al interior de la selva underground santiaguina tempranamente...” (Del Solar, 2011, Pág. 48), lo que terminaría por expandirse por todos las regiones de Chile.

²³ Subgénero más acelerado del metal.

²⁴ Subgénero del rock pesado.

Transición a la democracia

La oposición partidista comenzaba a comprender que al régimen militar tendría que ser combatido dentro del juego “democrático” que este había impuesto. Para 1987 Pinochet abre los registros electorales y los partidos políticos adversos al gobierno militar aprovecharon el espacio para tomar ventaja para las elecciones de 1988. El 5 de Octubre de 1988 el “No” ganó con 54% de los votos, con la participación del 92% de la población calificada (Collier y Sater, 1998). Según Collier y Satter esto, aunque enfureció al régimen militar y a Pinochet, tuvo que ser aceptado a regañadientes por el gobierno (1998). Así, dentro del propio juego pseudo-democrático de Pinochet se vislumbraba el principio del fin de una de las dictaduras de derecha más cruentas de toda Latinoamérica.

Asimismo, con la victoria del “No” llegó una gran cantidad de enmiendas posteriores que fueron aprobadas en 1989, entre las cuales se incluía: poner fin a la prohibición de los partidos políticos y la limitación del periodo presidencial a 4 años, por nombrar las más emblemáticas. Uno de los objetivos no alcanzados por la oposición fue el de retirar a Pinochet del cargo de Comandante en Jefe del Ejército, quien, según la constitución, seguiría en el deber hasta 1998 fuese quien fuese el ganador de las elecciones que vendrían al año siguiente (Collier y Sater, 1998). Es por esto que llamar a este apartado “Fin de la dictadura” no sería fiel a los hechos, en realidad no hubo un momento que marcara el fin de la dictadura, sino una transición progresiva a la democracia participativa.

El 11 de Marzo de 1990 Patricio Aylwin aceptó la presidencia de la nación chilena tras el triunfo electoral, esto significó el primer cambio de gobierno en 17 años. Patricio Aylwin había sido el candidato propuesto por la *concertación*, una agrupación de partidos de izquierda y centro, que se unieron con el fin de cambiar Chile a un régimen democrático. Esta *concertación* pactó en la idea de “búsqueda de consenso” como regla básica para los nuevos gobiernos de la década, lo que pretendía una progresiva estabilización del sistema político siguiendo las directrices del crecimiento económico propiciado por la organización neoliberal de la economía. El gobierno de Aylwin, y la *concertación* en general, tendría tres pilares

centrales: mantener buenas relaciones entre militares y civiles, tener un crecimiento económico manteniendo una inversión social y reforzar la democracia (Collier y Sater, 1998).

Para septiembre de 1990, se le dio santa sepultura finalmente a los restos de Allende, esto conmocionó a la sociedad chilena y fue una especie de punto de quiebre para la historia del país. Seguido de esto, el presidente Aylwin creó la *Comisión de la Verdad y de la Reconciliación* con el fin de elaborar un informe sobre los abusos de poder y las arbitrariedades sobre los derechos humanos cometidos durante el régimen dictatorial. Según Collier y Sater (1998), este documento registró más de 2000 muertes y desapariciones, formulando una fuerte crítica al poder judicial y sus instituciones por no haber tomado medidas y acciones en su debido momento. El presidente electo terminó por crear un programa de compensaciones para las víctimas de los asesinatos, sin embargo el tema de los juicios quedó en manos de la Corte Suprema.

Pero, aun quedaban las secuelas del régimen militar, el Ejército seguía manteniendo un alto grado de independencia con respecto al gobierno electo. La CNI se había fusionado con el Departamento de Inteligencia del Ejército, imposibilitando la toma de acciones contra los asesinos y culpables de los abusos cometidos durante el gobierno militar. El Ejército y Pinochet mantuvieron actividades como la elaboración de ensayos militares con ropa de combate en los alrededores del Ministerio de Defensa, que serviría de "...recordatorio para Chile de que él aun estaba allí" (Collier y Sater, 1998, Pág. 327).

Los primeros años de la década de los noventa serían de un éxito económico inigualable, la propuesta neoliberal de Pinochet había brindado sus frutos expandiendo la economía como ninguna otra en América latina. Sin embargo, el costo social sería demasiado grande y fue uno de los principales objetivos no logrados por la *concertación*. Para 1993 el triunfo de Frei como candidato propuesto por la *concertación* sería inevitable, con 58% del voto popular, lo cual significó una reivindicación electoral a la coalición que venía gobernando desde hacía apenas 3 años. Esto marcaría un sucesivo y repetitivo triunfo de la *concertación* en el poder, siguiendo siempre la misma lógica económica propuesta por

Pinochet desde 1981 pero con algunas correcciones en el tema social que aun hoy en día no terminan por mostrar alguna resolución aparente. (Waissbluth, 2006)

Una generación que nació en dictadura

La explosión del *punk* sería en 1987, cuando se llegaron incluso a realizar conciertos para 2000 asistentes. No era por casualidad que esta explosión se diese justo en los momentos en que el gobierno militar de Pinochet ya no era tan querido o respetado (Collier y Sater, 1998). Aquellos ataques que habían sufrido los *punks* anteriormente donde al ser detenidos, eran exhibidos en el patio de la comisaria, para ser humillados por su orientación sexual hasta el cansancio, poco a poco se fueron reduciendo. En aquella época la policía estaba en búsqueda de subversivos, radicales o enemigos del gobierno y eran muchas veces los *punks* los principales sospechosos de esto (Hernández, 2010). Según Hernández (2010) los *punks* de esta generación nacieron en Chile huérfanos y carentes de historia. Eran jóvenes que pertenecían a una generación en tránsito, en crecimiento y construida en plena dictadura, que se encontraba inmersa en una sociedad en búsqueda de una libertad que estos jóvenes no comprendían, “hacia la vuelta a la democracia y la política de escaños que no pescan porque no están en sus recuerdos” (Hernández, 2010, Pág. 20).



Figura 8. “Punks de la Torre” en el centro de Santiago 1986.²⁵

²⁵ Del Solar, 2010, Pág. 22

Así, a partir de 1989 aparecen bandas más rápidas y pesadas, autoproclamadas *hazlo tú mismo* y claras en su concepto de *punk*, representando, lo que Del Solar llama, “Segunda Generación”. Bandas como *Matucana 19*, *Políticos Muertos*, *KK*, *Anarkia*, *8 Bolas* y muchas otros, plagaban los recitales con su estruendosa y rápida música. Con estas, aparecería también un fenómeno particular: pandillas de *punks* sumamente violentas. Según Hernández (2010) las pandillas de “punks de la Torre”, que circulaban un "ensalladero" de *Vandalik* o *La resistencia 25* de la gran avenida, eran pandillas de jóvenes *punk* que se reunían por el área urbana en que se encontraban o por el gusto musical que compartían.

En la década de 1990 ya era masivo y popular el *punk* en la ciudad de Santiago, con el retorno de la institucionalidad democrática, comienzan a llegar muchísimas bandas de todo el mundo. Entre ellas bandas clásicas y emblemáticas de Estados Unidos como *Los Ramones* o de España como *La Polla Records*, bandas que ayudaron a terminar de consolidar al *punk* en la sociedad chilena (Hernández, 2010). A su vez, otro elemento que caracterizó a la década de los noventa en Santiago fue la “...re-especialización debido a la desaparición y cierre de los espacios de reunión y de tocatas²⁶ como el Garaje de Matucana, El Trolley y el Centro Cultural Mapocho” (Del Solar, 2011, Pág. 50), debido al progresivo encarecimiento de la producción de conciertos y alquiler de espacios del centro de Santiago para la elaboración de fiestas de distinta índole, los *punks* no tenían espacio en el centro. Esto permitió llevar el espacio del concierto a lugares alternativos, distintos al típico bar o espacio cultural del centro, trayendo como consecuencia un acercamiento del *punk* a ambientes menos favorecidos y la creación del fenómeno de “bandas de barrio”. Estas son bandas de carácter local donde sus miembros comparten una misma vecindad o urbanización, por lo general esta “banda de barrio” toca exclusivamente en el espacio urbanístico en la cual se desarrolla. A su vez, a nivel nacional, comienza una expansión rápida a cada rincón de Chile de esta idea de *punk* más *hazlo tú mismo* y en algunos casos politizado. En síntesis, “...una traslación de centro a periferia...” (Del Solar, 2011, Pág. 52), del movimiento *punk* a todos los niveles fue lo que ocurrió a principio de la década de 1990.

²⁶ Particularidad lingüística chilena para referirse a concierto.

A partir de 1993, algunas bandas *punk* locales comienzan a ser más aceptadas y entran en la lógica de mercado, bandas como *Los Miserables*, *Fiskales Ad-Hok* y *BBS paranoicos* firman con sellos multinacionales o filiales locales de estos. En su contraparte, aparece el *punk* más consciente políticamente y con él los fanzines más políticos y con temas distintos al musical. Temas como: “...el antimilitarismo, las actitudes antifascistas, los problemas de algunas minorías, el conflicto mapuche, y los esbozos primarios de lo que será el tema de la liberación animal” (Del Solar, 2011, Pág. 54). Aparecieron nuevamente numerosos programas radiales que ayudaron a esta expansión del *punk*, como fueron: *Próceres Sudaka*, *Cirugía Cerebral*, *Proyecto R*, *Al Margen*, transmitidos en frecuencia AM o radios locales. Esta politización traería como resultado un acercamiento del *punk* a la ideología anarquista en Chile, esto gracias a los exiliados que volvían con el cambio de régimen y quienes traían experiencias distintas desde el *punk* anarquista de España, Australia, etc.

Al igual que en Buenos Aires, aparece la escena *hardcore* local influenciada principalmente por el sonido de la década de 1980 de Estado Unidos. Comienzan a surgir comercios dirigidos exclusivamente al sonido *punk* y *hardcore*, dedicados a importar gran cantidad de materiales que servirían como nuevo punto de inicio para esta nueva generación de *punks* locales. Esto trajo nuevas bandas, nuevas temáticas, nuevos espacios y actitudes a la escena *punk* local. Comienza una idea de DIY más pragmática y menos idealista que la que existía anteriormente, teniendo como contexto el ambiente democrático y la institución de un modelo capitalista que permitía la existencia de una gran clase media. Con esto, aparecen los primeros sellos completamente independientes y el mítico compilado “Hermanos de la Mente Furiosa”. Con esta nueva ola de sellos aparece *Masapunk records*, fundada en 1995 y quienes siguen en la actualidad editando exclusivamente *punk* bajo la idea de autogestión de la ideología anarquista. Esta explosión del *hazlo tú mismo* no solo afectó a la escena *hardcore* o *punk* más política, incluso la escena *punk* más antigua y que habían firmado anteriormente con sellos multinacionales comienza también a auto-editar su material, como ejemplo está *Fiskales Ad-Hok* quienes auto editarían bajo el nombre de “Corporación Fonográfica Autónoma”. Con este nombre grabaron y editaron “...*Políticos Muertos*, *Fiskales Ad-Hok*, *La Mosca Travesti*, *Insuficiencia Radial*, *Vadca* y *Desenlace Fatal*, quienes en el año 1997 editaron un LP

compilatorio denominado ‘UNO’” (Del Solar, 2011, Pág. 95) y fue el espacio donde grabarían muchas bandas jóvenes con el correr de los años.

En conclusión, la segunda mitad de la década de los 90 y principios de los 2000 terminaría por configurar una idea de *punk* cada vez más alejada de la autodestrucción, la mera actividad artística o la simple diversión de fin de semana que proliferó durante los ochenta y tempranos noventa. Así, paso a transformarse en una comunidad de individuos cada vez más conscientes de una idea de *hazlo tú mismo* traída desde otras latitudes, en algunos casos más politizado que en otras, pero sin duda, más claro sobre en que se quería enfocar la energía. Se esforzó por dar el tilde de *político* o *socialmente sensible* a muchos de los proyectos que se desarrollarían dentro de la comunidad *punk*, acento que se mantendría en los años siguientes y aun en nuestros días.

4.2.2 Descripción de la comunidad *punk* en Santiago

La ciudad

Santiago de Chile es una ciudad pequeña y tranquila, con una imponente calidad de vida y notable actividad nocturna. Está compuesta por un centro antiguo, que difiere de la tradición político-colonial-comercial de la mayoría de las metrópolis latinoamericanas. En Santiago, el eje central está dominado por una zona exclusivamente residencial y comercial no demasiado activa. La arquitectura gris, pequeñas calles, de antiguos edificios y de relativa poca inversión en estructuras no funcionales hacen de ésta una ciudad algo tenue y de aspecto poco metropolitano.

Santiago es una ciudad bastante segura, donde se puede caminar a altas horas de la noche sin problema alguno. El orden es otra de las características principales de la capital, la limpieza de sus calles y la organización de la ciudad, hacen de ella un espacio de relativo fácil acceso para cualquier extraño. Esta relatividad es debido a que es una ciudad no turística, donde existe poca información para cualquier viajero que pretende conocer la urbe, con poca

“cultura turística”, escasa amabilidad de sus ciudadanos y carente de puntos emblemáticos publicitados los cuales visitar.

El tránsito en Santiago es complejo, existe un sistema de metro que recorre casi todos los puntos importantes de la ciudad y que a alto costo permite una movilidad rápida y fácil. Además de esto, Santiago cuenta con un servicio centralizado de transporte público vehicular que lleva a cualquier punto de la ciudad, sin embargo posee un complejo sistema de rutas, que puede llegar a confundir a un santiaguino asiduo usuario del *Transantiago*. Aun así, es posible llegar de alguna manera a todas las esquinas de la ciudad con relativo conocimiento y un poco de paciencia. Es importante destacar que el sistema de pago centralizado y altos precios hace que gran cantidad de personas de todas las edades, esquiven los sistemas de conteo y control de los buses para evitar contribuir financieramente con tan criticado sistema de transporte.



Figura 9. Protestas estudiantiles a las afueras de la Universidad Central de Chile.²⁷

La ciudad transpira cierto poco respeto hacia la autoridad local, en el momento de realizarse la observación participante en la ciudad, se encontraba el pleno apogeo la lucha por las reivindicaciones universitarias del 2011. El desafío a la autoridad aparenta ser parte del día a día de la ciudad, desde la señora mayor que pasa por debajo del torniquete del *Transantiago*,

²⁷ Fuente: fotografía del autor.

hasta los innumerables disturbios que no permitieron en muchos casos salir a realizar esta investigación. Da la impresión que las personas en Santiago no dejan espacio a que instancias superiores tomen decisiones contrarias a lo que sus ciudadanos quieren; criticar y quejarse es parte de la rutina en las calles de la ciudad, sin importar género o edad.

Santiago es destino común para todas las giras internacionales de bandas de todo el mundo, principalmente de Estados Unidos y Europa. El consumo por lo musical y la parafernalia que lo acompaña se hace notar en sus calles pobladas de montones de culturas juveniles sedientas de consumo por la última moda. *Punks, Hardcore, Pokemones*²⁸, *Emos*²⁹, y muchísimas otras culturas urbanas contrastan con las gris y silenciosa apariencia de la ciudad.

La comunidad *punk*

La escena *punk* santiaguina es muy unida, con muchísimas bandas, tiendas, espacios por montones e individualidades bastante activas. A partir de ella confluye una apretada agenda de actividades *punk* en toda la ciudad, incluso algunas de ellas no organizadas específicamente por *punks* pero que terminan por apropiarse de ella al ser plagada por jóvenes pertenecientes a la *contracultura*. Estas incluyen, desde conciertos, charlas sobre temas *punk* o de carácter político-social, hasta fiestas *punk*; desde manifestaciones hasta encuentros y ferias de intercambio de objetos discos, fanzines y demás material *punk*. Esto ha permitido configurar una unida y nutrida comunidad, llena de intercambio y discusión entre todas las partes de la escena *punk* en Santiago de Chile.

A continuación se presenta una subdivisión en sub-escenas partiendo de la observación participante e información otorgada de primera mano a través de conversaciones con *punks* de la ciudad. Es importante destacar que esta separación se da principalmente por gustos musicales similares, por amistades y no por riñas personales, posiciones políticas o estética:

²⁸ Grupo juvenil particular de Chile aficionados al reggaetón y al anime.

²⁹ Grupo juvenil aficionados a la música rock emocional.

Una sub-escena que denominaremos “*Punk* activista y DIY³⁰”. Esta envuelve a un sin número de géneros musicales de todas las subcategorías musicales que pueden existir dentro del *punk* DIY: *Punk-rock*, *Power Violence*³¹, *Hardcore-punk*, *Crust*³² e incluso *Metal*, completando entre más de 50 bandas en toda la ciudad que se configuran bajo la ética *hazlo tú mismo*. Esta sub-escena está compuesta por jóvenes y personas con cierta “carrera” dentro del *punk*, desde pequeños niños que están comenzando a ir a conciertos, hasta personas de más de 40 años que vienen de la vieja comunidad *punk* de Santiago. Los conciertos circulan entre 5 a 10 dólares, dependiendo si toca una banda internacional y la asistencia es mayor a 100 personas de manera rutinaria.



Figura 10. Banda “Elektrozombies” en Isla Tortuga.³³

Esta sub-escena es la más activista y socialmente sensible de todas. Influenciada en gran parte por el anarquismo, no está unida sólo por el gusto musical que se pueda compartir, sino por un alto conocimiento y definida posición sobre la situación político-social chilena y latinoamericana. A pesar de esto, existen dentro de ella jóvenes y bandas nada politizados, que

³⁰ Do it yourself por sus siglas en inglés del término “hazlo tú mismo”.

³¹ Subgénero musical del punk, normalmente despolitizado y aun más acelerado que el hardcore.

³² Subgénero musical del punk, normalmente politizado.

³³ Fuente: Fotografía del autor.

no tienen canciones con un alto contenido lírico social, pero que comparten lazos de amistad que los mantienen dentro de esta sub-escena.

Según alias “Chino”, miembro de las bandas santiaguinas *Infiel* y *Zaherir*: “no te voy a mentir, aquí el *punk* sólo está en conciertos y nada más”, haciendo referencia a la actitud y postura *punk* de fin de semana que históricamente ha vivido la ciudad. Sin embargo, se pudo comprobar que esto no es completamente real o al menos no es unívoco, ya que por medio de la observación participante se pudo constatar desde dentro de viviendas *punks*, que existen en Santiago personas viviendo bajo una ética *hazlo tú mismo* a tiempo completo. Aunque, claro está estas pueden ser la excepción a la norma, varios jóvenes y adultos pertenecientes a esta sub-escena viven dentro de las numerosas casas *okupadas* en todo Santiago (más de 20) de manera autosuficiente y lo más alejada posible del resto de la sociedad. Estos, viven de reciclar vegetales de los mercados municipales, liberan³⁴ productos de tiendas y grandes establecimientos, producen comida para vender, viajan casi exclusivamente en bicicleta, llevan una dieta vegetariana o vegana³⁵, y realizan conciertos y actividades *punk* bajo el techo de sus propias casas.

Ejemplo de esto es la casa “Isla Tortuga”, un antiguo bar de fiestas transformado en espacio de vivienda para *punks* y anarquistas donde se realizan (para la fecha de la observación participante) la gran mayoría de los conciertos de la comunidad *punk hazlo tú mismo* de la ciudad. La *Isla Tortuga* está acondicionada para este tipo de eventos, tiene un gran salón que puede albergar un público de 300 personas, tarima, luces y una cocina/cantina que sirve para recolectar dinero para el mantenimiento de la casa. Por supuesto, este tipo de vida tiene su costo, como cuenta Roberto, activo *punk* y residente de esta casa: “Es el precio de tener unas ideas y vivir de esta manera”, quien regresando a la casa tuvo un accidente con la bicicleta y no podía ser asistido por la seguridad social de Chile al no vivir en una casa propia.

³⁴ Robar escondiendo en sus ropas.

³⁵ Alimentación sin utilizar productos animales de ningún tipo y que se basa en razones éticas o de salud.



Figura 11. Fachada de la casa okupada “Isla Tortuga”.³⁶

Okupas, como la “Isla Tortuga”, y conciertos en algunos pequeños bares sirven de epicentro y de punto de encuentro para la escena “*Punk* activista y DIY” de Santiago. Quienes también confluyen con otras personas en actividades como la Feria del Trueque, la cual se realiza de manera itinerante por toda la ciudad y en la cual se puede llevar cualquier tipo de objeto para ser intercambiado por otro. Los *punks* aprovechan este tipo de eventos para intercambiar o incluso vender objetos producidos por ellos mismos o reciclados de la basura. Esta es una sub-escena bastante unida y multitudinaria, donde sus miembros se conocen a profundidad y en muchos casos desde la infancia.

La sub-escena de “Bandas de Barrio”, completamente despolitizadas en algunos casos, pero que comparte regularmente espacios con la sub-escena anterior fuera de su barrio. Los conciertos de esta sub-escena se realizan en garitos o bares pequeños de barrios menos privilegiados, donde no asiste mucha gente pero que puede llegar a atraer a más de 100 personas si es una banda lo suficientemente conocida. Las entradas a estos conciertos no superan los 5\$ y apuntan siempre a un público de índole local, de jóvenes que comienzan a escuchar *punk* y adultos más conocedores de la contracultura. Estética y musicalmente estas

³⁶ Fuente: fotografía del autor.

bandas tienen como referente a grandes bandas viejas y conocidas de la escena Santiaguina y Española, predominando el sonido más *rock n' roll* y melódico en sus canciones.

La sub-escena “Hardcore” que no toca propiamente *punk* o se consideran parte total de la comunidad *punk* como tal, recurrentemente comparte escenario y toca en algunas casas okupadas y espacios de la sub-escena “*Punk* activista y DIY”. Configurándose bajo una fuerte ética *hazlo tú mismo* estos jóvenes y adultos, de entre 15 y 30 años, tienen como principal referente el sonido y estética proveniente de Estado Unidos. Posturas y prácticas como el *vegetarianismo*, *el veganismo* y el *Straight Edge*³⁷ son comunes dentro de esta sub-escena, con un estilo de vida vinculado al consumo de ropa y material estético de marcas particulares de deportes extremos. Sus conciertos son los más concurridos, cerca de 400 personas pueden asistir fácilmente a un concierto de este género, con precios no mayores a 5\$ en caso de que no sirva de espacio para una banda internacional. La sub-escena *hardcore*, siendo una comunidad en sí misma, pero al compartir ciertos espacios y lazos con las otras sub-escenas terminan siendo parte también de la comunidad *punk hazlo tú mismo* de Santiago de Chile.

Estas primeras tres sub-escenas terminan por conformar la particularmente unida comunidad *punk hazlo tú mismo* de Santiago de Chile, que aun y cuando es dividida arbitrariamente para esta investigación, no parece estar claramente delimitada en la práctica. La lógica que une a estas tres sub-escenas es una que involucra voluntarismo y compromiso con el discurso de hacer las cosas de manera distinta a la lógica comercial de la música. Son infinidad de bandas las que visitan Santiago de Chile como destino de giras latinoamericanas, transformando a esta sub-escena en uno de los referentes más claros del *hazlo tú mismo* en el cono sur.

Aparte de esto, existe una cuarta sub-escena de la comunidad *punk* local y es la que llamaremos “*Punk-Comercial*”, compuesto principalmente por nuevas bandas populares y viejas bandas de *punk* nacional. Si bien algunas se manejan bajo la independencia económica en algunas ocasiones, contienen siempre un espíritu y direccionalidad comercial. Estas bandas apuntan principalmente a un público totalmente distinto a las otras sub-escenas antes descritas,

³⁷ Grupo juvenil aficionados al hardcore y con un marcado repudio a las drogas, el alcohol y el cigarro.

no comparten el discurso *hazlo tu mismo* más allá de renegar a las disqueras comerciales, más por el rechazo al pasado que por razones idealistas. Estas bandas aceptan patrocinio comercial regularmente, pago de la alcaldía municipal y entidades no gubernamentales que la comunidad *hazlo tu mismo* de la ciudad reniega. Utilizan grandes teatros y arenas para realizar los conciertos que pueden llegar a ser asistidos por más de 1000 personas, aunque esto varía según la banda que vaya a tocar.

Los pertenecientes a esta comunidad son siempre personas muy jóvenes de edades que parten de los 14 o 15 años, quienes están comenzando a escuchar *punk* o personas mayores de la antigua comunidad Santiaguina de los 80s y 90s que fácilmente pueden superar los 40 años. Es una comunidad que tiene como principal epicentro los conciertos y como primer referente a la banda “Fiskales Ad-hoc”. Esta comunidad de jóvenes gira en torno a lugares como la peatonal “Paseo Ahumada”, donde se encuentra el “Eurocentro”, centro comercial especializado en variedad infinita de géneros musicales, ropa y accesorios de toda índole. Aunque es innegable que personas pertenecientes a esta sub-escena *punk* fácilmente y sin ningún prejuicio puede asistir a actividades o tener lazos con personas de otras sub-escenas *punk*.

La *tocata* y la tienda *Sarri Sarri* como espacios de la comunidad *punk hazlo tú mismo*

Si bien la comunidad *punk hazlo tú mismo* no tiene el concierto como espacio único y exclusivo de encuentro, si es un espacio importante donde confluye gran cantidad de personas al mismo tiempo. Se asistieron a 5 conciertos, entre ellos:

Dos conciertos en distintas fechas realizados en la casa *okupada* “Isla Tortuga”. El primero de ellos realizado para recaudar fondos para la gira por Chile, Perú, Ecuador y Colombia de la banda *Misa Histórica*. En este tocarían infinidad de bandas amigas de Luis, único integrante de dicha banda, quien es perteneciente y miembro activo dentro de la sub-escena “*Punk* Activista-DIY”. El concierto terminó de manera abrupta al haberse presentado un apagón nacional que interrumpió el normal funcionamiento del país entero. Aun así, se

logró recaudar dinero suficiente para la gira por el continente latinoamericano, producto de las 70 personas que asistirían a la ocasión y no se quejaron por la devolución del mismo.

El segundo concierto asistido sería en el mismo espacio de “Isla Tortuga”, organizado por la disquera *hazlo tú mismo Masapunk* y por los habitantes de la casa. *Isla Tortuga* cuenta con un inmenso galpón especialmente acondicionado para elaborar el gran concierto de una banda *punk chicana* de Estados Unidos que se venía publicitando desde hacía más de un mes en la ciudad. La banda *Venganza* que habría tocado en el concierto antes descrito en Banfield, Buenos Aires, estaba de gira por el cono sur compartiendo esta vez escenario con unas 5 bandas de Santiago y a un precio de 5\$. El espacio estaba lleno, con unos 150 asistentes, que aunque en algunos casos no pagaron la entrada completa, se logró cubrir los gastos de traslado para la banda *chicana*. Algunos asistentes contaban que la poca asistencia se debía al alto precio de la entrada, otros al hecho de que ese mismo fin de semana se celebraría el concierto por los 25 años de la banda *Fiskales Ad-Hoc*, perteneciente a la sub-escena “*Punk-comercial*”. Esto da a entender que las personas de distintas sub-escenas pueden trasladarse de una a otra sin ningún problema, tapujo o señalamiento alguno.



Figura 12. Banda *Toke de keda* en Isla Tortuga.³⁸

³⁸ Fuente: fotografía del autor.

Los asistentes disfrutaron de un largo concierto de bandas de todas las sub-categorías de *punk* posibles e incluso bandas que mezclan y experimentan con otros géneros como el *metal*. Entre el público se encontraban *punks*, *hardcoreros*³⁹, *trashero*⁴⁰s, *metaleros*⁴¹ y personas de apariencia común que forman parte abiertamente de la sub-escena “*Punk* Activista-DIY”. Wladimir, promotor y organizador bastante activo de esta sub-escena, cantante de la banda de *metal-punk* "Toke de keda" señalaba que: “a mí no me importa quién seas, si tienes una actitud *punk hazlo tú mismo*”. En el concierto se evidenciaba una camaradería y amistad entre los asistentes que da la impresión que los lazos y relaciones van más allá de un gusto musical en particular.

Los habitantes de “Isla tortuga” tienen experiencia suficiente en la organización y mantenimiento de conciertos *punk* desde hace varios años, pues es uno de los principales puntos para *tocatas* de toda la comunidad *hazlo tú mismo*. Para esta ocasión los habitantes de la casa vendieron cerveza, pan integral, hamburguesas vegetarianas y pizzas horneadas hechas en el horno de la casa, producidas casi completamente de vegetales reciclados de los mercados municipales. El dinero recogido con la comida y bebida vendida va directo a los gastos de reconstrucción y reparación de la antigua casa. Los organizadores se encontraban en una actitud de trabajo para lograr recaudar la mayor cantidad de dinero para la casa, pues este tipo de eventos *punk* son el único ingreso recurrente con el que cuenta este espacio.

³⁹ Aficionados a la música hardcore.

⁴⁰ Aficionados a la música trash.

⁴¹ Aficionados a la música metal.



Figura 13. Pizzas a la venta en la casa okupada Isla Tortuga.⁴²

El tercer concierto asistido toma por nombre “Liberación total” y tendría como espacio las canchas de usos múltiples del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, que para esa fecha se encontraba en toma por los estudiantes. Este concierto de la sub-escena “*Punk* Activista-DIY” estaría compuesto por una serie de charlas sobre liberación animal que no lograron materializarse y una *tocata* de más de 15 bandas de variados géneros. El evento de entrada gratuita contaría con un público muy joven de entre 15 y 20 años, compuesto por personas totalmente distintas a los asistentes del anterior concierto y disperso por los alrededores del Instituto Pedagógico. La mayoría de los asistentes contaban con gran cantidad de comida, bebidas alcohólicas, ropa y material *punk*, de ideología anarquista, para la venta o intercambio.

Se asistió a un cuarto concierto gratuito, que tomó como espacio las instalaciones en toma de la Universidad de Santiago de Chile. En el lugar confluyeron las sub-escenas “*Punk* activista y DIY” y la de “Bandas de Barrio” sin problema alguno y en total armonía. Aunque con una ligera separación dada principalmente por amistad y gustos musicales, el concierto se desarrolló entre ventas de comida hecha por los propios *punks* para subsistir, discos y fanzines a la venta. El concierto terminó mucho más temprano que los anteriormente descritos y en un

⁴² Fuente: fotografía del autor.

ambiente lleno de consignas políticas por la liberación de algunos presos políticos *punks* de la ciudad que eran coreadas al unísono por todos los asistentes.

Por último se asistió a un concierto en la casa *okupada* “Volnitza”, una casa tomada principalmente por jóvenes de ideología anarquista que utilizan el espacio para vivienda, biblioteca, sala de conciertos de trova y charlas temáticas de distinta índole. Esa noche ocurrirían la unión de dos conciertos en el lugar: uno de trova anarquista programado desde hacía varias semanas, seguido de otro compuesto por tres bandas de *punk* pertenecientes a las sub-escenas de “*Punk* activista y DIY” y de “Bandas de barrio”, cuyo concierto había sido pospuesto ese mismo día en una locación distinta por razones desconocidas. El concierto gratuito y realizado en un espacio muy pequeño casi colapsa con unas 150 personas agitadas y emocionadas por la música. La amenaza de allanamiento de la policía mantenía a los organizadores ansiosos porque finalizara el improvisado y espontáneo concierto de *punk* lo más rápido posible. Al concierto asistió todo tipo de público de las distintas sub-escenas de la comunidad *punk* santiaguina y concluyó sin ningún altercado.

Si bien, tienen lugar conciertos y demás actividades en la cual confluye la comunidad *punk hazlo tú mismo* los fines de semana, durante la semana el espacio de preferencia por los miembros de esta comunidad es el de la tienda *Sarri Sarri*. Atendida por Natalia y Claudio, una pareja de *punks* que llevan años formando parte de la comunidad y que manejan la tienda de manera voluntaria, sin ninguna retribución monetaria. Repartiendo su tiempo entre trabajar desde la tienda y ser voluntarios en ella, logran abrir 8 horas al día, de lunes a viernes. La tienda ubicada en pleno centro de la ciudad y a unas pocas cuadras del Paseo Ahumada contiene gran cantidad de material *punk* dentro de sus pequeñas 4 paredes. Libros, Fanzines, discos compactos, discos de vinilo, ropa y muchísimos otros artículos y accesorios que son devorados por los *punks* de la ciudad e incluso jóvenes que viajan desde el interior para conseguir tan preciados objetos.

La tienda *Sarri Sarri* no solamente distribuye material que le hacen llegar los mismos asiduos compradores, bandas, editoriales y disqueras nacionales e internacionales a diario, sino que producen cantidades casi infinitas de material *punk* que llena sus estanterías. La

serigrafía y estampado de franelas la realizan con sus propias manos Natalia y Claudio, utilizando su experiencia laboral en el sector textil y sus conocimientos adquiridos a través del estudio de diseño gráfico, con lo que logran producir materiales *punk* de muy alta calidad.



Figura 14. Interior de la tienda Sarri Sarri.⁴³

La comunidad *hazlo tú mismo* entera y sin distinción alguna, llena las puertas de la tienda con propaganda y publicidad para las próximas actividades *punk* y/o anarquistas de la ciudad. *Sarri Sarri* sirve de espacio para el encuentro casual entre semana, pero también construye a través de la contribución de cada uno, un ajetreado cronograma *punk* para los miembros de esta comunidad.

⁴³ Fuente: fotografía del autor.

Una comunidad *punk* unida, llena de *punks* viajeros, pero territorial

En general, la comunidad *punk* es bastante unida en todo Santiago y por lo que se pudo advertir por una corta observación participante por la V Región, también lo es en parte del interior de Chile. La comunidad *punk hazlo tú mismo* de este territorio ha dejado de lado algunas diferencias personales para construir una nutrida colectividad *punk* en constante actividad y crecimiento. Algunos informantes permitieron dar luz sobre la razón de esto, alegando que: habría sido la muerte del *punk* anarquista Mauricio Morales, fallecido al detonar un artefacto explosivo que tendría por destino la escuela de policía local, el allanamiento posterior a *okupas* de toda la ciudad que esto generó y los detenidos del “caso bombas”, varios de ellos *punks*, las circunstancias que permitieron aglutinar más a la comunidad *punk hazlo tú mismo* de esta región.

La existencia de una gran comunidad *punk* ha permitido que muchas bandas e individualidades viajen hasta territorio chileno para conocer lo que sucede en estas tierras. La relación con Argentina es bastante fuerte y es la que mayor cantidad de bandas y viajeros logra captar el paisaje chileno. Esto ha permitido una relación bastante fluida entre bandas Argentinas que en repetidas ocasiones visitan territorio chileno, pero sorprendentemente no ocurre lo mismo en el otro sentido. La escena *punk* chilena es una en apariencia enfocada dentro de sus propios límites territoriales, pero conectora y atenta de lo que sucede en otros lados. Como ejemplo de esto está la gran influencia que tiene las bandas *punk* venezolana en Chile, donde gran cantidad de las camisetas y parches dominan la indumentaria de los *punks* santiaguinos. Este interés por lo venezolano ayudó mucho a conseguir informantes y generar conversaciones durante la observación participante, lo que permitió construir una descripción aún más profunda.

Diana y José son *punks* que construyeron, viven y siembran en un terreno *okupado* en el poblado de Belloto, parte de la V Región chilena. Viven y han vivido una vida distinta al común *punk* chileno: Diana una *punk* activa desde la década de los noventa, ha viajado por gran parte del territorio latinoamericano durante años, ha vivido por más de 4 años en Buenos Aires y conoce extensamente las comunidades *punk hazlo tú mismo* latinoamericanas. José por

su parte al apenas tener 15 años salió de su casa a *okupar* junto a otros jóvenes *punks* de su misma edad. Él, al igual que Diana, ha viajado y girado con su banda “Morder” por Argentina, Uruguay y viajado extensamente por Brasil.



Figura 15. Diana regando el huerto orgánico de su casa.⁴⁴

Ambos, apuntan varias cosas interesantes que ayudan a iluminar sobre la dinámica propia de la comunidad *punk* Chilena: primero que “Los *punks* en Chile no viajan”, esto se debe según Diana a que no han roto los suficientes lazos familiares como para viajar de manera *punk*. En general, los viajes *punk*, según Diana, ameritan de bastante tiempo, poco dinero y suficientes contactos para estadía en cada ciudad. Diana explica que no viajar a limitado a los *punks* chilenos a no conocer “otras formas de hacer las cosas”, José añade que esto da a conocer “otras formas de hacer, de comer, de vivir” y es que por la observación participante, en las conversaciones se da a entender que muchos *punks* no conocen nada más de otros países que las bandas y la música *punk*. Viajar más allá de Argentina es la excepción de la norma *punk*, que como añade José: “Puede ser demasiado para algunos jóvenes que nunca han salido de casa de sus familias y que les han hecho todo, toda su vida”. Al constatar las pocas bandas de *punk* que han salido del país, se da a entender que el *punk* en Chile es

⁴⁴ Fuente: fotografía del autor.

bastante endogámico a pesar de la gran cantidad de viajeros *punks* que conviven dentro de la comunidad, en territorio chileno.

Diana y José rodeados por una cadena montañosa árida, comparten un terreno *okupado* por varios *punks* y anarquistas que sigue atrayendo a personas de la comunidad *punk*. Estas personas que buscan alejarse de las ciudades más grandes de Chile, e incluso Argentina, son atraídos por esta pareja y su manera de vivir alejada de la ciudad, pero que continúan identificándose como *punks* y pertenecientes a la comunidad *hazlo tú mismo*, desde lejos.

En conclusión, la comunidad *punk* chilena es conocedora del *punk* de otras latitudes, pero a pesar de esto, carecen de información de primera mano. Información que ha viajado únicamente por “los canales de comunicación *punk*”, siendo estos intercambios por correo tradicional, cartas o internet, salvo algunas excepciones. Una comunidad *hazlo tú mismo* muy unida y que ha superado barreras personales, por razones políticas e ideológicas de su contexto, consciente de las comunidades *punk* de otros lados, sin embargo, circunscrita su actividad dentro de sus límites territoriales.

4.3 Venezuela

Venezuela, conocida oficialmente como “República Bolivariana de Venezuela” es un país ubicado en el norte de Sur América. Siendo el primer país de toda Latinoamérica en proclamar su independencia de la corona española, es el país más longevo del continente con una superficie de 916.445 Km². Según el último censo nacional realizado en 2011, la población de Venezuela supera los 27 millones de personas. De población mestiza, Venezuela cuenta con comunidades e influencias de toda Latinoamérica, Europa, África y en menor proporción Asia, que suman un 4,2 % de la población total. La primera oleada de inmigración sucedió en el régimen de Pérez Jiménez, quien tendría una práctica racista de “blanqueamiento” de la sociedad, por lo cual buscaba apertura de las fronteras a ciertos inmigrantes.

Venezuela cuenta con 64% del territorio dedicado a zonas protegidas, siendo el país con mayor proporción de áreas resguardadas por razones ecológicas del mundo. Es uno de los 17 países “megadiversos”, conteniendo dentro de sus fronteras territorios áridos, ambientes andinos, bosque lluvioso, sabana y llanos con una biodiversidad rica y de las más grandes del mundo.

Según el Banco Mundial, la economía Venezolana es la 34 más importante del mundo, cuenta con las reservas petroleras más grandes del planeta. Estos hechos han convertido al país en mono-productor de petróleo, basando su economía casi exclusivamente en la extracción y refinación de productos petroleros. A pesar de tener la producción totalmente estatizada, Venezuela cuenta con importantes índices de pobreza y desigualdad, de acuerdo a las mediciones del Instituto Nacional de Estadísticas.

4.3.1 Contextualización histórica del *punk* en Venezuela

Venezuela tiene una historia de *punk* menos documentada, pero no por eso menos rica e interesante. A diferencia de Argentina o Chile, Venezuela ha vivido los últimos 50 años en una democracia llena de altos y bajos, saturada de explosiones sociales y grandes auges económicos. Caracas, la capital, como en los otros territorios descritos, sería el punto de iniciación para el *punk* en Venezuela, sin embargo no sería su único epicentro, ya que Barquisimeto haría también de punto importante para la actividad *punk* durante la década de los 90.

Es necesario construir la historia sociopolítica Venezolana en función de su influencia sobre la cronología y desarrollo del *punk* nacional. En Venezuela existe muy poca información histórica sobre el *punk* local, sin embargo, esta construcción cronológica tendrá como fuentes los fanzines “Caracas resiste y Ataka” numero 5, que es un fanzine que data de mediados de la década de los 90 pero que en este número especial hace un recuento histórico del *punk* en Venezuela. Sumado a este, está el fanzine “Caracazo’s Noise”, el cual pretende recoger la historia del *punk* político en Venezuela desde 1995 hasta el 2008. A su vez, se tomará en cuenta el libro “Crónicas del Rock Fabricado Aquí: 50 años de rock venezolano” como pieza

clave para contextualizar el nacimiento del *punk* en Venezuela. Por último, se manejará el “Diccionario de Historia de Venezuela” de la Fundación Polar como un documento inigualable para construir una contextualización histórica general del *punk* en estas tierras y el libro “Del Viernes Negro, Al referendo revocatorio” de Margarita López Maya para vislumbrar los recientes años y dar evidencias de la polarización política actual del país.

La Democracia: del éxito al estancamiento económico.

Hablar de la historia democrática reciente venezolana sin nombrar a al dictador Marcos Pérez Jiménez es inadecuado. Venezuela vendría de vivir desde abril de 1952 hasta enero de 1958 bajo el régimen militar de Pérez Jiménez y la consecutiva junta cívico-militar encabezada por Wolfgang Larrazábal, que terminaría en ese mismo año. Estos fueron los últimos vestigios de militarismo y consecutivos golpes militares que dominaron la mitad del siglo XX de la historia de Venezuela. El autoritarismo fue dejado atrás con la primera elección realizada en 1958, con Rómulo Betancourt como presidente electo, se marcó el punto de inicio democrático que rige a Venezuela hasta estos días, partiendo en dos al siglo XX venezolano. Betancourt, marcaría y establecería, a través del llamado “Pacto de Punto Fijo”, un acuerdo mínimo en defensa de la constitucionalidad y un programa común entre los principales partidos políticos venezolanos: Acción Democrática (AD), Comité de Organización Política Electoral Independiente (Copei) y Unión Republicana Democrática (URD). Este pacto definiría los siguientes casi 40 años de democracia en Venezuela, donde gobernaría un bipartidismo de AD y Copei, turnándose el puesto de primer mandatario hasta finales del siglo XX.

Casi 20 años después del pacto y tras múltiples elecciones, en Marzo de 1974 es electo presidente Carlos Andrés Pérez (AD), quien fue, durante el gobierno de Rómulo Betancourt, ministro del interior y ferviente opositor de la izquierda más radical y las guerrillas. En su cargo como primer mandatario, Carlos Andrés Pérez tendría entre sus principales prácticas la nacionalización de diferentes industrias, entre ellas el hierro (1975) y el petróleo (1976), la vidriera Owens Illinois (1976) y la firma de diferentes contratos con el exterior por venta y exportación de diferentes rubros. Para 1977, esto pondría a Caracas y su bolsa de valores con

un flujo positivo de capitales del extranjero hacia Venezuela, dejando Carlos Andrés Pérez en su primer mandato a una Venezuela macroeconómicamente en positivo, según el Diccionario de Historia de Venezuela (1997).

Las quintas elecciones democráticas desde el fin de la dictadura de 1958 terminaron por elegir a Luis Herrera Campins (Copei) como presidente, el 3 de diciembre de 1978. Los casos de corrupción del gobierno de Carlos Andrés Pérez no se hicieron esperar, siendo el caso del barco “Sierra Nevada” el más emblemático y del cual quedó el ex-presidente exonerado por decisión mayoritaria del parlamento. Otro caso que marcó a la opinión pública sería la masacre de Cantaura, poblado ubicado en el oriente del país donde ocurriría un enfrentamiento contra guerrilleros del Frente Revolucionario Américo Silva que dejó como resultado 23 guerrilleros muertos. Luis Herrera Campins fue desprestigiado por la opinión pública, pues el origen guerrillero de los muertos era dudoso, además de haber representado este acto un uso desproporcionado del poder.

Venezuela comenzaría a caer en una crisis económica con Luis Herrera. Siendo un país mono-productor de petróleo, cuya economía depende del alza o caída del precio del petróleo. Herrera Campins decide para 1983 establecer algunas medidas de restricción económica, entre ellas la más impopular, el cambio de la paridad bolívar-dólar. El 18 de febrero se establece el cambio de 4,30 Bs a 7,50 Bolívares por dólar. El infame “Viernes Negro” cambiaría para siempre el rumbo económico de Venezuela y marcaría el punto de inicio de una caída de la economía que continúa hasta nuestros días. Para un país mono-productor, el cual depende de manera importante de las importaciones, el cambio de paridad con el dólar significó el encarecimiento de la vida y sacó al país de ese relativo éxito económico que había tenido antes.

El 2 de Febrero de 1983 Jaime Lusinchi (AD) se juramentó como presidente de Venezuela. Para un país sumido en un estancamiento económico, Lusinchi dispuso tanto una reorganización y nueva orientación política del estado, como la puesta en práctica del llamado “Pacto Social”, que pretendía hacer más equitativa la riqueza. Eran tiempos difíciles para Venezuela, pues la reducción del valor de la moneda nacional y los casos públicos de

corrupción de los gobiernos anteriores estremecían y llenaban de incertidumbre a la sociedad venezolana.

Jaime Lusinchi realizó una reforma del estado a través del “VII Plan”, que buscaba una modernización del estado en pro de mayor eficiencia. Para esto, se realizaron consultas públicas y se elaboró un documento que buscaba mejorar y afianzar la democracia con la creación de municipalidades, la figura del alcalde y algunos otros cambios en el poder judicial.

Por el lado económico, comenzaron los contactos de Venezuela con el Fondo Monetario Internacional (FMI), ajustándose a las condiciones impuestas por este para la adquisición de créditos. Estos ajustes, sumaron a la crisis de 1986 en la cual el precio del barril de petróleo bajó de 24\$ a 12,99\$, se contrajeron los ingresos fiscales y la economía en general. A pesar de esto, el gobierno inyectó más dinero para reactivar la economía, sin embargo, no fue suficiente para sacar al país del estancamiento en el que se encontraba.

Lusinchi fue un presidente controvertido. Ejemplo de ello fue la politización de algunos cargos públicos que habían sido tradicionalmente independientes de la tendencia política que gobernara. Cambios en la presidencia del Banco Central de Venezuela (BCV), en la compañía Petróleos de Venezuela y la partidización de varios cargos públicos dividieron a la opinión pública. Sin embargo, la visita del papa Juan Pablo II fue bien recibida por la sociedad venezolana y sumó puntos positivos para Lusinchi. Además de la partidización de cargos públicos, Lusinchi tuvo cierto poder sobre los medios impresos ya que limitaban las cuotas de dólares preferenciales para la obtención de papel, limitando a los periódicos más críticos a su gobierno. Aun así, Lusinchi terminaría al mandato del país con cierta popularidad a pesar de los públicos casos de corrupción, siendo el más emblemático el caso de RECADI (Régimen de Cambios Diferenciales), que terminarían por hundir económicamente al país.

Sabana Grande: El inicio del *punk*

Según el fanzine Caracazo's noise por Rafael Uzcategui, mientras en otros lugares como Brasil, Argentina, Chile el *punk* comenzó a finales de la década de los 70s, en

Venezuela sería distinta la historia. Pues, sería a mediados-finales de la década de los ochenta cuando el *punk* local tendría más desarrollo, específicamente en la ciudad de Caracas. Los “hijos de papá”, como los considera Uzcategui, jóvenes de mayor capacidad económica, serían quienes tendrían la posibilidad de viajar por Europa y Estados Unidos desde donde traerían los primeros discos y revistas de *punk*. El fanzine *Caracas Resiste y Ataka* de Lenin Ovalles, a su vez cuenta: “son muchas las perspectivas desde donde se determina el comienzo del *punk* en Venezuela” (2005, Pág. 2). Aun así, corrobora la tesis de Rafael Uzcategui, al contar que fue una chica llamada alias “La Loly”, quien llegaría desde Nueva York, a principios de los 80, vestida de *punk* y quien según Ovalles: “...recorría la Caracas nocturna de ese entonces en una camioneta Wagoneer con un grupo de amigos, todos con vestimenta de *punk*” (2005, Pág. 2). Ovalles cuenta que ya para principios de los ochentas se ven en las calles los primeros *Punks* de Caracas, pero no sería hasta mediados de la década cuando nacerían las primeras bandas y actividades como tal.

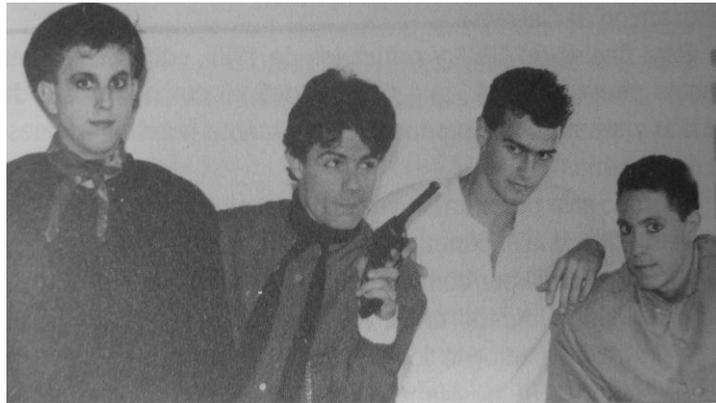


Figura 16. Banda “Sentimiento Muerto” en 1982.⁴⁵

Según la publicación *Caracazo's Noise*, es a finales de la década de los 80, cuando nacería la primera generación de *punks*, bandas como: *Sentimiento Muerto*, *Seguridad Nacional*, *Zapato 3*, *Desorden Público*, *Cuarto Reich* y otras serían los pioneros, quienes formando parte de esa generación de “hijos de papa”, en sus vacaciones en el exterior trajeron un estilo y música pasado de moda para la época en otros lados, pero de gran novedad para la Caracas de la época. Con ellos aparecerían las primeras “minitecas” y la edición en disco de

⁴⁵ Fuente: archivo personal.

esta primera generación por grandes disqueras. El fanzine *Caracas Resiste y Ataka* cuenta que era en el Bulevar de Sabana Grande donde se comenzarían a reunir los primeros *punks* de la ciudad. Las “minitecas”, según Rafael Uzcategui, principalmente “Aseo Urbano”, serían la actividad que aglutinaría a los *punks* en fiestas privadas de la ciudad. Los *punks* comenzarían también a reunirse en el Centro Comercial Los Chaguaramos, Centro Comercial Ciudad Tamanaco y en los alrededores del antiguo Ateneo de Caracas. Lenin Ovalles, caracteriza esta época como una “...de ebullición y creatividad...” (2005, Pág. 4), pues formaría la primera generación de *punks* que nació desde individualidades y llegó hasta la conformación de bandas y la realización de los primeros conciertos.

Por otro lado, “Crónicas del Rock Fabricado Aquí” ahonda un poco más en esta primera generación. Según el autor, la primera banda de *punk* venezolano sería Seguridad Nacional quien nacería en 1979 con letras oscuras y contestatarias en sus inicios, que resultaría según Félix Allueva “...una banda de culto que inspiró a futuras generaciones” (2008, Pág. 241). Serían entonces los *Seguridad Nacional* la primera banda en tocar música *punk*, pero que apuntaba, como al final terminaron por lograrlo, ser firmados por una gran disquera y editar un Lp, el cual fue lanzado en 1991. La devaluación del bolívar con el “viernes negro” de 1983, según Félix Allueva no ayudó tampoco a esa primera generación de *punks*, ya que produjo con un encarecimiento de los instrumentos musicales, los discos y la ropa (Allueva, 2005).

Igualmente, Félix Allueva reconoce que esta primera generación de *punks* en la ciudad de Caracas no era más que un “grupúsculo” que se encontraba plenamente separado entre sí. Allueva también corrobora la importancia de las minitecas como actividad *punk*, “Alto Voltaje”, llevada por los integrantes de Zapato3, o “Speed Way” serían las minitecas que empezarían a especializarse únicamente en música *punk* y *post-punk*, esta última como dato curioso, era llevada por Luis Chataing. Las minitecas serían la actividad *punk* que reuniría a los *punks* de esa primera generación venezolana.

En 1981 aparece *Sentimiento Muerto*, quienes realizarían su primer concierto en el exclusivo colegio San Ignacio. Los espacios no existían para estas primeras bandas de *punk*,

quienes recurrían según Félix Allueva a “invadir fiestas” privadas, utilizando los equipos y tarima para tocar espontáneamente sin haber sido invitados.

Así, se marcaría el fin de una primera generación de *punks* que se valía de otros espacios para generar la poca actividad *punk* de la época de 1980-1990. Aun así para esta generación no existían valores añadidos al *punk* más que su estilo de música y manera de vestir particular, cosa que cambiaría con la siguiente generación y los eventos políticos que ocurrieron.

Carlos Andrés Pérez, el Caracazo, dos golpes y un juicio

Mientras tanto, valiéndose del éxito de su primer gobierno, Carlos Andrés Pérez (AD) nuevamente obtendría el triunfo y comenzaría a gobernar con un Congreso sin la mayoría absoluta como habría tenido en su mandato anterior. Este segundo mandato tuvo como principal objetivo salir de la crisis económica aguda en la que se encontraba el país, la cual vendría como herencia de las prácticas liberales de los anteriores presidentes.

El 26 de Febrero de ese mismo año, Pérez presenta su plan de ajuste económico, conocido popularmente como “el paquete”, el cual iba en contra de sus promesas electorales. Entre las medidas principales de ese plan económico se encontraba acudir y someterse a los ajustes del Fondo Monetario Internacional (FMI) con el fin último de obtener un financiamiento en tres años para reactivar la economía. Entre los ajustes necesarios a los que tenía que someterse el país según el FMI estaban: liberar las tasas de interés activas y pasivas hasta un tope de 30%, liberar los precios de todos los productos exceptuando 18 renglones de la conocida cesta básica, aumento en las tarifas de servicios públicos como teléfono, luz y agua, aumento durante los próximos 3 años de los derivados del petróleo, acompañado por un aumento del 30% al transporte público y un 100% a la gasolina, aumento de los sueldos de la administración pública y del salario mínimo, eliminación progresiva de los aranceles de importación, solo por nombrar algunos.

El Banco Central de Venezuela y el Ministerio de Energía y Minas, comenzarían desde el día siguiente a re-estructurar la economía venezolana de acuerdo al plan de ajuste económico expresado el día anterior por Pérez. Entre las acciones cometidas por el Banco Central de Venezuela estaría la liberación de las tasas de interés; por otra parte, el Ministerio de Energía y Minas realizaría un primer aumento de la gasolina el 26 de Febrero. Estos dos actos significaron para el venezolano promedio una gran desilusión y un duro golpe para su economía diaria, pues venían sufriendo de un decrecimiento progresivo de las condiciones de vida desde años anteriores y de la escases acelerada de algunos productos (Fundación Polar, 1997).

Al día siguiente, el 27 de Febrero de 1989, con menos de un año de Carlos Andrés Pérez en el poder, comenzarían en toda Venezuela manifestaciones con violencia. El punto de quiebre fue el aumento del pasaje del transporte público, que emanó del decreto de aumento del precio del combustible. Los hechos no comenzarían en el centro de la ciudad, si no en la ciudad dormitorio Guarenas, que al despertarse con precios mayores a los propuestos por el mandato del presidente dio inicio al estallido social. Continuaría en el área popular de Caricuao y se esparciría como pólvora por los terminales de Nuevo Circo y Chacaíto en el corazón de la ciudad, e incluso en el puerto de La Guaira. Los saqueos a establecimientos comerciales y quema de carros no se hicieron esperar, imágenes que fueron captadas y reproducidas por los medios de comunicación nacionales poco a poco comenzaron a extenderse por todo el país. Algunas de las principales arterias viales de la ciudad de Caracas fueron obstruidas por barricadas, quema de vehículos privados y transportes públicos en protesta por la alza de precios del pasaje. Ya para el día siguiente los hechos estaban fuera del control de la fuerza policial, entrarían en juego las fuerzas militares, quienes tomando los barrios más populares lograron el control de una sociedad desbordada, cometiendo por supuesto todo tipo de excesos.

El resultado de acuerdo a cifras oficiales es de 300 personas fallecidas, además de la suspensión de las garantías constitucionales y el establecimiento de un toque de queda que se perpetuaría por 10 días. El gobierno de Pérez no pudo recuperar su legitimidad después de estos hechos, sólo logro sostenerse gracias al apoyo de las Fuerzas Armadas, alcanzando

mantener su programa económico que continuaría durante los años subsiguientes. Esto produjo satisfactorios resultados macroeconómicos, pero logró un aumento histórico de la inflación (84,5%), y un 62% y 30% de pobreza y pobreza absoluta respectivamente. Aun así, el estado logro una alta recaudación fiscal a partir de la privatizada Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV) y de Venezolana Internacional de Aviación (VIASA).

Otros tres eventos golpearían literalmente al gobierno de Carlos Andrés Pérez: entre el 3 y 4 de Febrero un levantamiento militar comandado por oficiales de mediana y baja graduación tomarían por asalto “La Casona”, residencia del presidente de la república. A principios de la mañana del 4 de Febrero el presidente se dirigiría al país por los sucesos ocurridos durante la noche, pues, ya la ciudad se encontraba mayoritariamente dominada por los militares leales al gobierno. Los militares sublevados, al mando del teniente coronel Hugo Chávez Frías harían un llamado por televisión para la rendición de los rebeldes para evitar más muertes. La ciudad respondió con cierto apoyo a la rebelión militar con los conocidos “cacerolazos” y “pitazos” que reinaron durante toda las noches sucesivas (Fundación Polar, 1997).

El 27 de Noviembre del mismo año ocurriría nuevamente un intento de golpe de estado al gobierno de Pérez. Pues, los cambios en el gabinete de gobierno y la rectificación de las políticas económicas aplicadas no parecían haber sido suficientes. Nuevamente la rebelión tendría origen en Aragua, pero a diferencia del golpe anterior hubo una toma de las antenas televisivas y un ataque aéreo a sedes policiales y al Congreso. Un ataque aéreo por parte de aviones F-16 de los militares leales evitó el ataque de los militares alzados contra el gobierno, donde algunos se entregaron y otros se fueron exiliados al Perú. Ocurrieron también, saqueos menores en distintos rincones del país y la atroz matanza de más de 60 reos en el reten de Catia, según cifras oficiales (Fundación Polar, 1997).

El golpe final, que acabaría con la presidencia de Pérez sería por la malversación de fondos de la partida secreta por parte del mismo presidente. Una corte suprema reconstituida por la sustitución de varios de sus miembros y la retirada del apoyo del partido de Pérez,

Acción Democrática, llevaron a que por unanimidad el Senado se decidiera a autorizar el juicio al Presidente de la República. Sustituido por Octavio Lepage, presidente interino y posteriormente por Ramón J. Velásquez, presidente elegido por el congreso y quien tomó el mando por no más de 7 meses (Fundación Polar, 1997).

Velásquez tomaría el mando de un país inmerso en un deterioro económico importante, apoderado de la inseguridad personal, la corrupción y en general un territorio donde las condiciones de vida del venezolano habían decaído con respecto a los años de auge anteriores. El congreso rápidamente otorgó un instrumento habilitante a Velásquez para que gobernara por decretos-ley y lograra apaciguar el estado de descontento. Por otro lado, pero simultáneamente, ocurrió un desplome del sistema financiero del país, motivado principalmente por la malversación de fondos de los propios banqueros, ejemplo clave de esto, la caída del Banco latino en 1994 (Fundación Polar, 1997).

La segunda generación de *punks*: entre ojos morados y mandíbulas desviadas

*“Ser punk significa buscarte un espacio”
(Ovalles, 2005, Pág. 7)*

El contexto político que vino con el cambio de década, terminaría por transformar para siempre al *punk* en Venezuela, los eventos políticos de finales de los ochenta y principios de los noventa cambiarían la perspectiva de la segunda generación de *punks* Venezolanos. El Caracazo y los golpes militares fallidos de 1992 serían, según Rafael Uzcategui (2009), los eventos más importantes que afectaron el desarrollo y giro de esta nueva generación de *punk*. Para Uzcategui (2009), en ese contexto social, el *punk* dejaría poco a poco las urbanizaciones más acaudaladas para llegar a espacios de clase media de la ciudad, entre esos la Universidad Central de Venezuela. Con esto, aparecen *punks* por todo el país, Uzcategui cuenta que la visibilidad de los *punk* en ciudades como Barquisimeto, Maracaibo, Mérida y San Cristóbal era cada vez más recurrente.

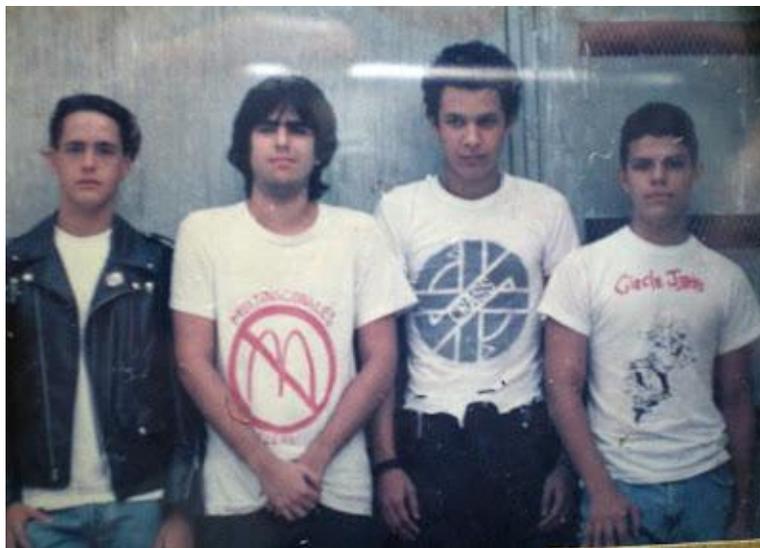


Figura 17. Banda “Victimas de la Democracia”.⁴⁶

Esta segunda generación, para Rafael Uzcategui, sería la generación que comenzaría a establecer, no sólo un discurso más socialmente consciente, sino que desarrollaría sus propios canales de difusión y una idea de *punk* más independiente. La ciudad de Caracas, estaría separada por tres comunidades *punk*: primero el grupo llamado “Rajatabla”, que contaba con bandas musicales como *Holocausto*, *27-F*, *Devastación*, *Victimas de la Democracia*, *Deskarriados*, junto al fanzine “Caracas Resiste y Ataca”. El grupo “Rajatabla” era bastante politizado, apoyaba las luchas por la liberación nacional de las décadas pasadas, tenían cercanía con el partido comunista y la liga socialista. Los “Rajatabla” circulaban alrededor del teatro Rajatabla, de donde tomaron el nombre.

Además de estos, estaban los *punks* de “Altamira” que tomaban el nombre del lugar donde se concentraban, su discurso giraba entre el “no futuro” y el nihilismo. Cercanos al anarquismo, los *punks* de Altamira no tenían un discurso claro, según Rafael Uzcategui (2009). Por último, estaba el grupo de la Universidad Central de Venezuela, llamados también “ácratas”, tenían sus bandas como: *Autogestión*, *Octavo Pasajero*, *Allanamiento moral* y además un par de fanzines como eran *La Gazeta* y *Combate*. Su discurso político era más claro y academicista, pues la mayoría de estos *punks* estudiaban en la propia universidad. Según Uzcategui (2009), estos tres grupos conformaban la comunidad *hazlo tú mismo* en su

⁴⁶ Fuente: archivo personal.

tiempo, pero aun así las batallas campales entre los grupos eran de dimensiones míticas. Una práctica juvenil pandillista más que de comunidad *punk* como tal, las agresiones físicas, especialmente entre el grupo “Rajatabla” y “Altamira” eran el día a día de la vida *punk* en la capital. Sin embargo, Ovalles agrega también: “no siempre se trataba de violencia entre bandas de *punks*, la mayor parte de las veces, las trifulcas se debían a un silencioso repudio social” (2005, Pág. 8), después agrega “Salir todos los días a la calle no era asunto fácil, había que camuflajearse las fachas” (2005, Pág. 8). Esta comunidad tendría su final entre 1994 y 1995, cuando se establece plenamente el “paquete económico” de Carlos Andrés Pérez.

A pesar de esto, Lenin Ovalles (2005) también cataloga a esta época de principios de los noventas como una época de “oscurantismo cultural”, era difícil conseguir programas de radio donde pusiesen música alternativa o espacios para conocer de cosas distintas a la cultura dominante.

Para Lenin Ovalles, nada volvió a ser igual para el *punk* nacional:

El tiempo histórico y la vocación política que más definía nos llevó a vivir con intensidad el 27 de febrero, el golpe del 04 de febrero, la toma de las antenas televisivas del 28 de noviembre, los saqueos, los toques de queda, la represión, de los cuerpos de seguridad del estado (2005, Pág. 10)

Poco a poco los *punks* se fueron uniendo a las protestas juveniles que empezaron a ocurrir en los alrededores de la Universidad Central de Venezuela a principios y mediados de los noventas.



Figura 18. Inserto del demo de la banda “Holocausto”.⁴⁷

El fanzine “Caracas Resiste y Ataca” cuenta que no era sólo en Caracas, ya para 1992-1993 en Barquisimeto aparecen las primeras actividades *punks* y un sin número de publicaciones independiente ligadas a la cultura. Donde incluso varios *punk* y publicadores independientes llegaron a conquistar un espacio llamado el “Kiosco Alternativo” en el cual se emitía un programa de radio propio de *punk* por la Radio Barquisimeto AM, único en Venezuela para la fecha.

⁴⁷ Fuente: archivo personal.

Rafael Caldera y una tercera generación más politizada y consciente de sí misma

“Día a día aumenta la inflación/ y las cifras de muertes causan temor/la vida vale un par de zapatos/ esto es el fin de la civilización...”
 (Extraído del tema “Nuestra par de zapatos de cada día” de la banda “Época de Recluta” del disco “Evolucionando Bajo el Suelo” Ep)

Rafael Caldera rápidamente aprovecharía los caminos constitucionales para demostrar su rechazo y capitalizar, según Margarita López Maya (2005) el descontento social que existía contra Pérez. Esta capitalización del descontento, la creación de un nuevo partido llamado Convergencia Nacional, sumado a la convergencia de partidos llamada popularmente “chiripero”, lograron romper con el bipartidismo de AD-Copei que databa de 1958. Rafael Caldera comenzaría a gobernar el 2 de Febrero de 1994, con un partido político formado para las elecciones y con lineamientos políticos poco claros, según López Maya (2005). Pronto Caldera en ese mismo año, otorga amnistía a los militares rebeldes de 1992, entre ellos Hugo Chávez Frías.

Uzcategui cuenta que para este momento existió una tercera generación de *punk* en Venezuela que tendría un inicio de actividades en 1995. Esta tercera generación estaba políticamente más clara, se encontraba en búsqueda de objetivos más concretos, circulaban en ella bandas como *Época de Recluta*, *Deskarriados*, *S asesino*, *Risa*, *Crisis Política* y *Los Residuos* (de San Cristóbal) junto con los fanzines *Subsuelo Insurgente* y *Realidad Hundida* en el lado más político. Por otro lado, se encontraban bandas menos politizadas como *DHD* o los conocidos *Reciclaje*. Todas estas bandas editarían sus primeros demos en casetes que circulaban de mano en mano, creándose una comunidad mucho más unida. Incluso para 1995 un sello independiente español logra editar “La Bronka Petrolera”, primera compilación de bandas *Punk*, *Reggae* y *Ska* de Venezuela, la cual aparecería en formato casete y en vinilo y donde participaron un sinnúmero de bandas de esta generación de *punks*.

Los 2000 y Chávez

Hugo Chávez Frías aprovechó el declive que venían sufriendo los partidos políticos, con la conformación de su nuevo partido político llamado “Movimiento Quinta Republica”,

con el cual ganaría la presidencia en 1998. Esto significó "...la esperanza de cambio profundo, tanto de la clase política como de la propuesta de país hasta entonces presentadas". (López Maya, 2005, Pág. 21). Sumado a un hábil manejo de los símbolos y héroes patrios se logró cautivar a los votantes y alejarlos del programa "moderno" de Pérez (López Maya, 2005). Chávez tendría entre sus principales objetivos el cambio de constitución que databa de 1961 y tendría como prácticas comunes la cooptación de los movimientos sociales independientes y un gasto militar elevado.

Para abril del 2002, Chávez sufriría un golpe de estado de poco éxito, además entre diciembre de 2002 y febrero de 2003 sufriría un paro general convocado por Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV) y la Federación de Cámaras y Asociaciones de Comercio y Producción de Venezuela (Fedecamaras), quienes llevarían incluso a un paro petrolero, la principal industria de Venezuela. Esto trajo consigo un deterioro económico, un duro golpe al gobierno, referendos revocatorios y lo que considera Margarita López Maya "...una extrema polarización política..." (2005, Pág. 284), que ha alcanzado e influido en todos los niveles de la sociedad venezolana.

Ahí, una tercera generación más clara y menos vandálica lograría, según Uzcategui, formar el espacio para bandas más conocidas como serían la cuarta generación, que como subescena más política circularía alrededor de bandas como: 11011, Los Dolares, Apatia No y Doña Maldad (de Maracaibo). Esta generación estaría totalmente clara a través de una ideología anarquista afianzada, alejándose totalmente de partidos políticos o de la tradición de izquierda que venía predominando en el pensamiento *punk* local. En el proceso de la conformación de una escena un poco más concreta y constante comenzaron a llegar bandas del extranjero como *Garrote Vil* (Islas Canarias), *Argies* (Argentina), *Desarme* (Colombia) y *Cojoba* (Puerto Rico), también comenzaron las bandas de esta cuarta generación a girar por fuera de las fronteras.

Entre la década final del siglo XX y principios del siglo XXI comenzarían a aparecer bandas con nuevas propuestas musicales un poco menos políticas. Sumada a esta cuarta

generación de la sub-escena más política, llegaron los “Neo-punk⁴⁸” que giraban entre personas de clase media y que pretendían ser adquiridos por alguna disquera, es decir, apuntaban a un sonido y postura más comercial.

Además existían las bandas “Vieja Escuela” que reivindicaban la antigua actitud de los 80 y 90. Esta comunidad tendría su pico entre el 2002-2005, relacionado al paro petrolero del 2002, cuando la polarización política que dividió al país, terminó también por dividir a la comunidad *punk*. Según Uzcategui (2009), el gobierno bolivariano de Chávez aprovecharía la lógica de polarización y comenzaría a realizar conciertos, actividades *punk* y subsidiar espacios para estos. Poco a poco esto se iría intensificando hasta llevar a una casi paralización de la actividad realmente *punk* en la actualidad.

Esta “cuarta generación” fue una comunidad mucho más activa y productiva, para Rafael Uzcategui en ella se realizaron un sinnúmero de actividades como las Ferias *punks* del “callejón la puñalada” en Sabana Grande o la Radio Catia Libre, que era una de las primeras radios comunitarias de la ciudad. Esta cuarta generación continuaría hasta mediados de la década de los 2000 haciendo diferentes actividades, con las redes que se venían tejiendo desde los noventa, la cuarta generación tuvo el espacio y las conexiones necesarias para continuar su desarrollo, del cual hoy en día quedan sólo algunos restos.

4.3.2 Descripción de la comunidad *punk* en Caracas

La ciudad

Caracas o “La Gran Caracas”, como es denominada generalmente, se utiliza para señalar los espacios de Caracas, el Distrito Capital y el Distrito Metropolitano. Según las proyecciones de población del Instituto Nacional de Estadística, La Gran Caracas cuenta con una población de casi 6 millones de habitantes. Bordeando al Mar Caribe y separado de este sólo por las montañas del Ávila, Caracas vive rápido, bajo en un ambiente tropical y en constante movimiento.

⁴⁸ Subgénero musical del punk más comercial.

Caracas desde el punto de vista histórico cuenta con un centro comercial y político denominado el “Centro Histórico de Caracas”, pero desde el ámbito urbanístico y social el centro está ubicado en la zona llamada “Plaza Venezuela”, donde es cortada en dos la ciudad: Este y Oeste. Es una ciudad con altos índices de criminalidad, transformándola en una de las ciudades más violentas del mundo según múltiples estudios. La poca seguridad personal y los altos índices de muertes por armas de fuego han hecho que las personas vivan en un cierto “toque de queda no decretado” debido al miedo que significa salir a las calles al caer la noche.

Por si fuese poco, también la movilidad en la ciudad es sumamente complicada. Caracas es una ciudad construida en torno al automóvil y la cultura automotor, dejando poco espacio para la movilidad alternativa, que incluye el defectuoso sistema de transporte público de autobuses y El Metro de Caracas. La ciudad es reconocida como sinónimo de tráfico, de largas colas y trancones por el gigante parque automotor que circula en ella. El “toque de queda no declarado” y el transporte público defectuoso con horarios que no permiten el tránsito pasada las diez de la noche, no ha permitido que exista gran cantidad de actividad para el esparcimiento más que en los fines de semanas y principalmente en horarios diurnos.

Caracas no es un destino común para bandas de rock de todo el mundo. Los impedimentos del gobierno con la restricción del régimen cambiario dificultan realizar conciertos en la ciudad. La cultura caribeña también tiene su influencia, pues el merengue y la salsa son parte del día a día de los oídos de los caraqueños. Aun y cuando existan culturas urbanas grandes como el hip-hop, los espacios para realizar conciertos ajenos a estos sonidos tropicales o más populares se hacen sumamente difíciles. Esto ha reducido el espacio de los conciertos a la infraestructura de grandes estadios o a pequeñísimos bares con cantidad de obstáculos para realizar cualquier tipo de show musical independiente.

La comunidad

“Tenemos 12 años de desarrollo de un proceso político autoritario, que de alguna manera se ha valido para la construcción de una nueva hegemonía, la cooptación de todas estas contraculturas de todos estos discursos disidentes”
(Rafael Uzcategui, entrevista, 23 de Agosto de 2011).

La comunidad *punk* en Caracas es visiblemente de las más productivas de toda Latinoamérica. Esta pequeña comunidad, atomizada, dispersa, desunida y dividida está compuesta por individualidades sumamente activas que dan una apariencia de gran comunidad en las afueras de sus fronteras. En la observación participante en Chile y Argentina, se pudo constatar del éxito, al menos mediático, del *punk* hecho en Venezuela. A continuación se detallara las dos sub-escenas *punk* existentes en Caracas y de fácil transpolación al resto del país. Aun así, es difícil determinar dónde empieza una sub-escena y termina otra, así como es difícil también establecer los límites de la comunidad *punk hazlo tú mismo* de Caracas y el país.

La primera sub-escena que denominaremos “*Punk-Hardcore*”, es la sub-escena más grande de la ciudad y del país. Está compuesta por bandas de todo tipo: desde *Reciclaje*, *NADA*, *DHD*, *Zikóticos Armados*, *7 Balazos*, por nombrar sólo algunas. Dentro de esta sub-escena existen multitud de bandas y de personalidades que no necesariamente se relacionan o realizan actividades conjuntas. Las relaciones se entablan principalmente por la amistad que tienen entre ellos. Los más jóvenes siempre comienzan dentro de esta sub-escena por su fácil accesibilidad y visibilidad, pues, es la más presente de la ciudad con actividades de gran alcance por lo menos 3 veces al año. Aun así, ésta sub-escena cuenta con bandas con más de 15 años de trayectoria e individualidades de más de 40 años de edad, quienes están fuertemente influenciados por el *punk* español de los 80 y sin ninguna estética particular.

Esta sub-escena gira en la ciudad alrededor de las adyacencias del Boulevard de Sabana Grande y el centro comercial City Market, donde existe el epicentro de tiendas de indumentaria *punk* además de tiendas de tatuaje y piercing. A pesar de esto, es difícil establecer el espacio real de esta sub-escena, al ser Caracas un centro urbano rodeado de

ciudades dormitorio, muchas de las bandas más activas vienen de lugares distantes como Los Teques, San Antonio, Charallave, Guatire o incluso espacios alejados, sin embargo dentro de la Gran Caracas como Caricuao.

El punto que aglutina a personas tan variadas, de gustos musicales distintos o incluso posturas politizadas o carencia de ella, es la forma de realizar las actividades *punk*. La actividad *punk* en esta sub-escena se basa exclusivamente en la producción de conciertos, que son realizados en pequeños bares de manera independiente y en los espacios que abre el gobierno nacional o municipal, siempre de la toda política de Hugo Chávez Frías. Esto, ha significado que mucho de sus conciertos sean gratuitos o de muy bajos precios debido a los pocos costos que tienen que incurrir. Así ésta sub-escena ha sabido aprovechar los espacios y financiamientos otorgados para algunas actividades *punk* para su desarrollo. Esto ha generado la existencia de bandas e individualidades que apoyan abiertamente el proyecto político del presidente actual, aun y cuando éste tenga objetivos ajenos a los de su idea de *punk*, viendo como un “mal menor” el apoyo del estado para sus actividades. Aun así, dentro de esta sub-escena algunas bandas y personalidades se muestran ligeramente críticas al gobierno, pero aprovechando sus espacios, mantienen más bien un discurso despolitizado e incluso descontextualizado.

Así, como el aprovechamiento de los espacios del gobierno ha aglutinado a la sub-escena anterior, sirve también de punto de quiebre con la sub-escena “*Punk Activista*” de la ciudad de Caracas. Esta sub-escena es un poco más uniforme, pero a su vez pequeña y dispersa por toda la ciudad. Dentro de ella giran bandas como *100 grados*, *Dissensión*, *Piel* y *Huesos* y *Fracaso* en la ciudad de Caracas, mientras que en el Oriente del país están bandas como *Las Tripas* y *Vedü*. Sin un sonido particular, más que una verdadera sub-escena es más bien un conjunto de individualidades que mantienen una crítica social ligeramente politizada y que son conscientes de su contexto social. Esta sub-escena es hija excedente de esa cuarta generación de *punks* politizados que existieron en Venezuela a principios del 2000 con bandas como *Apatia No*, *Los Dolares* y *Doña Maldad*. A pesar de tener este carácter de “excedente”, está influenciada altamente por una forma de hacer las cosas de manera *hazlo tú mismo*, así

como por el anarquismo en algunos casos, aun y cuando algunas de estas bandas son abiertamente despolitizadas.

Los “*punks* activistas” tienen entre 18 y 40 años, en esta sub-escena giran individualidades que vienen de esa cuarta generación, pero se le suman también jóvenes que comparten ciertas prácticas como la forma de alimentación vegetariana, el transporte en bicicleta y una vestimenta en la que predomina el color negro. Esta sub-escena no tiene un espacio de desarrollo rutinario, pues al estar esparcidos por toda la ciudad de Caracas y al ser tan pocos en número, es difícil ubicar un espacio físico en el cual giran normalmente. Aun así, un punto de encuentro común para las actividades de esta sub-escena es la *Organización Nelson Garrido* (ONG). Llevado por el fotógrafo del mismo nombre, ganador del Premio Nacional de Artes Plásticas, es el espacio donde se realizan la mayoría de las actividades *punks* de esta sub-escena. Acobijados bajos el eslogan de la ONG “El espacio de los que no tienen espacio”, los *punks* han sabido aprovechar el lugar que ofrece Nelson Garrido en la urbanización de las Acacias, a las adyacencias de la Universidad Central de Venezuela. Este espacio abierto no es únicamente aprovechado por los *punks* de esta sub-escena, sino que hace de galería artística y espacio para eventos sociales de distinto tipo, pero siempre funcionando desde la independencia, generando su sustento exclusivamente a través de las clases de fotografía que se imparten en los fines de semana.



Figura 19. Fachada de la Organización Nelson Garrido (ONG).⁴⁹

Las actividades *punks* a diferencia de las realizadas por la sub-escena “*Punk-Hardcore*”, no giran alrededor de conciertos exclusivamente sino en charlas, exposiciones o los llamados “ensayos abiertos” los cuales son realizados como pequeños conciertos e intercambio de material *punk*. Estas actividades poco recurrentes son realizadas con total independencia económica y logística, de lo cual los miembros de esta sub-escena hacen constante énfasis.

La actividad *punk* de la sub-escena “*Punk activista*” no es regular, más bien siendo bastante esporádica con eventos públicos que se separan una de la otra hasta por un año. Con todo, ésta sub-escena tiene la particularidad de ser bastante activa individualmente en el día a día. Caracas al ser una ciudad tan rápida, ajetreada e individualizante, sus *punks* han preferido realizar su forma de activismo desde su entorno cercano. Ejemplo de ellos es la alta producción de fanzines como son: *Exilio interior*, *Esbozine*, *La ciudad más fea del mundo*, *Total Diskordia* de Ciudad Bolívar y *Existencia Muerta* realizado en el Tigre. También existe un programa de radio por internet llamado *Noseke Radio*, que es una de las radios *punks* más escuchadas en toda Latinoamérica y que transmite semanalmente. Esta es llevada por Johnny Castro, quien también hace el sello disquero *Noseke Records*, que desde 1997 cuenta con un

⁴⁹ Fuente: <http://www.el-nacional.com/>

catálogo de casi 50 ediciones propias en vinilo, casete y cds, haciéndolo el sello más productivo y constante de toda Latinoamérica. *Noseke Records* tiene también uno de las distribuidoras de *punk* más grandes de Latinoamérica, la cual intercambia sus ediciones con sellos de todas partes del mundo y pone a la orden en su página web. Otros sellos disqueros son *Cv Recs* con 7 años de existencia y con un catálogo de 25 ediciones, *Existencia Muerta* en El Tigre o *Kaos Distri* en Ciudad Bolívar que cuenta fácilmente con un catálogo de serigrafía *punk* que entre franelas y parches la hacen una de las más grandes de Latinoamérica. Sin embargo, todos estos sellos disqueros, como todas las actividades *punks* de esta sub-escena, se mueven y manifiestan únicamente entre los amigos, localmente, y por internet con el resto del mundo. Es así, como el activismo *punk* en esta sub-escena no tiene espacio físico claro, como lo es el concierto en otros países, y se manifiesta principalmente en la producción de material *punk*.



Figura 20. Redición en vinilo de la banda “Época de Recluta” por los sellos disqueros “Cvrecs” y “Noseke Records”.⁵⁰

Esta sub-escena también tiene la particularidad de ser bastante enfocada en el internacionalismo de su activismo *punk*. La mayoría de los objetos producidos viajan a Europa, Estados Unidos, Asia y Latino América, así como la mayoría de las bandas han

⁵⁰ Fuente: fotografía del autor.

viajado por lo menos hasta Colombia. Otro ejemplo de ello es la alta producción discográfica de todas estas bandas que cuentan normalmente con una edición en vinilo producida en Latinoamérica o Europa. Esta forma de activismo ha producido una imagen en el exterior de mucha producción *punk hazlo tu mismo* en Caracas y en Venezuela en general, que aunque, no está del todo errada, si carece de manifestación ajena a la producción individual y de producción de actividades públicas como comúnmente se piensa.

En conclusión, definir exactamente dónde está la comunidad *punk hazlo tú mismo* de Caracas y Venezuela se hace difícil, ya que el contexto político ha influenciado enormemente en su desarrollo. La polarización que ha tomado el país desde el 2002 ha terminado por configurar una comunidad *punk* dividida entorno al apoyo o no, a la figura presidencial y/o su proyecto político. A su vez, decir que la comunidad *hazlo tú mismo* está compuesta únicamente por individualidades de la sub-escena “*Punk Activista*” es falso, ya que existen personalidades que transitan fácilmente de una sub-escena a la otra. Por otra parte, la “*Punk-Hardcore*”, a pesar de participar y aprovechar los espacios del gobierno, realizan de manera independiente algunas de sus actividades y escasísimas producciones. La poca actividad existente en Venezuela no permitió realizar observación participante en el espacio del concierto por la falta de ellos.

CAPITULO V. ANÁLISIS

A continuación se presentara el análisis de los datos obtenidos de las 7 entrevistas realizadas⁵¹ y la observación participante llevada a cabo en el transcurso de un mes en cada país visitado. Dichas entrevistas a profundidad fueron realizadas principalmente dentro de los hogares o espacios de trabajo de los informantes y tuvieron una duración de entre 40 minutos y 1 hora. La selección de los entrevistados partió de la propia observación participante y del contexto en el que se desarrollaban los *punks* en cada ciudad. Desde este acercamiento etnográfico se pudo validar los datos ofrecidos por los entrevistados, permitiendo comprender como estos articulan el discurso de su vivencia personal y su actividad *punk* en la comunidad *punk hazlo tú mismo*.

La construcción y estructuración de este análisis esta cimentada sobre 3 bases: el marco teórico, el fenómeno social a estudiar y los objetivos de la investigación planteados. La perspectiva etnográfica desde un posicionamiento hermenéutico permitió construir unidades de análisis dinámicas y propias de la realidad social que van más allá de la comprobación teórica/científica de la tradición positivista. Esto se vio expresado en la carencia de estructura aparente en las entrevistas, guiadas no más que por un guion de temas a tocar, en el cual se tuvieron presentes los aportes del marco teórico para la elaboración del cuestionario antes citado⁵². La utilización de este cuestionario facilitó encontrar información necesaria y precisa que superaba las aportes que podría otorgar un cuestionario cerrado y que no tomara en cuenta las dinámicas sociales de cada territorio investigado; pues, son los investigados los que comprenden mejor el mundo en el que están inmersos y su lenguaje, y es a través de ellos que

⁵¹ Ver Anexo B: ficha de los entrevistados

⁵² Ver Anexo A: guion de entrevistas.

las categorías analíticas terminan por imponerse como estructura en un estudio comprensivo como el presente.

Este análisis está dividido en dos partes: una primera parte que pretende examinar el *punk* de acuerdo a los entrevistados, pues se hace necesario si se quiere comprender la complejidad de una comunidad compuesta por individualidades unidas a través de significados, específicamente si se atiende a la idea de *punk hazlo tú mismo* como una cultura consciente y deliberadamente en contra del mundo moderno, como una identidad para sí. Seguido de una segunda parte, que pretende identificar y comprender el sentido y funcionamiento de la comunidad basándose en aquello por lo que está aglutinada: esa idea de *punk* en búsqueda del re-encantamiento del mundo moderno. A su vez, la contextualización filosófica (modernidad), espacial (metrópolis), temporal (globalización) y social (juventud) se revela a lo largo de todo el análisis, pues estas categorías permiten entender el mundo en el cual los *punks* se encuentran inmersos.

5.1 Primera parte. *Punk hazlo tú mismo* en Argentina, Chile y Venezuela: cultura, identidad y el re-encantamiento del mundo

“Porque es parte de mi vida, yo ya no podría estar haciendo otra cosa, hiendo de shopping, no se ir a la cancha al football.... Es lo que me divierte y lo que siento hacer. Todo lo que hago, es así del corazón, no podría hacer otra cosa, no podría dejar el punk”
(La Bruja).

La idea de *punk* como contracultura y como forma de re-encantamiento se ve expresada en la vida cotidiana en cada uno de los tres estadios: el político/ideológico, el industrial y el estético. Es por esto que el análisis parte desde una comprensión de una idea de *punk* en cada uno de estos territorios. A continuación se presenta un análisis del significado complejo pero compartido, que traspasa fronteras y limitaciones espacio-temporales en estos tiempos modernos que corren: la noción de *punk* que crea a un individuo activo, que busca la autorrealización, que se comunica y crea comunidad con otros. A partir de esto, se crea una forma de re-encantamiento, una fuerza construida conscientemente en contra de un mundo objetivizante en el cual los y las *punks* se ven agobiados tanto en Chile y Argentina, como en Venezuela.

5.1.1 El estadio político/ideológico

“...a la gente no le molesta que el sistema sea malo, lo que le molesta es que tu lo estés haciendo notar”
(Alejandro Stephens).

El *punk* con ética *hazlo tú mismo* en Argentina, Chile y Venezuela tiene como base un fuerte rechazo a la música comercial y al *status quo* en general. Durante la observación participante se pudo percatar en conversaciones en los distintos territorios un tono de rechazo y negación total por la música comercial, sus espacios y las personas que los circulan. Incluso, el término “comercial” es utilizado como categoría peyorativa cuando se le atribuye a bandas, individualidades o proyectos *punk*, por tener prácticas cercanas a la lógica capitalista de la música. Sea esto porque no caben dentro de la práctica *hazlo tú mismo*, según explicaban los informantes, ya que estas personas hacen vida y actividad en espacios del estado, denominados “comerciales”, o bien por la actividad en sí, que busca la generación de ganancias de forma preferiblemente exponencial.

Natalia, de la tienda de *punk hazlo tú mismo* “Sarri Sarri” en Santiago de Chile ilumina sobre el tema: “Mostrar que lo que uno está criticando tiene una propuesta que también es válida, que es buena, que es otra forma, que es una alternativa a lo que uno quiere destruir” (Natalia, entrevista, 30 de septiembre de 2011), refiriéndose al mercado musical y a la organización política del estado Chileno. A su vez, Max Vadala, quien elabora el fanzine *punk* “Buenos Aires Desorden” desde comienzos de los noventa en Argentina agrega:

También es eso, lo que poca gente sabe, que ningún manager, que ningún sello, así de los sellos grandes, le interesa el artista. Todos lo hacen por la plata que puede llegar a sacar, entonces que se yo, hay gente que igual por comodidad prefiere que se lleve la plata (Max Vadala, entrevista, 25 de octubre de 2011).

Tanto para Vadala como para Natalia, es evidente que el mercado e industria musical no funciona para satisfacer sus necesidades, expectativas personales o artísticas y el *punk* aparece como la alternativa para esto.

Pero también, la reacción del *punk* no es únicamente, en palabras de Natalia, una “alternativa” contra el mercado musical, sino que es una propuesta contra una cultura dominante que se maneja dentro de todas las metrópolis visitadas. Esa “alternativa”, de la que habla Natalia, es compartida por Alejandro Stephens, quien con más de 15 años de actividad *punk* en Santiago de Chile, narra a que se deben sus comienzos en el *punk*: “la estructura es una guebada que te va dividiendo y que no te gustaba” (Alejandro Stephens, entrevista, 01 de octubre de 2011), con lo que permite ver la comprensión de cómo la cultura dominante va fragmentando la creatividad y la autonomía individual que explicaba Marcuse (1993), y cómo busca una progresiva normalización de la actividad humana con un sentido único. Más adelante, agrega el mismo informante: “Después comprendes que estas insertado en un mundo que no te gusta y a partir de ese punto de vista, comienzas a cuestionar, a criticar...” (Alejandro Stephens, entrevista, 01 de octubre de 2011).

Por otro lado, alias “La Bruja”, *punk* con más de 10 años de actividad constante dentro de la comunidad *hazlo tú mismo* bonaerense explica: “El progreso es todo lo que tiene vida sobre la tierra, todo, sea planta, animal o persona, el capitalismo lo cosifica.... Ya no sos más un sujeto, sino un objeto, una cosa a explotar por el capitalismo” (La Bruja, entrevista, 21 de octubre de 2011). Así, los individuos *punks* hacen una traducción e interpretación de los significados impuestos por la realidad que viven, y frente a estos significados critican de manera consciente una cultura moderna impuesta, que los cosifica y que no permite un rango de acción mayor al determinado por su lógica. Una lógica donde se ven encerrados dentro de los límites de un mundo en el cual tienen una unívoca función mercantilista, tanto para el resto de la sociedad, como para sí mismos, un mundo donde son cosas y no sujetos.

Es allí, desde donde se puede advertir ese “desencantamiento del mundo” de Weber (2003) y donde el *punk* comienza a ser una práctica consciente contraria a la cultura dominante. Natalia añade:

Ser *punk*, significa mantenerte en contra de una serie de cosas pues, como, es una respuesta a lo que nos normalizan, a lo que nos meten en la cabeza de como debemos ser, como debemos funcionar, que debemos consumir, todo eso (Natalia, entrevista, 30 de septiembre de 2011).

Es decir, Natalia hace referencia a todas aquellas prácticas y significados a los que se ha visto sometido el individuo dentro de la lógica de los significados modernos. Una trama cultural donde existe una reducción del individuo a simples consumidores y productores dentro de la organización capitalista moderna. Ante esto, el *punk* se alza de manera consciente a la mercantilización de la existencia, la cual es impuesta por la sociedad actual de una manera controlada. La “normalización” a la que se refiere Natalia, es el carácter que impone esta cultura sobre la conducta humana y la acción social, ahí donde la trama semiótica moderna encuentra su realización factual en el día a día del individuo. Posteriormente, Natalia completa:

Las ciudades que están totalmente capitalizadas, no sé si sea la palabra, pero donde el capitalismo ha invadido, el *punk* se vuelve como una alternativa de diferenciarte del resto y si es una forma de descontento y de decir: yo no quiero acatar estas normas que me imponen (entrevista, 30 de septiembre de 2011).

Pues, son las metrópolis de Simmel (2008) a las que se refiere Natalia con “ciudades totalmente capitalizadas”, la ejemplificación y expresión máxima de la modernidad, su burocratización y el capitalismo que termina por encerrar al individuo. A su vez, Natalia adjudica a elementos o a un agente “externo” el control social al que se ve sometida la actividad humana, esto, que es contrario al concepto de cultura como estructura que maneja esta investigación, permite evidenciar el atentado utópico conscientemente construido de la contracultura *punk*. Pues, la necesidad de exteriorización refleja una aparente separación cultural construida conscientemente, el “ellos contra nosotros”, a través de la negación y

externalización de la cultura dominante, que parte de una reacción a lo que están sometidos los *punks* consultados en todos los territorios visitados.

En Venezuela, específicamente en Caracas, Rafael Uzcategui explica sus argumentos para la realización de actividades creativas independientes en su país:

Un país como Venezuela, donde hay una cultura de petrolera y una cultura del facilismo, también tengo otra razón para hacerlo así. Aquí, es la cultura del petróleo que lo paga todo. El estado o alguien de afuera viene y lo paga todo mágicamente y yo creo que esto es ir como contra corriente con toda la cultura dominante que hay acá (entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Teniendo en cuenta el contexto particular venezolano, la práctica económica históricamente exportadora y mono-productora y las circunstancias políticas, Rafael Uzcategui expresa que el *punk* representa una manera de oponerse de base a estas prácticas y significados generados por la cultura moderna. En este mismo sentido comenta la particularidad de las acciones del gobierno nacional y municipal con respecto a la actividad *punk*:

Hasta ahora lo que han tomado [de los valores del *punk*] es hacer conciertos, es que la gente pueda trabajar en algunos sitios vistiéndose de *punk* y que estas bandas puedan tener participación en los eventos políticos del tren ejecutivo (Rafael Uzcategui, entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Lo que es decir que facciones representativas de la cultura moderna se han apropiado de algunas prácticas y significados propios del *punk*.

5.1.1.1 Un espacio de liberación en la vida cotidiana

“Lo más probable es que cuando me muera, puede ser un par de años más, puede ser en cuarenta años más, es que bueno aposte por hacer cosas por mi vida que hicieran mi vida distinta e interesante y en último por ser coherente con un par de puntos de vista que planteo.... Sentir que no fracasaste al quedarte callado y siendo un gil más que no aportó nada.” (Alejandro Stephens, entrevista, 01 de octubre de 2011).

Según los informantes la actividad *punk* se practica principalmente en los tiempos libres de la vida cotidiana. Algunos entrevistados trabajan de manera regular y con horarios delimitados, otros disponen de un lugar y horario de trabajo flexibles, y algunos trabajan desde casa. Esto ha derivado a que todos los entrevistados dediquen tiempo a su actividad *punk* en los momentos de ocio dentro de su vida cotidiana. La Bruja, en Buenos Aires, cuenta que una actividad tan “normal” como ir a un ensayo de una banda, para ella tiene un significado especial dentro de la lucha contra lo objetivizante de la vida cotidiana moderna: “Está bueno eso, ensayar en la semana rompe, romper la monotonía de la semana” (La Bruja, entrevista, 21 de octubre de 2011). Por otro lado Luis Vásquez, un *punk* que viven en el Oriente de Venezuela, específicamente en El Tigre, cuenta que:

Actualmente, yo ahorita con la universidad casi terminada, solo es trabajo, trabajo. Llegar a la casa, la familia, cumplir con la rutina agobiante.... Eso va reforzando tu lucha interna de las ideas, cuando tienes tantas confusiones de ideas y eso. Vas creando tu propio espacio, dentro de esa rutina, podría decirse, una vía de escape. Donde puedas tener un equilibrio con tu familia, el trabajo, todo lo demás y puedas seguir haciendo cosas (entrevista, 05 de febrero de 2012).

Es decir, es en el momento de descanso del día o en el tiempo ocioso, donde Luis dedica su actividad y psiquis al *punk*. Las “confusiones de ideas” a las que se refiere Luis, no representan más que la constante lucha entre el mundo material moderno y sus ideas conscientemente opuestas a esta lógica, ideas que buscan la liberación de las ataduras impuestas por la vida moderna. En sus propias palabras: “... vas evadiendo todo el sistema y

todo el peo capitalista, que no necesariamente tiene que ser algo pagado y que se pueda dar el ejemplo que lo pueda hacer cualquiera” (Luis Vásquez, entrevista, 05 de febrero de 2012).

Alejandro Stephens, refiriéndose a Santiago, señala “esta ciudad es gris, es *fome* [aburrída]. Ahí, no sé que refleja aquí: si la gente refleja a los edificios o si los edificios reflejan a la gente” (entrevista, 01 de octubre de 2011). Así, la ciudad ha llevado a un escenario particular: “la gente está triste, el gueon normal está triste está molesto, pero está callado” (Alejandro Stephens, entrevista, 01 de octubre de 2011). Es esto que describe Stephens un síntoma de lo que Simmel identificó como propio de las metrópolis, pues, estas alejan al individuo de su realización subjetiva por unos objetivos que le son ajenos. Alejandro Stephens continúa: “Sigue siendo una ciudad en la cual plantear puntos de vista distintos y más puntos de vista críticos distintos incomoda”. (Entrevista, 01 de octubre de 2011).



Figura 21. Publico de concierto en la casa okupada “Isla Tortuga”.⁵³

La “vía de escape” o espacio para desahogarse de la rutina diaria, es un recurso compartido por este informante, quien añade: “No hay muchos espacios reales, y la gente no sabe y busca espacios para, no sé si desahogarse, pero si para realizarse un poco como personas” (Alejandro Stephens, entrevista, 01 de octubre de 2011). En este sentido, el

⁵³ Fuente: fotografía del autor.

concierto como espacio, para Alejandro Stephens es el que “efectivamente rompe esos esquemas...” (Entrevista, 01 de octubre de 2011), refiriéndose a esos esquemas designados por una ciudad que él caracteriza con calificativos como “gris”, “muerta”, “aburrida”, “plana”, pero que, a su vez, puede ser atravesada radicalmente por el suceso del concierto *punk*. Pues, es el espacio del concierto la práctica más frecuente dentro del activismo *punk* en todos los lugares visitados. Según Alejandro Stephens, el concierto es el espacio donde los individuos pueden desarrollarse como personas, como individualidades creativas en comunidad.

En un Santiago, con adjetivos similares a los escogidos por Alejandro Stephens, Natalia y Claudio aprovechan los espacios libres entre trabajos para dedicar cerca de 8 horas diarias a su tienda de *punk* llamada “Sarri Sarri”, ubicada en el centro de la capital santiaguina. Para ellos, el *punk* es una actividad a tiempo completo, en los fines de semana dedican el tiempo a estampar y comprar los materiales necesarios que venderán entre semana. Este trabajo es realizado por ambos de manera voluntaria, pues no devienen ninguna ganancia monetaria, ellos cuentan: “no nos interesa lucrar, aprovechamos algunas máquinas...”, al igual que utilizan algunos equipos de la tienda para elaborar trabajos personales con los que producen dinero suficiente para vivir, sin embargo, siempre repitiendo “son cosas aparte” al finalizar cada oración en respuesta a preguntas sobre el lucro con la tienda. Natalia esclareció sobre esta cuestión: “¿Por qué no lucrar de este espacio? Pues caeríamos en la misma lógica de una multi-tienda. A escala mucha más baja, la lógica que nos mete el capitalismo...” (Natalia, entrevista, 30 de septiembre de 2011).

En un ambiente metropolitano con sus propias particularidades, en Caracas, Rafael Uzcategui retoma el tema del espacio más representativo de la actividad *punk* en su contexto, el concierto y añade: “un concierto es un suceso más o menos extraordinario” (Rafael Uzcategui, entrevista, 23 de Agosto de 2011), refiriéndose a la poca actividad existente en el quehacer *punk* local de la ciudad. Mientras que en otras ciudades como Buenos Aires o Santiago existe una apretada agenda *punk*, según Rafael Uzcategui en Caracas “el espacio social por excelencia, es un concierto” y esto ha limitado la expresión de comunidad en un ambiente y temporalidad única y esporádica de fin de semana. Rafael explica que sólo en estos conciertos “muchas gente puede reforzar su identidad *punk*” (Entrevista, 23 de Agosto de

2011), en Caracas, mientras que en otros países y ciudades, que el informante ha visitado, cuentan con espacios como: radios, tiendas y cafés donde puede expresarse su identidad *punk* entre semana. La organización y realización del concierto en Caracas está cargada de espontaneidad, poca planificación e improvisación, pues, como reafirma Rafael Uzcategui, son momentos excepcionales y la poca práctica se revela en su realización.

Parece ser ese tiempo ocioso, el espacio que escapa de la cotidianidad objetivizada por la cultura moderna, el lugar y momento perfecto, en el cual se puede desarrollar la actividad *punk*, para alcanzar lo que se puede explicar como una búsqueda medianamente consciente por lograr el re-encantamiento del mundo dentro de las metrópolis visitadas. Estos son espacios que, aunque puede ser o no compartido con otros iguales, son espacios donde se da una “inversión de perspectiva”, donde la subjetividad ha triunfado sobre la objetividad del mundo moderno contemporáneo en el que se mueve el ser social *punk*, donde se materializan prácticas que se oponen radicalmente a la lógica del mundo moderno en Santiago, Buenos Aires o Caracas. Así, la actividad *punk* cargada de participación colectiva y actividad individual, llena de comunicación y realización personal, termina por crear espacios de libertad momentáneos dentro de la vida cotidiana, los cuales sirven de “vías de escape” o de “desahogo” y que reafirman la necesidad de los *punks* de separarse de la lógica dominante y la cultura moderna.

5.1.2.2 Una actividad para re-encantar el mundo

Ante el mundo objetivizante al que están expuestos y en el que están inmersos los y las *punks* de las ciudades visitadas, se ha creado una idea consciente que intenta invertir el mundo a través de acciones, con el objetivo de lograr lo que se ha denominado en esta investigación un “re-encantamiento” de lo social. La “inversión de perspectiva” es el método para lograr este re-encantamiento que propone Vaneigem (1977), el cual pretende, a través de una capacitación creativa del individuo, encontrar una manera capaz de devolver la magia al mundo desencantado. Este re-encantamiento está compuesto por tres momentos, o como Vaneigem identificó “tres polos inseparables”: la participación, la comunicación y la

realización. A continuación un análisis detallado de estos permitirá una comprensión del *punk* entendido como forma de re-encantamiento del mundo de los entrevistados:

El *punk*: Participación e individualidad para el re-encantamiento

“Estas son las cosas que me gusta, estas son las cosas que pienso y si a alguien le gusta está bien y si a la gente no le gusta pues está bien. Yo animo que los demás muestren lo que piensen también, de una manera como ésta”
(Rafael Uzcategui, Entrevista, 23 de Agosto de 2011)

La “participación” que Vaneigem (1977) identificó, dentro de la práctica del re-encantamiento del mundo, tiene un importante papel en la búsqueda del individuo como acción. A su vez, Gallego Pérez (2009) hablaba sobre la importancia de ese actuar dentro de la contracultura *punk*, de la acción para romper con las limitaciones individualistas y coartadas que propone la trama semiótica moderna en la cual se encuentra inmersa la vida social.

En este mismo sentido, La Bruja, informante clave bonaerense, entiende que al ser *punk* y elaborar actividades *punk* se libera de estas limitaciones impuestas, en sus palabras:

Ya desde el momento que cortamos ser rebaño, es porque ya estamos tomando las riendas, así de nuestras vidas y ya... ya nos vamos dando cuenta que somos una individualidad, que puede pensar y actuar por sí misma y ahí, bueno, ya sos diferente al resto. Ya te diferencias (La Bruja, entrevista, 21 de octubre de 2011).

El *punk*, a través de la participación, busca dentro de la práctica del *hazlo tú mismo* un progresivo alejamiento del individuo como mero espectador y mayor cercanía de este como actor del destino de su propia vida. *Cortar o dejar de ser “rebaño”*, significa para La Bruja, salir de esas ataduras impuestas, reconocerte como individuo pensante y activo; significa una toma de consciencia sobre su ser y destino. Así, se explica al *punk* como sujeto y no como objeto, que actúa sobre el destino de su propio ser.

En el mismo ámbito, Alejandro Stephens agrega sobre su mirada a la situación de los y las *punks*:

... [Están] tratando de buscar eso, crear espacios para romper la monotonía. Porque al final son como las opciones que tenemos, real, de crear nuestros espacios, de crear nuestras herramientas. Y usarlo para, por lo menos desde esas pequeñas grietas, poder ya plantear otros puntos de vista y plantear así, no sé si cambiar algún día el mundo entero, pero si por lo menos nuestras propias vidas, lograr que sean más interesantes que la que elige el noventa por ciento de las personas. Que es: levantarse, trabajar, tener un hijo el cual no saben cómo educar tampoco... emborracharse el fin de semana... llegar a los 60 años y morirte. Sentir que cumpliste lo que tenías que cumplir no más. (Entrevista, 01 de octubre de 2011).



Figura 22. Participación del público durante concierto en la casa okupada “Isla Tortuga”.⁵⁴

Stephens comprende que la actividad *punk* “rompe” e invade al mundo moderno de manera “barbárica” como lo detallaba Roszak (1973) en su concepción de contracultura. La participación y la construcción de las “herramientas” *punk*, pretenden edificar un cambio consciente en contra de la cultura moderna “monótona”. La cultura moderna, e incluso los propios objetivos de una vida común contemporánea, como lo son: tener un hogar, trabajar,

⁵⁴ Fuente: fotografía del autor.

tener una familia, se ven intencionalmente coartados desde la participación *punk* y su lógica contra-moderna. Como es detallado por Stephens, la participación en la actividad *punk* quizá no tiene grandes pretensiones de cambiar el mundo entero, pero si cambiar el mundo que rodea el individuo, tal como lo detallaba Vaneigem (1977).

Comunicación: encontrarse con los demás

Vaneigem (1977) identificó como segundo elemento importante dentro de la actividad artística para el re-encantamiento del mundo: *la comunicación*. Pues, la lógica de la comunicación entre individualidades rompe con la excesiva burocratización y objetivación de las relaciones que padece la actividad humana en la modernidad contemporánea.

Dentro de la práctica del *hazlo tú mismo* del *punk*, Natalia, informante clave santiaguina, explica que este: “reúne personas y en el fondo genera espacios que son vitales *poh*⁵⁵, para conocerte en el fondo y creando nuevas cosas.” (Natalia, entrevista, 30 de septiembre de 2011). Estos espacios a los que se refiere Natalia, son espacios o trincheras de liberación para el conocimiento individual a través de lo grupal, son los espacios a los que se refería Vaneigem (1977). Estos espacios, para Natalia, reúnen, y reafirman en los activistas *punk* una necesidad de búsqueda personal; búsqueda que tiene como objetivo más actividad, más participación y más comunicación en la vida diaria.

Rafael Uzcategui comenta al respecto rememorando sus comienzos en el *punk*: “Dentro de fiestas y conciertos comienzas a coincidir con gente que también tiene, digamos, esas mismas faltas y necesidades” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Es decir, la comunicación entre las personas participantes en las actividades *punk*, el compartir de esas “faltas y necesidades” que no son corregidas o atendidas por el mundo moderno, es lo que genera mayor participación y propicia la aparición de un punto de iniciación para la toma de consciencia de aquello a lo que se está en contra, construyendo la subjetividad radical que los reúne. Esto evidencia la aparición de un sentimiento comunitario y la existencia de la comunicación necesaria para llevar a cabo la práctica del re-encantamiento del mundo.

⁵⁵ Muletilla chilena similar a “pues”.

Así, Rafael Uzcategui explica cómo ocurre ese re-encantamiento del mundo desde la cultura conscientemente opuesta del *punk*:

“Funcionas de una manera que no necesita agentes externos para desarrollarse, bien sea porque otra gente tiene el dinero, porque otra gente tiene los recursos. Sino que bueno... uno se hace cargo de todo. Intentas desarrollarlo todo con los recursos que tú tienes, asociándote con otras personas para conseguir eso” (Rafael Uzcategui, entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Frente a esas relaciones basadas en la racionalidad objetivizante y plenamente individual del mundo moderno, un acercamiento cara a cara que busque fines plenamente subjetivos pero compartidos se hace necesario, como cuenta Rafael Uzcategui sucede en el *punk*.

Luis Vásquez, refiriéndose al *punk hazlo tú mismo*, cuenta que: “Lo bonito de todo esto es que cuando uno va descubriendo.... el apoyo mutuo en las iniciativas.” (Entrevista, 05 de febrero de 2012). Vásquez cuenta así, como va cambiando la forma en como se estructuran las relaciones sociales en búsqueda de mayor participación y evocando una ética más democrática e igualitaria. Luis Vásquez narra que ha logrado la visita de personas de muchas partes del mundo, como Francia o Argentina a su pequeña ciudad en el Oriente de Venezuela. Pues para él, en el *punk*, ha encontrado un espacio donde existe comunicación cara a cara y un progresivo apoyo en la búsqueda por mejorar y descubrir esas “necesidades y faltas” de las que hablaba Rafael Uzcategui.

Realización: para la actuación desde la subjetividad

La búsqueda de la realización subjetiva es la última pieza que cierra la comprensión del rompecabezas del re-encantamiento del mundo de Vaneigem (1977). Pues, esto pone al individuo en primer plano y termina por dejar de lado la finalidad económica o burocrática;

por tanto, la realización significa la ejecución personal de un ataque contra el mundo *gris* en el que se encuentra.

En este sentido, se debe entender que producir y generar actividades y objetos dentro de la lógica de la contracultura *punk* trae ciertos beneficios y satisfacciones personales, así lo cuenta Luis Vásquez: “Básicamente, este... hacerlo uno mismo, no hay mayor satisfacción que eso. Después de haber terminado algo, un fanzine, un disco, es la satisfacción personal, que alguien lo lea, que alguien te comente: te quedo bueno esto” (Entrevista, 05 de febrero de 2012). Esto evidencia una subjetividad radical, que no es más que las experiencias vividas de la manera más personal posible para los *punks*, una satisfacción que puede manifestarse desde el desahogo personal hasta por un reconocimiento desde lo comunicacional de otros *punks*.

Para Rafael Uzcategui las cosas no son distintas, explica:

“Después de tanto tiempo de hacer las cosas de manera independiente, en donde sepas que nadie te va a utilizar para otros fines que no sean los mismos que uno mismo piensa o lo que tú mismo piensas o tú mismo te creas me parece que es muy... es muy, es muy vital” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

La actividad *punk* y la autorrealización desde el quehacer “independiente” de las cosas, es una práctica consciente que se opone radicalmente a las reglas y leyes que rigen a la sociedad moderna que se mueve de forma cuantitativa. Al ser la actividad *punk* una accionar que busca la satisfacción personal más que el objetivo económico, rompe con su lógica y devuelve al individuo una conciencia de sujeto.

Rafael Uzcategui explica sobre la práctica desde el *punk hazlo tú mismo*: “te eleva muchísimo el autoestima como persona. Te sientes que eres capaz de expresar cosas, de llevarlas a la práctica y te sientes muy bien de ese proceso y cuando vez los resultados.” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Es decir, son tan importantes el proceso de realización y la actividad en sí, como el beneficio subjetivo que produce para el individuo el proceso de re-

encantamiento logrado con la actividad creativa independiente. Estas actividades enmarcadas dentro del *punk*, pretenden imprimir el mundo de un movimiento cargado de aquellas subjetividades que son reprimidas en el mundo lleno de insatisfacciones e inseguridades que relataba Vaneigem (1977).



Figura 23. Portada del Fanzine “Exilio Interior” numero 7 de Rafael Uzcategui.⁵⁶

Finalmente, la energía sobre el profesionalismo, la subjetividad sobre la objetividad, la actividad incuantificable sobre el dinero y la mercantilización de la vida, son dicotomías que están presentes dentro de la lucha contracultural consciente del *punk hazlo tú mismo*. Esta lucha en la vida cotidiana busca superar la reificación y devolver la capacidad creativa a la actividad humana, todo para lograr re-encantar el mundo.

Comprender los aspectos políticos e ideológicos que envuelven al *punk* ha permitido percibir que éste se encuentra conscientemente inmerso dentro de un mundo social que lo confina y distancia de su conciencia individual. Esto, a través de la progresiva limitación del rango de acción, la incomunicación de los objetivos subjetivos de cada quien y a través de la búsqueda por la realización de metas impuestas por un sistema socio-cultural dominante. Los aportes de Vaneigem (1977) sobre el re-encantamiento del mundo permiten advertir cómo que

⁵⁶ Fuente: fotografía del autor.

el hombre social real tiene la capacidad de cambiar el paradigma reinante en la modernidad, cómo lo hace a través de la actividad *punk* consciente y contra-moderna.

5.1.2 El estadio industrial

*“Eso es lo más bonito, darle alternativa a las personas que no son punk”
(Luis Vásquez, entrevista, 05 de febrero de 2012).*

Geertz (2003) explica que el ámbito o espacio donde se revela y expresa la cultura es en los objetos que esta produce, por supuesto que el caso del *punk* no es excepción. Sin embargo, Geertz argumenta que no son sólo los objetos producidos, pues son la actividad de crearlos y los significados específicos que estos generan para los individuos, una expresión cultural y motor importante desde donde el individuo conforma su tejido de significados.

Rafael Uzcategui, informante caraqueño, explica que “básicamente para mí el *punk*, es como una actitud frente a la vida. Una actitud de inconformidad activa frente a las cosas que estás viviendo” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Esa “inconformidad activa”, que explica Rafael Uzcategui, se ve expresada en la generación, no solo de espacios como han venido detallando los informantes anteriormente, sino en la generación de objetos desde y para el *punk*.

Para Alejandro Stephens, el *punk* apunta a “la forma de hacer las cosas, hacerlas uno mismo. Al final nadie más la va a hacer por uno” (Entrevista, 01 de octubre de 2011), refiriéndose a la producción de discos con su sello disquero “Masapunk”. En el caso de Rafael Uzcategui el significado no es distinto, él cuenta que para hacer su fanzine: “Yo hago una inversión de tiempo en estas movidas y ésta inversión de tiempo la quiero hacer de la manera que a mí me gusta.” (entrevista, 23 de Agosto de 2011). Hacer las cosas uno mismo es lo que caracteriza a los objetos producidos por la cultura *punk*, una “inversión de tiempo”, una “forma de hacer las cosas”, una “actitud frente a la vida” que mantiene al individuo en cercanía con lo que produce en todo momento.

Así lo cuenta Max Vadala, para quien el realizar un fanzine o el disco de su propia banda tiene, en sí, un significado importante para él:

... el hazlo tú mismo, de todo lo que aprendí del *punk*, la autogestión. Que se yo, no esperar a que venga otro y lo haga por vos, o no sé, teniendo tu banda no estar esperando que venga tal sello o tal productor y te saque un disco. O sea, te moves un poco y averiguas cuánto cuesta tal estudio, cuánto cuesta copiar los discos, cuánto cuestan las cajitas, cuánto cuesta la imprenta. Y hasta te das cuenta que las cosas salen mucho más baratas si la haces vos mismo y las ganancias quedan para vos, si es que quedan ganancias. (Entrevista, 25 Octubre de 2011).

Para todos los *punks* entrevistados era importante la cercanía con el objeto producido, principalmente es importante para ellos tener total control en cada faceta de aquello que producen. Desde la elaboración de un fanzine que es manufacturado enteramente sin la utilización de computadoras, hasta grabar ellos mismos sus bandas y copiarlas en discos cuyas carátulas ellos mismos imprimen en serigrafía. Los *punks* comparten una relación importante con los objetos *punk* que producen, manteniendo alejada cualquier influencia externa que no guarde relación con el placer y la necesidad subjetiva. Incluso sea ésta el dinero, pues si bien se utiliza como forma de intercambio, el precio añadido sobre estos objetos al momento de ser vendidos, esta “ganancia” a la que se refiere Max Vadala, es utilizada de nuevo en la producción de más objetos *punks*. Diferentes son los significados y la acción social generada a partir de estos objetos re-encantados para los *punks*.

5.1.2.1 La cercanía entre el productor y consumidor

Como se ha venido explicando, según los aportes de Geertz (2003), es a través de la forma en que se relaciona el individuo con lo que produce, cómo lo produce y los significados que se generan a partir de esto, que se materializa un tejido de significados nuevo desde el cual se para el individuo *punk*. La cercanía entre el productor y el consumidor demarca una

diferencia notable con el resto del mundo mercantilizado en el que están inmersos en la contemporaneidad los *punks*. A través de esa cercanía se tejen las “redes de relaciones” que Strachan (2003) identificaba como resultado de este estadio del *punk hazlo tú mismo*.

Natalia y Claudio, de la tienda *Sarri Sarri*, producen durante el fin de semana cada una de las prendas de vestir que se encuentran en los mostradores de su tienda. Por la observación participante se pudo constatar que Claudio intenta tener control sobre su producción: compra el mismo al mayor en fábricas y distribuidoras los materiales necesarios para producir camisetas, bolsos y parches, que luego serán vendidos en su tienda a un precio cercano al costo. Natalia, por otro lado, cuenta las razones por las cuales se inició con la tienda: “nos dijimos que era necesario un espacio físico, porque no había... que reuniera diferente material y que a la vez ese material de difusión sirva en apoyo a la continuidad de sacar nuevo material por ejemplo discos, libros, fanzines” (Entrevista, 30 de septiembre de 2011).

En las incontables visitas a la tienda se pudo constatar que Natalia y Claudio conocen personalmente a la mayoría de chicos y chicas que se acercan a sus puertas con la intención de pasar el rato o comprar algún material que ellos han producido. El “material de difusión” sirve como excusa para perpetuar en el tiempo una continua relación que existe entre los y las *punks* santiaguinos. Claudio explica que entiende que “la lógica que mueve esta tienda es la de tener una tienda para distribuir” (entrevista, 30 de septiembre de 2011), refiriéndose a las cosas que a ambos les gustan. Natalia por el otro lado cuenta: “Veo necesario un espacio de encuentro y distribución, porque nosotros también formamos parte de esto.” (Entrevista, 30 de septiembre de 2011). Ella, también cuenta que no está vendiendo camisetas y cosas que no le gustaría comprar. Argumentan que su intención con el espacio de la tienda *Sarri Sarri* es: “tal vez reflejarlo, y lo que nos gustaría a nosotros tener, en el fondo es también un espacio para nosotros mismos” (Natalia, entrevista, 30 de septiembre de 2011). De esta forma, *Sarri Sarri* se ha convertido en uno de los epicentros de la actividad *punk hazlo tú mismo* de la ciudad de Santiago de Chile. Estas redes de relaciones, terminan por conformar una comunidad y una relación cara a cara, la cual es determinada por el estadio político/ideológico del *hazlo tú mismo*. Esto es visible en el espacio de la tienda *Sarri Sarri* en Santiago de Chile, donde todos

los *punks* se acercan a hablar sobre las siguientes actividades *punks* o las nuevas cosas que llegan a la tienda.

En el momento en que se entrevistó a Max Vadala en Buenos Aires dibujaba la portada de lo que sería el segundo libro que recopila sus historias *punks* por Latinoamérica, el cual editaría el mismo junto a amigos. Él mismo se encarga de la distribución, pues por lo que se pudo observar, vende su primer libro y todos sus fanzines en cada uno de los conciertos de su banda “Ácidos Populares”. Así, Vadala habla directamente con aquellos que compran sus variadas publicaciones, haciendo notar que no son solo dibujos e historias lo que están plasmados en sus páginas, sino un esfuerzo y actividad con “actitud” *hazlo tú mismo* escondido tras ellas.

De igual modo, el espacio del concierto, denominado por Rafael Uzcategui como “...el espacio social por excelencia” (entrevista, 23 de Agosto de 2011), para el *punk* es otro punto para comprender la cercanía entre el productor y el consumidor en este caso. Si bien la presentación musical no origina un objeto físico como tal, si es un objeto cultural en cuyo alrededor se conforman significados. Así, en la mayoría de los conciertos *punks* a los que se asistió como observador participante, se pudieron advertir aspectos reveladores, como la carencia de tarima, lo cual permitía al ejecutante (el productor musical) estar al mismo nivel que el público (el consumidor). De este modo, la participación del público en cada uno de los conciertos formaba parte del performance normal y era de clave importancia, pues era de notar que las bandas no sólo aceptaban la participación en el micrófono, sino que incitaban poniendo el micrófono entre el público y dejando que las personas cantasen o dijese lo que quisieran entre canciones.

5.1.2.2 La vida cotidiana y el mercado alternativo

A pesar de que existen tiendas como la *Sarri Sarri*, en la cual se produce y vende material *punk*, también se pueden encontrar puestos en cada concierto, donde los *punks* exponen al público objetos para la venta. De igual forma, es común observar a los *punks* produciendo objetos *punk* para su propio consumo. Sin embargo, con respecto a esto Rafael

Uzategui explica: “Nosotros, hablamos de que necesitamos hacer nuestras propias producciones y venderlas. Pero también cuando te planteas eso es porque te planeas un mercado que te compre. Es paradójico, es contradictorio pero es así” (entrevista, 23 de Agosto de 2011). Rafael añade sobre esto: “existe la necesidad de crear un mercado de consumo, aunque sea a bajo costo, alternativo y diferente para las cosas que tú haces” (entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Si bien la producción personal, por ejemplo con fines estéticos, se da en cada uno de los territorios visitados, también existe paralelamente ese “mercado de consumo” del que habla Rafael Uzategui, el cual se hace necesario para la distribución de material *punk* y así, poder pagar los costos de producción. A pesar de esto, en el *punk* de Chile, Argentina y Venezuela se manejan intercambios justos y colectivos a través del trueque. En ese acto se conjugan intercambios basados en una democratización y participación que se puede llamar “más humana” que la que existe en el resto de la vida moderna. En este tema Natalia agrega: “es súper difícil no ser comercial en donde vivimos, porque todo el mundo está comercializado. Es complejo, si hasta las relaciones afectivas se comercializan. Es complicado.” (entrevista, 30 de septiembre de 2011). Pues, al menos, Natalia parece estar enterada y comparte la contradicción que significa crear y funcionar dentro de un mercado paralelo o “alternativo” para poder realizar el activismo *punk*, como fue expuesto por Rafael Uzategui.

A pesar de estas contradicciones, el *punk* gira y se comunica a través de redes medianamente autónomas de intercambio, valiéndose, la mayoría de las veces, de la confianza y alejándose lo más posible del intercambio monetario. La Bruja, en Buenos Aires, cuenta que la mayoría de los fanzines que vende junto a su pareja cada fin de semana en el Parque Centenario los consigue a través intercambios, que logra realizar a través de pequeñas “trampas” o “huecos” dentro del costoso sistema postal de su país. Incluso, utilizan lo que ella y varios *punks* llaman “correo *punk*” que no es más que la utilización de *punks* viajeros, cuyos viajes son aprovechados para no utilizar el correo tradicional y abaratar los costos de envío hasta cero.

Rafael Uzcategui cuenta también, que su primer contacto con fanzines y música *punk* de Latinoamérica fue a través del “correo *punk*”: un viajero *punk* chileno que había acumulado un sinnúmero de publicaciones y discos en sus viajes por Latinoamérica, con quien Rafael pudo intercambiar y conseguir el valorado “material” *punk*.

En conclusión, en todo tipo de acciones sociales dentro del *punk* en su estadio industrial es posible ver materializada la noción de “creatividad sobre profesionalismo” que identificaba Vaneigem como clave dentro del proceso de re-encantamiento del mundo. A su vez, esta noción también termina por conformar un sentimiento comunitario que tiene como llave la cercanía entre el productor y el consumidor de la creación *punk* en su amplio espectro. Es un acercamiento único, corporal y subjetivo, que lo aleja de las separaciones impuestas por las relaciones dominadas por la vida moderna, sea por el capitalismo y/o la burocracia que ésta genera.

Es así, cómo el *punk* se edifica con una producción industrial alejada del mundo social que los rodea, tejiendo nuevas relaciones sociales que giran en torno a una cercanía entre el que produce y el que consume. Que, si bien se mueve dentro de la contradicción de crear un mercado alternativo de consumo, el miembro de la comunidad *punk* se encuentra consciente de dicha contradicción y recurre a formas alternativas para mantener sus acciones lo más alejado del mundo moderno en el cual se encuentra inmerso y de esa manera lograr re-encantarlo. Este re-encantamiento no es con objetos planos, grises y objetivizados, sino con objetos en sí re-encantados y que logran re-encantar la vida cotidiana de los *punks*.

5.1.3 El estadio estético

El último estadio para comprender el *hazlo tú mismo* como idea en la cual se edifica la actividad *punk* para el re-encantamiento es el del plano estético. En la realidad, las cosas son muy particulares en el plano estético en cada comunidad *punk hazlo tú mismo* observada. Diferencias estéticas en la vestimenta que la mayoría de los entrevistados consideran como banales, ya que no expresan un verdadero compromiso y activismo *punk*, sino una simple búsqueda visual, que incluso algunos consideran vacía. Aun así, existen particularidades

estéticas *punk*: en Venezuela por ejemplo la estética *punk* está determinada por valores climáticos, donde la vestimenta oscura, no siempre es la más conveniente, pero sí la más utilizada. En Chile, la mayoría de los *punks* de la comunidad *hazlo tú mismo* y más activistas no tienen vestimenta alguna en particular, más que alguna camiseta con algún mensaje o parche alegórico, aunque existen excepciones a la norma. Por el contrario, en Argentina existe una particular importancia por lo estético, donde la gente dedica indudablemente tiempo en este ámbito por mostrar su identidad *punk* y reunirse con otros similares. A continuación se presenta que significa el estadio estético *punk* para las individualidades entrevistadas.

5.1.3.1 La individualidad a través de lo visual: *punk* es más que estética

Así, como los objetos de la contracultura *punk* pretenden mostrar individualidad y subjetividad, el aspecto estético y la vestimenta muestran esos mismos valores que se buscan en la actividad. Para Natalia:

Es válido también, para mí es súper poético andar en la calle vestido de negro. Yo si ahora no ando así es porque estoy en un trabajo de mierda que me tengo que disfrazar para ir. Pero pa' mí es poético y la vestimenta igual también transmite, una polera estampada con un mensaje, igual la gente está con esta uniformidad que te genera la capital, el alguien distinto con una polera así igual como que los ojos se van poh. Entonces van se mira, y yo creo eso con la vestimenta y con..., desde los cuerpos transmitimos cosas (entrevista, 30 de septiembre de 2011).



Figura 24. Publico en concierto *punk* en Caracas en 2010.⁵⁷

Pues, el plano estético es como explicaba Simmel (2002) una forma de también intercambiar significados y mensajes. La necesidad de distinción y diferenciación pretende desde el *punk* contrastar con el resto de la sociedad en la que se ven expuestos los individuos pertenecientes a esta comunidad. Pues, en el mundo moderno, el cual se vale de la imitación estética como forma de comodidad entre los seres sociales, la necesidad de distinguirse es en sí un acto subjetivo y creador de identidad, es un acto de una subjetividad radical *punk* compartida. Natalia agrega: “creo que también tenemos que tener cierta identidad, ¿cierto? El desarrollo de cada quien que se ponga lo que quiera. Que se ponga un mojón en la cabeza, está bien.” (entrevista, 30 de septiembre de 2011). Pues, la estética significa para ella un espacio de lucha y confrontación entre la vida moderna y la individualidad.

⁵⁷ Fuente: fotografía del autor.

5.1.3.2 Unificar entre iguales, diferenciar del resto

*“No nos interesa uniformarnos y a la final la palabra punk la seguimos usando, porque nos es cómoda”
(Entrevista, 01 de octubre de 2011).*

La estética *punk*, una forma de demostrar la subjetividad para el re-encantamiento del mundo, es a su vez, una manera de unir a aquellas personas distintas. Rafael Uzcategui cuenta que: “Tú rechazas lo que has vivido y necesitas construirte una identidad nueva y esa identidad casi siempre parte de las otras identidades de los otros” (entrevista, 23 de Agosto de 2011). Pues, es la identidad *punk*, la estética y la vestimenta que ha adoptado una fuerza consciente, cargada de rechazo, construida en función de las “identidades de otros”, en términos del informante Rafael Uzcategui. Ésta doble función de la estética es la que identificaba Simmel (2002) como las funciones escanciales de ella, en este caso la de la estética *punk*. Así, se incluye entre iguales, creándose una unidad y un círculo caracterizado y dominado, al menos visualmente, por ella y separándose del resto de la sociedad. Unir y diferenciar son dos propósitos y dos efectos de la estética *punk*.

A través de la observación participante, era fácil definir la pertenencia a distintas sub-escenas dentro de la comunidad *punk hazlo tú mismo* de los territorios visitados. En Argentina, específicamente en Buenos Aires, la estética era punto de unión, identidad y pertenencia en las distintas actividades *punks* a las que se asistió. Aquí, se notó cómo cada sub-escena le da gran importancia a la diferenciación del resto de la sociedad, e incluso entre las sub-escenas existentes en la comunidad *punk hazlo tú mismo bonaerense*.

En Santiago las cosas eran totalmente distintas, en la comunidad *punk* observada la estética y la vestimenta no era un elemento central, aunque si existían notables signos visuales que diferenciaban a los *punks* del resto de la sociedad: parches o “poleras” con mensajes alusivos contra el status quo, nombres de bandas, pero nada tan marcado como se podía ver en Buenos Aires. En Venezuela, la situación es intermedia, ya que no existe una valoración demasiado profunda por los elementos estéticos y el ambiente tropical no ayuda a imitar la estética de países menos cálidos. Rafael Uzcategui, quien ha viajado por gran parte de

Latinoamérica, y quien ha compartido experiencias en distintas actividades *punks* en Argentina y Chile cuenta que: “Sabes qué pasa en el caso de los países como Chile, Argentina... hay gente que hacen cosas muy *punk* pero que no tienen vestimenta *punk*. ¿Por qué? Porque lo asocian con cosas de otros países como Inglaterra” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Pues, para Rafael, la estética no es el único punto que une e identifica a los *punks*, para él los otros valores, identificados en los estadios anteriores, son los importantes factores que determinan la identidad *punk*.

5.1.3.3 Estética y control social

“*Primero somos personas*”

(*La Bruja, entrevista, 21 de octubre de 2011*).

A pesar de la existencia de una estética y vestimenta particular, que pueda crear identidad por la diferenciación y unir a las comunidades de *punks* a las que se visitó, un discurso generalizado en varios informantes es referente al aparente rechazo que representa el plano estético para el *punk*, considerándolo demasiado superficial o banal. Rafael Uzcategui en Caracas cuenta:

Los valores superficiales del *punk*, que es la estética, un ritmo de música. Que es una cosa, que bueno, que después de tantos años en este tiempo, sabemos que es lo menos importante, ¿no? Es quizás por lo que la gente se acerca en un primer lugar, por bueno, por una estética, por un tipo de música. (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Este informante identifica como “valores superficiales del *punk*” a aquellos actos estéticos que realizan algunos otros *punks*. Pues, Rafael cree banal esta forma de actuar, la piensa superficial, pero piensa que funciona como punto de iniciación y como “ticket” de entrada a la comunidad, pues la estética forma una de las formas identitarias más visibles e reconocibles. La Bruja, en Buenos Aires, agrega: “[hay gente] más de estética y música y el *punk* es para mí es más, es más que eso” (entrevista, 21 de octubre de 2011).

Rafael Uzcategui no piensa distinto, cuenta que: “yo he llegado a un punto en el que voy caminando por la calle y veo una persona vestida de *punk* y no es una persona a la cual me gustaría hablarle como era antes” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Pues, piensa que:

...una persona vestida de *punk* en la calle, puede ser por un proceso de reflexión personal, por entender que también puede ser parte de una expresión superficial, de algo que la persona no es o lo que sea, pero digamos, ya no siento esa necesidad de contactarlo, de preguntarle quien es, de decirle mira: yo soy también (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Para Rafael, la estética *punk* ya no significa, necesariamente, que se compartan los valores subjetivos del *punk*, sino que es algo que se ejerce por mera imitación. Simmel, identificaba entre uno de los efectos más importantes del plano estético, al control social que se ejerce a partir de este. Son los factores estéticos y la relación que tienen los individuos *punks* con ellos donde se crean mapas de significados desde los cuales el individuo se comporta.

Natalia, reflexiona en función del control social que ejerce el tener una estética y vestimenta *punk* para formar parte de la comunidad *punk* e identificarse como tal, “...tampoco voy a dejar [de ser *punk*], porque me vista de colores rosados, de actuar de acuerdo a como creo.” (entrevista, 30 de septiembre de 2011). Pues, para ella la vestimenta significa poco más que una forma de reflejar la subjetividad y el *punk*, para ella, tiene un espacio para lo distinto, pues, es en función de las formas de actuar desde donde los individuos son reconocidos como verdaderos activistas *punk hazlo tú mismo* y no por una manera particular de vestir.

La estética *punk* en los territorios visitados refleja las particularidades de cada comunidad local *punk*, ya que, aún y cuando compartan las mismas formas de actuar y de pensar, identificándose como tales, existe una diferenciación visual y lo que esto significa para cada quien también difiere. Esta diferenciación de significados y estética, es dada por el

contexto social en el que se encuentran inmersos, su relación con otros *punks* no miembros de la comunidad *punk hazlo tú mismo* y por las particularidades incluso climáticas. En Chile, los *punks* que se encuentran fuera de la sub-escena “*Punk-comercial*”, que cargados de valores estéticos no representan para los entrevistados los “verdaderos” aportes del *punk*. Mientras que en Argentina es distinto, la estética de los *punks* que forman parte de la sub-escena “*Pop-punk*” no es demasiado recargada y podría incluso compararse con algunos *punks* de la comunidad *hazlo tú mismo* de Santiago. Aun así, los *punks* de la comunidad *hazlo tú mismo* de Buenos Aires dan gran importancia a la estética, al menos por lo que se pudo observar, pues la gran cantidad de diferencias que existen en cada sub-escena da muestra de eso. Por último, en Venezuela las cosas son distintas, pues, posiblemente el ambiente caribeño en el que viven los *punks* no permite una adecuada imitación de la estética y vestimenta *punk* “clásica”, como ya se mencionó anteriormente. A pesar de esto, han optado por una estética adecuada a su entorno geográfico e histórico, ya que Venezuela tuvo un desarrollo del *punk* algo distinto, donde la tolerancia y la democracia era un espacio mucho más aceptable para llevar una postura estética particular, aun y cuando para Rafael Uzcategui tener estética *punk* en estas tierras era y es “provocador”.

Finalmente, si bien el plano estético es el más visible dentro de los estadios del *punk hazlo tú mismo* para los informantes no termina por ser el más importante de todos los “valores” del *punk*. La cultura visual del *punk* es la principal herramienta desde la cual se traslada la existencia de un grupo a la existencia individual, es también en sentido inverso, desde la individualidad más subjetiva desde la cual ese traslada la existencia del grupo *punk*. A pesar de que los informantes comparten un sentir de negación a lo plenamente estético, alegando que no es el único factor para ser *punk* y no es necesario para identificarse como tal, si reconocen que es un punto importante de iniciación. Pues, el atuendo, como explicaba Simmel, también facilita y establece una forma “adecuada” de actuar, más cómoda para el individuo, en la cual se puede mover, incluso cuando no exista nada subjetivo en su estética, evidenciando una forma de control social. Aún y cuando, ésta estética recoja elementos que para Vaneigem eran importantes como la participación, comunicación y realización, es evidente que la estética *punk* ha conformado una forma de control social para los entrevistados.

5.1.4 Identidad *punk* contextualizada: contra-moderna, metropolitana y juvenil

*“Tu rechazas lo que has vivido y necesitas construirte una identidad nueva y esa identidad casi siempre parte de las otras identidades de los otros”
(Rafael Uzcategui, entrevista, 23 de Agosto de 2011).*

Para finalizar, se puede decir que se ha construido una identidad *punk* a partir de un re-encantamiento del mundo basado en la actividad, la participación y la comunicación. Considerando la realización de estos tres estadios dentro la ética *hazlo tú mismo* del *punk*, es posible comprender como se ha conformado una identidad *punk*, que a diferencia de la creencia común, no se basa únicamente en una música o vestimenta, particularmente para los entrevistados.

Un análisis profundo permite comprender que el *punk*, para los informantes es determinante, es un elemento importante que ha tomado por completo sus vidas y las ha transformado. En palabras de La Bruja:

Si no fuese *punk*... sería una persona re-depresiva y es lo que me ayuda. No podría ser “no *punk*”, ser una persona normal. Es lo que estaba hablando con una compañera hace poco... no puedes retroceder, tener una vida normal o convencional. (Entrevista, 21 de octubre de 2011).

Pues, ser *punk* e identificarse como tal, ha generado la creación en cada uno de los entrevistados de una trama semiótica, de una especie de cultura consciente en contra del mundo moderno en el cual se encuentran. Esta cultura, considerada contracultura por ser una fuerza consciente, ha roto parcialmente las exigencias y limitaciones que aplastan la individualidad y la subjetividad, ha roto el “normal” actuar de los individuos. Para los informantes, identificarse como *punks* es romper contra la vida típica, así lo cuenta La Bruja, para ella “no hay vuelta atrás, no podría hacer una vida normal. O una vida de masas” (Entrevista, 21 de octubre de 2011). Pues, en sí, la trama semiótica a través de la cual se ha conformado su actividad y significados difieren notablemente con los del mundo moderno en

el que se encuentra. La actividad *punk* ha tenido así, una gran influencia sobre la reestructuración consciente de los mapas mentales de los cuales los individuos *punk* se hacen para actuar en el mundo moderno. Invertir la lógica moderna de manera consciente, permite invertir la perspectiva y como dice Alejandro Stephens es capaz “...no sé si cambiar algún día el mundo entero, pero si por lo menos nuestras propias vidas...” (Entrevista, 01 de octubre de 2011).

Contextualizando el *punk*, ésta lógica moderna se ve explícitamente en los espacios de la metrópolis, pues ésta significa el espacio de mayor desarrollo moderno, o como llama Natalia, ciudades “capitalizadas”, es allí donde para ella el *punk* es una alternativa a el mundo moderno que impone una forma única de ser, también el *punk* se convierte en una manera de “diferenciarse del resto”, una forma “alternativa” para expresar el “descontento” de estar en un mundo donde ella no se halla como individuo.



Figura 25. Portada del Fanzine “La ciudad más fea del mundo” numero 1.⁵⁸

⁵⁸ Fuente: fotografía del autor.

A pesar de todo esto, Luis Vásquez quien vive en el Tigre una ciudad pequeña y con un contexto más de pueblo grande que un espacio metropolitano, siente de igual manera las limitaciones impuestas por la sociedad objetivizante en la que vive. Él expresa lo que piensa de una metrópolis: “Caracas, acostumbrado al día a día pueblerino... cuando llegas allá ves todo el desastre, el coñazo de gente y es agobiante por ese lado” (entrevista, 05 de febrero de 2012). Luis, quien comenzó siendo *punk* en el poblado de Cantaura, se mudó a El Tigre por motivos de estudio y trabajo. Aún así, Luis califica a El Tigre como un “pueblo”, cuenta su experiencia contrastante al viajar a Caracas: “Tu estando en este pueblo quizás solo o que si con otro compañero, tu quizás estás haciendo más cosas, o puedes hacer más cosas que en un lugar donde hay 50 o 60 personas que tienen las ideas”. (entrevista, 05 de febrero de 2012). El argumenta que: “Caracas, a mi me gusta porque me encuentro con el grupo de amigos y compartir... Lo que limita es la rutina y organizar todo”. (entrevista, 05 de febrero de 2012). Pues, al viajar a Caracas para él se hace difícil comprender las limitaciones rutinarias en las que están inmersos sus amigos *punks* de la ciudad. Aun así, Luis considera a Caracas la “meca del *punk*” en su país, dado a que ahí se desarrolla la mayor cantidad de actividad *punk* en Venezuela, sin embargo considera que todos los individuos están “separados”, a pesar de que se identifiquen como *punk*.

Según Simmel la rutina y dinámica de la metrópolis crea una mente calculadora, individualizada y en búsqueda de relaciones objetivas. Mientras que para Luis Vásquez, existe una libertad en El Tigre con la que se puede relacionar más fácilmente, esta libertad de ser *punk* para Luis es más “difícil” en El Tigre que en Caracas, pues no existe el anonimato que puede existir en una metrópolis cualquiera. Para él: “Caracas es más libre, tu puedes, no hay tantas miradas así. Es como más común que acá”. (Entrevista, 05 de febrero de 2012). Así lo confirma Rafael Uzategui al expresar que Caracas:

...de alguna manera ha hecho que en lo personal, a pesar de que este en una ciudad que tiene más de 9 millones de habitantes haya tenido que, como forma de protección, adoptar como una actitud mucho más individualista que la que tenía en Barquisimeto (Entrevista, 23 de agosto de 2011).

Posteriormente Uzcategui explica que a diferencia en su natal Barquisimeto:

...tenias muchos problemas si tenias ropa *punk*, y aquí [en Caracas] era un poco más relajado. En general la gente no te hacía mucho caso, este... aunque había gente que siempre tenía sus problemas. Pero en proporción había menos conflictos que los que habían en Barquisimeto (Entrevista, 23 de agosto de 2011).

Esto muestra la individualidad-interdependencia funcional que existe en el momento de vivir en una metrópolis como Caracas, pero en la cual existe, a su vez, un enclaustramiento-libertad dado por el anonimato que sirve de espacio perfecto para la conformación de una identidad *punk* completa que no puede tener Luis Vásquez en la pequeña ciudad del Tigre.

La juventud como contexto social específico es otro factor importante para la conformación y comprensión de una identidad *punk*, pues ésta se construye partiendo de una necesidad personal de sentirse en un “no lugar”, un espacio dentro de la estructura social a la cual no pertenece el que se identifica como *punk*. Alejandro Stephens cuenta que era para él identificarse como *punk*: “así de simple una cosa de adolescente. Yo asumo que el *punk* en sí, no sé si peca de ser adolescente, pero creo que no pierde esa sensación de cuando eres más chico.”(Entrevista, 01 de octubre de 2011). Esta sensación, de estar en contra de lo establecido, de una necesidad de cambio que no lo llenaba ningún espacio de la sociedad. Así lo cuenta, agregando que el *punk*:

... desagradaba a mis profesores, desagradaba a mis padres y yo lo veía como algo que me... hasta podría decir no sé si territorial, pero sí de identidad. A mí me enseñaron estas cosas, esto no me las enseñaron en el colegio, ni mis padres, me agrada y además a ellos los molesta. Esto efectivamente es algo que puedo tomar como propio. (Entrevista, 01 de octubre de 2011).

Stephens, como muchos otros de los informantes, comenzaron siendo *punk* cuando tenían menos de 15 años, aprovechando sus ratos libres y espacios de ocio para poder dedicarse por completo a “descubrir” esta manera distinta de ver el mundo, sus valores y aportes. Pues, a esta edad contaban con una libertad, dentro de lo que exige o espera de un adolescente en Venezuela, Argentina y Chile, y desde la cual se dan los primeros esbozos para identificarse como *punk*.

Para finalizar, el contexto temporal de globalización cultural dificulta el delimitar exactamente donde comienza y termina una identidad *punk* local. Pues, la comunidad *punk* ha traspasado las barreras impuestas por las distancias geográficas, y se ha aglutinado en torno a una idea de *punk* globalizada que busca la diferenciación del resto del mundo moderno en el que conviven, a pesar de sus distintas particularidades locales. En este sentido, la siguiente parte pretende comprender y analizar con mayor profundidad la dinámica y el funcionamiento de esta comunidad en un contexto de globalización cultural.

5.2 Segunda parte. La comunidad: dinámica y sentido del *punk* en Argentina, Chile y Venezuela

La identidad *punk* termina por conformar y construir individuos unidos por lo que se comparte: una perspectiva de mundo distinta. De las relaciones cara a cara entre *punks* se termina por construir un sentimiento comunitario que resulta de los valores comunicacionales del *punk* como contracultura re-encantadora. Esta comunidad obedece tanto a la inversión de perspectiva, enmarcándose en una relación cara a cara, como a la identidad, que se revela más fácil y visiblemente en el plano estético, terminando por conjugarse en un sentimiento comunitario *punk*. Rafael Uzcategui da cuenta de esto, para él: “Si se piensa que el *punk* es una posibilidad para compartir cosas con otra gente, creo que sigue siendo una propuesta válida hasta el día de hoy” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Para él, esa relación entre los *punks* en Argentina, Chile y Venezuela no ocurre por mera casualidad, sino como una necesidad para la coexistencia y supervivencia en un entorno mercantilizado en el que se encuentran. A continuación se hará análisis de cómo aparece este sentimiento comunitario, se

explicará la evidencia de una comunidad basada en la confianza y la reciprocidad, para así, comprender los factores de auto-segregación originados de su propia naturaleza y por último reconocer cómo la globalización ha modificado y cambiado la estructura y forma de las relaciones a distancia en la comunidad *punk*.

5.2.1 La comunidad y su sentido

Las comunidad *punk hazlo tú mismo* es singular, dinámica y globalizada. Por ejemplo, Luis Vásquez vive en el apartado poblado del Tigre en el oriente de Venezuela, aun así ha realizado recientemente en casa de amigos el concierto de una banda llamada *Gerk* de Mendoza, Argentina. Él cuenta que esto es posible porque “No nos piden tantas cosas, porque nos pidieron el pasaje y ya” (Entrevista, 05 de febrero de 2012), puesto que como no hay ganancias la banda solo necesitaba de un pasaje para cada miembro hasta el próximo lugar de concierto. Luis hace cuenta de la reciprocidad de dicha dinámica: “Yo vine a tu casa, tu puedes ir a Mendoza cuando tú quieras” (Entrevista, 05 de febrero de 2012). Es así, cómo la reciprocidad y la confianza se hacen bases para el mantenimiento de un sentimiento comunitario en el *punk*. La banda de Luis, o incluso él mismo, podría ir a Mendoza y tendría fácilmente un lugar donde quedarse y comida con sus amigos, según cuenta.

Stephens por otra parte, relata que ha realizado numerosas giras por todo Chile basándose en los mismos dos elementos que Luis Vásquez menciona: la confianza y la reciprocidad. Aunque la realización de un concierto con una banda puntual no representa una comunidad en sí, permite evidenciar un tejido de relaciones humanas que son necesarias y que terminan por dar como resultado una comunidad. La Bruja, en Buenos Aires, ha realizado numerosos conciertos y actividades en beneficio de *punks* en Chile y en el interior de Argentina, incluso con los que no ha tenido contacto alguno. Esto evidencia, que no sólo los elementos de “confianza” y “reciprocidad” se hacen necesarios, sino que la actividad *punk* como tal y la legitimidad que ésta otorga son base también de ese sentimiento comunitario.

Unirse con otros *punks*, significa un cambio en las relaciones sociales en búsqueda de más subjetividad, más humanidad. Esta relación con otros *punks* es uno de los valores más

importantes en cada uno de los territorios visitados. Así lo aclara Luis Vásquez: “Cuando tienes un sello *punk* o tienes una página o un blog, siempre salen las amistades...” (Entrevista, 05 de febrero de 2012), y es que, la creación de esta comunidad es innata y espontánea dentro de la propuesta contracultural del *punk* en Chile, Argentina y Venezuela, ya que, las relaciones se tejen en función de conseguir personas con iguales intereses y necesidades, enmarcados dentro de la contracultura *punk* globalizada.

Aun para Rafael Uzcategui, en el particular contexto político-social en Venezuela, donde el *punk* tiene una forma de actividad individual distinta a la de Argentina y Chile, cuenta:

...hay un tema bueno de la construcción de una comunidad, para construir algo diferente a lo que vemos, para rechazar las cosas que no nos gustan, para intentar tener experimentos de libertad y de creatividad en nuestra vida cotidiana digamos esas son las cosas que ninguna cooptación de ningún poder hasta ahora han podido hacer, ¿no? (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).



Figura 26. Construcción de un baño externo en las montañas de Belloto, Chile.⁵⁹

⁵⁹ Fuente: fotografía del autor. El baño está siendo construido por los informantes Diana y José en la comunidad del terreno okupado en el que viven.

Para Pelbart (2009), la comunidad necesita de una “idea mágica” para unir entre iguales y para el caso específico de la comunidad *punk* lo que separa del resto de la sociedad angustiante y mercantil. La “idea mágica” para la comunidad *punk* es la idea del re-encantamiento del mundo entre individuos distintos y singulares, esos espacios donde se experimenta “libertad y creatividad”, como expresa Rafael Uzcategui. Sin embargo, no es únicamente esta idea mágica de re-encantamiento del mundo la que hace prevalecer a la existencia de la comunidad *punk*, sino una trama de significados con los cuales los individuos *punks* pueden moverse. A partir de ella, la comunidad de los individuos *punks* puede disociarse y asociarse según los contextos particulares de cada región en relaciones cara a cara, como determinaba Turner (1969). No en una segmentación cerrada de roles y estatus entre los participantes y adscritos de esta comunidad, si no en un constante diálogo de confrontación individual y de solidaridad que traspasa fronteras bajo personas auto-identificadas como *punks*. Así lo expresa Natalia, desde su tienda *Sarri Sarri*, en el corazón de Santiago de Chile:

Desde la autogestión uno puede, si se junta, si en verdad están estos criterios de solidaridad.... Generar espacios para encontrarse con personas que uno crea que desde la práctica van a donde uno va, es enriquecedor y te da fuerzas para decir: No estoy tan equivocado (Entrevista, 30 de septiembre de 2011).

Aun y cuando existe una carencia de estructuras rígida de roles y estatus dentro de la comunidad *punk hazlo tú mismo* entre los tres países investigados, si es posible determinar que existen organizaciones un poco más instituidas y estructuradas, ejemplo de ella es la Internacional Anarco Punk (IAP). La IAP es una organización institucionalizada mundial de los *punks* más políticos vinculados fuertemente con el anarquismo, quienes tienen una separación de roles y status claramente delimitada. La Bruja, en Buenos Aires, está adscrita y es una de las principales promotoras. Ella identifica a esta organización como un punto de encuentro entre *punks* de toda Latinoamérica, quienes se reúnen cada dos años en un encuentro itinerante por todo el continente. Aun así, caracteriza a la IAP como un espacio

“cerrado”, razón por la cual esta organización no tiene gran cantidad de adscritos en ninguno de los países observados y representa un evento puntual dentro de un grupo reducido de los *punks* más politizados y normativos. Pues como explica Turner (1969), lo normativo o espontáneo de una comunidad representa un momento y no una condición permanente del grupo social. Uniéndose de manera desestructurada y de forma momentánea, cuando los individuos entran en un contacto cara a cara.

Las comunidades *punk hazlo tú mismo* de cada país, han conformado un espacio social donde el individuo puede “escaparse” de la realidad social a través de relaciones sociales desmercantilizadas. Unidos por esa “idea mágica” de re-encantamiento del mundo y la trama semiótica consciente que ésta origina. La comunidad *punk* ha terminado por separarse del resto de la sociedad de manera intencional, tratando de moverse dentro de espacios, relaciones y significados nuevos y distintos.

5.2.1.1 Marginalidad y outsiders: comunidad y contradicción

Outsiders

El proceso de cómo se ha separado del resto de la sociedad la comunidad *punk* en Argentina, Chile y Venezuela, es un proceso complejo y dinámico. La comunidad *punk* es marginada por el resto de la sociedad, pero a su vez ésta busca ese alejamiento a través de un comportamiento y actuar poco convencional. A través de la actividad *punk* organizada bajo una lógica distinta, la comunidad *punk hazlo tú mismo* deja claro su separación, desde lo más básico hasta lo más específico, del resto de la sociedad en la que se ve inmersa.

Según los aportes teóricos de Becker (2010), la comunidad *punk* es fácilmente reconocible como una comunidad de “outsiders”. Esta comunidad no sigue la mayoría de las normas formales e informales impuestas por las sociedades en las que se ven inmersos sus miembros. Este sentimiento de oposición contra el resto de la sociedad es explicado por Rafael Uzcategui: “...es una actitud que no es nueva, y que tengo viendo desde comienzos de los noventa, que es ese espíritu de “nosotros los *punks* contra el mundo” ” (entrevista, 23 de

Agosto de 2011). Pues así, como la sociedad ha reducido a los *punks* por la simplificación y prejuicio estético, los *punks* también han establecido una guerra declarada y de un solo lado a la sociedad en la que se encuentran. En esta sociedad los *punks* ven como outsiders al resto de la sociedad frente a ellos. Esta separación ocurre desde el momento en que los *punks*, en palabras de La Bruja: “cortan de ser rebaño”, ya que el resto de la sociedad se ve sumida en un letargo dominado por la cultura moderna. Siendo la sociedad posicionada como outsiders, como personas que no siguen también esas normas y significados que sí tienen los *punks* en común. La sociedad no comparte la acción social para la conformación de un tramado semiótico opuesto a esa cultura moderna que rompa con las reglas existentes en la sociedad, lo que, en parte, caracteriza a los *punks*.

El lenguaje

Esta separación del resto de la sociedad no es únicamente visible desde una estética determinada o de unos valores u objetivos distintos. En la contracultura *punk*, como desde todas las tramas semióticas, existe un lenguaje particular y determinado que une entre *punks* y separa del resto de la sociedad. El extenso recurso lingüístico que manejan los *punks* puede ser visto en la gran cantidad de palabras cuyo significado fue necesario explicar a pie de página durante este trabajo. Sin embargo, las particularidades lingüísticas que manejan los *punks* van desde descripciones musicales, hasta la forma de referirse del resto de la sociedad. Ejemplo de ello son los *punks* chilenos de la IV Región y de Santiago de Chile, quienes se refieren al resto de la sociedad como “ciudadanos”. Así lo advertían *punks* en la observación participante, al referirse a sus padres y familiares bajo este término de manera peyorativa, signo de una rebeldía juvenil. Aun así, en el resto de los lugares observados no existe una palabra para determinar al resto de la sociedad, posiblemente porque el *punk* en Chile es la comunidad que muestra una separación más marcada con el resto de la sociedad, tanto en espacios, en significados y en lenguaje. Así lo demuestran los *punks* cuando hacen mención especial de que ellas y ellos hablan con un lenguaje callejero, “como flaite⁶⁰” y por eso se dificulta el

⁶⁰ Flaite: vulgarismo chileno para denominar a los marginales, vulgares y socialmente desadaptados

comprender adecuadamente lo que dicen y comprenden algunas veces, incluso durante el propio curso de la investigación.

Sin embargo, existen recursos lingüísticos comunes dentro de todas las comunidades *punks* visitadas, nombres de bandas, que a cualquiera no dicen nada, pero que están cargadas de significados comunes para los *punks*. La palabra *okupa*, *hazlo tú mismo* y cantidad de otras palabras y expresiones que manejan todos los *punks* en Venezuela, Chile y Argentina, con sus particularidades en cada lugar. Este manejo adecuado del lenguaje y el comportamiento que conlleva, es forma y evidencia de la separación de la comunidad *punk* con el resto de las sociedades en las que viven. Una persona “normal” no tiene un manejo de los códigos y esto dificulta comprender el meta-discurso que se esconde detrás de las palabras, separándose activamente como comunidad del resto de la sociedad.

El don especial de los *punks*

El *punk*, como cualquier outsider según Becker (2010), siempre se cree acreedor de un “don especial” que lo identifica como alguien distinto del resto de la sociedad. El conocimiento específico del *punk*, la manera de hacer las cosas, configura una forma y visión distinta a la del contexto social. Así lo explica y comprende Rafael Uzcategui:

Cuando entras al *punk*, cuando conoces este mundo te parece algo tan increíble que piensas que es lo mejor que hay y entonces empiezas a ver a las otras personas que no están en este mundo como personas inferiores o personas que no han descubierto la verdad (entrevista, 23 de Agosto de 2011).

La Bruja, en Buenos Aires, no piensa tan distinto, asegura que:

Un poco quieren tener así la verdad absoluta que no la tiene nadie en realidad. Y que no... eso, a veces tachan a las personas y los demás *punk* y en realidad tienen que aprender a respetar un poco la diversidad (21 de octubre de 2011).

Al comprender las prácticas de la contracultura *punk* como una fuerza consciente de resignificación del tramado semiótico y de formación de una identidad a partir de esta, y desde lo industrial, lo estético y principalmente desde lo ideológico/político, se conforma un conocimiento específico que lo separa del resto de la sociedad. Partiendo de la cosmovisión existente los *punks* tachan negativamente todo lo que se encuentre fuera de esa “verdad absoluta”, esa postura de “*punks* contra el mundo” a la que hacía referencia Rafael Uzcatogui es propia del *punk*. Esto, llega a su forma más radical al tildar de banal todo lo que se encuentre fuera de su lógica. Autolegitimándose, los *punks*, como conocedores de un saber especializado, de una verdad reveladora, que es la del *hazlo tú mismo* como ética, comienzan a parecer aquello que critican.

Esta forma de conciencia *punk* termina, sin querer de manera aparente, siendo autoritaria y convirtiéndose en un podio desde donde se puede criticar cualquier cosa que se encuentre fuera de su verdad redentora. Incluso, ocurriendo dentro de la misma comunidad *punk*, como ya La Bruja expresaba, y lo que confirma Alejandro Stephens, en Santiago de Chile:

Me molesta en todo sentido desde los que se creen iluminados. Por ejemplo gente que cree que la guebada tiene que hacerse así, que esta es la receta, es como bueno... si tú crees que eso es así yo estoy haciéndolo así y ojala nos resulte (Entrevista, 01 de octubre de 2011).

Para Alejandro Stephens estos *punks* “iluminados” terminan, no sólo por ser autoritarios, sino también competitivos. Alejandro es quien organizó el concierto en *Isla Tortuga* para la banda *Venganza* de Estados Unidos, anteriormente mencionado. Como el

informante cuenta, el precio de 5\$ por la entrada era excesivo para algunos *punks*, quienes argumentaban que Alejandro Stephens estaba haciendo ganancias con esto. Para él, esto refleja una copia casi exacta de la competitividad que tienen algunas bandas, reproduciendo la lógica del mercado musical y las dinámicas que critican. Luis Vásquez, en el mismo orden de ideas explica: “los que intentan o se puedan creer súper *punks*...como sin darse cuenta terminan siendo lo más fascista que pueda haber” (Entrevista, 05 de febrero de 2012). Estos “iluminados” de Stephens, según Maxi tienen “...un montón de reglas en el *punk*” (Entrevista, 25 Octubre de 2011). Reglas que para él no están escritas en ningún fanzine o libro, pero de las cuales los *punks* autoritariamente segregan peyorativamente las distintas maneras de hacer las cosas dentro de la comunidad *hazlo tú mismo*. Adquiriendo, los *punks* una cualidad, “misional” desde la cual imponen una única manera de ver el mundo, ya que son acreedores de una *verdad redentora*, incluso dentro de la propia comunidad.



Figura 27. Banda “Venganza” desde Estados Unidos tocando en Santiago de Chile.⁶¹

⁶¹ Fuente: fotografía del autor.

El acceso cerrado y la conciencia elitista de la comunidad *punk*

Los *punks* han llegado a un nivel radical de desprecio por cualquier cosa que este fuera de su campo normativo, según Max Vadala, en Argentina, se han creado slogans como “*Punks para punks*” en Buenos Aires. Él explica: “Eso de *punk para punk, punk para punk* es una de las boludeses más grandes que escuché ¿entendes?, el *punk* tiene que llegar a todo el mundo, no solo a los *punks*” (entrevista, 25 Octubre de 2011), por tanto, para el entrevistado, el ser *punk* debe ser llevado a todos los ámbitos de la vida y no solo dentro del círculo cerrado de amigos *punks*.

Aun y cuando el *punk* tienen entre sus principales valores la democratización, el acceso a la comunidad *punk hazlo tú mismo* es obstruida por esta exclusiva verdad redentora, por el saber específico y por la infinidad de códigos y significados culturales que se necesitan saber para formar parte de ésta. Así, se conforma un “círculo cerrado” que Max Vadala considera perjudicial, nocivo y ajeno a la cultura *punk*.

Este círculo cerrado y el tortuoso acceso a la comunidad *punk* ha atacado la propia dinámica espontánea y diversa que se propone ideológicamente en cada uno de los territorios visitados. Alejandro Stephens manifiesta su conocimiento del poco acceso a la comunidad *punk* en Santiago de Chile:

Por más que hagamos discos que cuesten 3000 pesos o 2000 pesos, los vendemos en las tocatas incluso a precios de costo, que estamos ganando 30 pesos entre comillas. Por más que hagamos un fanzine que también cueste 500 pesos, que no es caro, que lo hagamos en imprenta y se vea bonito y lo puedas leer bien. Sigo sintiendo que no logramos hacer, no es que me interese ser masivo para que a las tocatas llegue 5000 personas. Pero si siento que hay gente que le podría interesar [el *punk*] y que lamentablemente no tiene acceso porque no sabemos hacer ese acceso....Creo que aun falta harto y aun no sé cómo lograr romper con esas dificultades (entrevista, 01 de octubre de 2011).

Igualmente, Claudio, también en el corazón de Santiago de Chile, explica sobre lo pragmático:

De repente se vuelve un poco monótono las tocatas, realmente son poco tolerantes o no te das cuenta de lo que pasa al de al lado. Si no que tu vas no más y te emborrachas y te da lo mismo. Hace poco vino un amigo y dice pasaba lo mismo, que las tocatas veía a los mismos de siempre, que siempre van los mismos, que el mensaje no llega a otras personas sino que siempre son las mismas caras. Y eso molesta realmente un poco (Entrevista, 30 de septiembre de 2011).

Pues, poco a poco el *punk* ha caído dentro de ese proceso individualizante al que se critica ideológicamente. A pesar de que uno de los valores más importantes en la “idea” del *punk*, según Natalia, es el encontrarse: “...en un modelo en que vivimos [que] enajena, nos hace todo el rato a competir con nosotros mismos” (Entrevista, 30 de septiembre de 2011). Dentro de la propia naturaleza del *punk*, como cultura conscientemente contraria a la modernidad, pareciese dejarse de lado el aspecto democrático. Llegando incluso, a una postura elitista o de superioridad frente a las personas distintas, la cual deja ver sus efectos en el número reducido de sus participantes.

Aun así, los entrevistados tienen conciencia de lo poco inclusivo de la comunidad *punk hazlo tú mismo*. Alejandro Stephens cuenta que: “Considero en general, a pesar de que se hagan muchas cosas, sigo creyendo que la guebada sigue siendo cerrada.... Siento que cometemos el error de hacer tocatas por las mismas bandas por los mismos lugares...” (Entrevista, 01 de octubre de 2011). A su vez, Claudio explica igual disconformidad diciendo que “Realmente podría ser un mensaje más... un mensaje más... que llegara a otros lados” (30 de septiembre de 2011).

La conformación de estos tipos ideales de *punks* “especializados” o “misionales” progresivamente han aislado y auto-segregado al grupo *punk* del resto de la sociedad, incluso atomizando y separando a la propia comunidad *punk*; como sucede en Venezuela, donde el saber especializado y misional del *punk hazlo tú mismo* ha terminado por separar en casi dos grupos sociales la comunidad *punk* del país.

Desde este conocimiento, se ha conformado una versión “adecuada” desde donde comprender la comunidad *punk*, que termina por reproducir y reflejar esa idea viciada y única de ver el mundo. Copiando así, una lógica totalizante de la modernidad desde la cual se objetiviza y ridiculiza todo aquello que esté fuera de una manera única de hacer y ver las cosas.

Para concluir, Rafael Uzcategui cuenta que aun así dentro de la comunidad *punk* se encuentran otras cosas:

Personas pueden ser tan valiosas, como personas que pueden ser tan destructivas a futuro partiendo ambas del mismo punto: descubrí el *punk*, descubrí la música *punk*, descubrí una comunidad con esos valores... es un proceso de reflexión, que no sólo se da dentro del *punk*, sino en general se da en los seres humanos que tenemos carencias y que estamos buscando sobrepasar esas carencias, que descubrimos un cuerpo de ideas, unos valores que tienen coherencia entre sí (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

5.2.2 Comunidad *punk* local y global

Lo que termina por crear comunidad, lo que la aglutina, no es únicamente lo que diferencia y separa a los *punks* del resto de la sociedad mercantil. En un análisis sociológico que pone como fuerzas opuestas a la sociedad y a la comunidad, un enunciado como el anteriormente expresado no tendría cabida alguna. Sin embargo cuando se rompe con esta separación teórica de sociedad-comunidad, donde se le da una importancia clave a lo común, de lo que

comparten esta singularidad de personas, entonces se evidencia la existencia de una comunidad contextualizada.

En la comunidad *punk* se establecen relaciones de amistad donde los individuos adquieren una felicidad que no encuentran en ningún otro espacio de la sociedad, sin embargo también existen diferencias como en cualquier espacio del mundo social. Argentina es el caso más evidente, donde la separación y fragmentación de la comunidad *punk hazlo tú mismo* en sub-escenas es muy marcada, llegando incluso a sentimientos de odio de unos con otros y conformando una comunidad *punk* claramente cerrada. En Chile, por el contrario, el respeto y la amistad es parte de cada una de los segmentos de la comunidad *punk*, incluso cuando no se compartan los mismos espacios físicos o sociales. Por último, en Venezuela, aun y cuando existe relativa separación, es difícil dividir a la comunidad *punk* en distintos sub-grupos por la poca cantidad de individuos que existen en ella. A pesar de las particularidades y dinámicas propias, estas tres comunidades *punks hazlo tú mismo* han terminado por tener lazos y conexiones que han roto las barreras geográficas impuestas por el mundo moderno. A continuación, se analizará que implica este proceso de globalización en cada localidad, y cómo opera la globalización cultural como proceso desde el cual se crea una identidad *punk* local y los lazos de amistad que existen entre las localidades a través de la inmediatez tecnológica, rompiendo con las diferencias idiomáticas.

5.2.2.1 El contexto global: ¿Dónde comienza y dónde termina?

Decir dónde empieza la comunidad y dónde termina la sociedad es imposible de delimitar, ya que, la concepción de comunidad utilizada en este análisis rompe con esta separación. Esto quiere decir que, el entorno social en el cual está inmersa una comunidad *punk* particular tiene gran influencia sobre esta, en otras palabras, existe un proceso de *hibridación cultural* propio en cada uno de los territorios visitados. Así, a pesar de esto, es aceptado entre los entrevistados la existencia de una comunidad *punk* internacional, donde por el mero hecho de identificarse como *punks* y tener una actividad que legitima dicha identidad, permite tender lazos de solidaridad y empatía sin siquiera conocerse físicamente. Esto se pudo comprobar durante la observación participante, al momento de tener un cierto “antecedente”

de actividad *punk* facilitaba la obtención de información y daba acceso que de ninguna otra manera podría haber sido posible por alguien “normal” o que estuviese fuera de la comunidad *punk* internacional.



Figura 28. Frontera entre Chile y Argentina.⁶²

El proceso de globalización cultural del *punk* es innegable. La contracultura *punk* dentro del proceso globalizado ha intensificado las relaciones sociales dentro de su comunidad con otros. Esto ha permitido que, dentro del concepto de comunidad *punk* manejado aquí, se tracen lazos a lugares de cualquier parte del mundo con personas que se identifican como *punk*. Esta fusión de horizontes y negaciones de las fronteras ha producido una interacción entre *punks hazlo tú mismo* que viene desde los primeros años de la década de los ochenta, pero que se ha intensificado con los avances tecnológicos y la inmediatez de la globalización.

La contracultura *punk*, sus conceptos y significados vienen, según los propios entrevistados, principalmente desde Estados Unidos, Inglaterra y España, en sus inicios, pero esto ha ido cambiando a un progresivo regionalismo latinoamericano. A pesar de las distancias

⁶² Fuente: fotografía del autor.

y las diferencias culturales que existen, el *punk* se ha movido de manera vertiginosa desde hace más de 3 décadas fortaleciendo una interconectividad que trasciende los innovaciones tecnológicas de nuestros tiempos. Con una democratización de la formas de acceder a la información, las influencias *punk* han cambiado, en cada una de las comunidades *punk* existentes, con respecto a como era antes.

Sin embargo, esto no ha significado la aparición de una uniformidad de la cultura *punk* en los espacios visitados. El *punk*, como postura ética, a pesar de tener una negación a la modernidad y a la concepción de las identidades nacionales que este paradigma tiene dentro de su gavilla de procesos, mantiene ciertas particularidades contextuales dentro de la globalización cultural. El proceso de *apropiación cultural* dentro de la globalización, si bien ha sido adquirido por la cultura *punk*, ésta ha sido apropiada en forma de “collage” en conjunto con la cultura anclada. Produciendo así, un proceso simbiótico y propio en Venezuela, Argentina y Chile, en el cual existe una resignificación constante entre la cultura moderna impuesta, llena de particularidades contextuales, y la cultura *punk* conscientemente opuesta. Empero, Rafael Uzcategui cuenta que existe una descontextualización de algunos valores culturales del *punk*, al relatar la siguiente curiosa anécdota de principios de la década de los años 90:

Hay una portada de un grupo que se llama... de uno de los primeros casetes que sacaron de fábrica, “Primero Venezuela”. Ellos eran de Caracas y después se fueron a Maracaibo y los carajos se sacaron una foto en Cabimas en una playa y todos con chaqueta de cuero (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

El proceso de homogenización cultural se puede ver en lo exitoso que ha sido la apropiación de una cultura *punk*, en casos como el narrado por Rafael Uzcategui, descontextualizada en cada una de las regiones visitadas. A pesar de esto, existe un proceso de *hibridación cultural* innegable, lleno de particularidades que reestructuran el mapa mental de los *punks*, otorgándole significados nuevos y propios a la vez. Si bien, algunas veces los *punks* copian exactamente modelos e ideas traídas de otros lados, el *punk* se ha esforzado de manera

inconsciente por la creación de algo distinto en cada espacio social, es un proceso *hibridación cultural*.

Elementos superficiales, como la estética no son los únicos que varían entre cada comunidad *hazlo tú mismo*, sino las expresiones de un choque entre la cultura moderna y la contracultura en un “tercer espacio”. Esa trasgresión cultural parte desde la experiencias de los *punks* en Argentina, Chile y Venezuela, de un choque entre lo que desean conscientemente, lo que adquieren culturalmente y el contexto en el que se encuentran. Esto permite, en ese “tercer espacio” del proceso de *hibridación cultural*, crear algo nuevo que no se asemeja con ninguno de los tres elementos de los cuales parte, contrario a lo que significa una homogenización cultural simplista. Este “abandono” cultural consciente, va perdiendo progresivamente conexión con las bases identitarias, haciendo hincapié en las nuevas formas culturales que se sobreponen.

No son exactamente los discos y fanzines lo que se intercambian los *punks* en Venezuela, Chile y Argentina, sino imágenes, conceptos, valores, significados y, en general, una visión de mundo compartida pero contextualizada. Ejemplo de esto es la adecuación de prácticas *punks* al entorno en que se encuentran en Latinoamérica, el vegetarianismo, adecuado a una dieta gastronómica local de cada territorio visitado. La utilización reinterpretada de la bicicleta por los *punks* como forma de transporte por el deficiente y caro modo de transporte en Santiago de Chile. La reinterpretación estética del *punk* en Buenos Aires o la fascinación por los fanzines y el internacionalismo de Venezuela, todas son propuestas que vienen globalmente impuestas por un concepto de *punk*, pero, a su vez, adecuadas a la realidad.

Este proceso en el “tercer espacio” va perdiendo progresivamente conexión con sus anteriores bases identitarias, haciéndose hincapié en nuevas formas culturales que sobreponen las de la cultura local, creando, una cultura *punk* global contextualizada. Aun así, ocurre un proceso dialéctico de reinterpretaciones para cada *punk* en un contexto cultural particular. El ejemplo más claro de esto puede ser la temática local de las publicaciones *punks* en Argentina, Chile y Venezuela. O, la adecuación temática de las canciones de bandas *punks* en cada

territorio. Las canciones *punk* en Venezuela tienen una fuerte tilde antimilitarista, antiprogresista y ecologista. Las bandas *punk* en Chile mantienen una fuerte crítica a la dictadura militar y a la izquierda parlamentaria. En cambio, en Argentina existe una mayor despolitización en sus letras, con algunas excepciones.

Ese contexto, en el que se mueven los *punks*, permite inferir la construcción de una identidad o perfil particular basándose en los espacios geográficos que conciernen a esta investigación. Argentina cuenta con *punks* con un acceso a la publicación de material bibliográfico variado sobre el tema contracultural debido al no cobro de impuestos en el rubro del libro, que vive en un espacio social con relativa seguridad personal, que cuenta con espacios públicos abiertos e inmersos en una ciudad cosmopolita, lo que ha resultado en una identidad *punk* propia, cerrada y viajera, pero muy enfocada dentro de su actividad individual. Chile, por el contrario, al contar con poca exteriorización de la actividad *punk*, viniendo de un contexto histórico autoritario y de gobiernos de izquierda, con una capacidad económica mayor, cerrada dentro de sus propios límites territoriales, pero unida dentro de su comunidad *punk hazlo tú mismo*, ha terminado por construir una identidad *punk* propia, de fácil acceso y fuertemente contextualizada. Por último, Venezuela con un contexto político-social polarizado, cargado de intolerancia, saturado de violencia verbal y física, inmerso en una sociedad atomizada y consumista ha terminado por conformar a un *punk* individualista enfocado en la exteriorización de su actividad *punk* y con una identidad fragmentada. Así, como lo cuenta Rafael Uzcategui: “Pienso que tenemos un problema que son los cortes generacionales y las oleadas.... Todas las oleadas comienzan como desde cero. Como no existe esa memoria, piensan que están descubriendo las cosas otra vez por sí mismos” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011), el *punk* se fija únicamente en las imágenes que vienen desde afuera, intentado reproducirlo de manera a veces descontextualizada históricamente, incluso dentro del mismo *punk*.

Prácticas como estas, son sólo ejemplos de cómo el contexto varía y modifica la actividad *punk*, que, si bien, está conscientemente en contra de la cultura moderna globalizada, está también, contextualizada en el lugar en el que se desarrolla, influyendo enormemente en su identidad. Así lo explica La Bruja en Buenos Aires: “Cada lugar, cada región sus diferentes

realidades. No se puede comparar el *punk* de Brasil con el de Perú, con el de Chile” (entrevista, 21 de octubre de 2011).

5.2.2.2 Las herramientas: el idioma y el internet

El uso de internet como principal herramienta para comunicarse a distancia es un común denominador para todos los *punks* entrevistados. La inmediatez que ofrece la globalización rompe con las barreras geográficas e idiomáticas que antes eran más difíciles de superar. Si bien, el internet ha ayudado enormemente a la interconexión entre las individualidades *punks*, todos los entrevistados manifiestan que esta no es la única herramienta de comunicación que utilizan. Siendo el intercambio a través de correo físico, también una de las principales herramientas de comunicación que viene desde los principios del *punk* en estas tierras. Así lo cuenta Rafael Uzcatogui:

Recuerdo a un muchacho chileno que había mochileado⁶³ todo el continente y digamos que de Chile y Argentina trajo muchos fanzines, fueron los primeros fanzines que yo vi. Trajo mucha música independiente, mucha música *punk*... (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Todos los entrevistados cuentan que han utilizado internet desde principios de la década de los noventas y principios del año 2000. Esto, ha permitido entre los *punks* entrevistados el conocer realidades sociales distintas a las de ellos, un flujo entre lo local y lo global, que lo pueden usar también como herramienta para expandir lo que producen e intercambiar significados. Los *punks*, se escriben según Uzcatogui: “con otra gente, en otros países, con el fin de intercambiar música y conocer otras cosas.” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Rafael Uzcatogui, refiriéndose al uso del internet expresa que:

⁶³ Acto de una persona que viaja con mochila a cuestas.

...tu mismo puedes poner las condiciones en las que te quieres mover, poner las reglas de juego y cambiarlas cuando piensas que esas reglas, pues, ya no están sirviendo para las cosas que tú quieres hacer, sin tener que tener... compromisos... (Entrevista, 23 de Agosto de 2011).

Luis Vásquez, más joven, confiesa, por otra parte: “lo que sé lo conozco por internet, buscando, leyendo” (Entrevista, 05 de febrero de 2012), puesto que en la ciudad del El Tigre la separación geográfica se acorta con la utilización de esta herramienta electrónica de comunicación. Desde donde al tener esas “propias reglas de juego”, Luis Vásquez ha logrado interconectarse con comunidades *punks* de todo el mundo. Aun así, para Alejandro Stephens internet ha facilitado las relaciones, pero también ha vuelto desechable estas relaciones que se establecen entre los *punks*, pues para él antes era más difícil conseguir los contactos, pues, necesitaba de un esfuerzo constante por mantener los canales de información abiertos y fluidos.

Por otra parte, el idioma es un factor importante para el desarrollo y comunicación de los *punks*. Si bien, Rafael Uzcategui cuenta que en estos días: “el tema de los idiomas no se ha convertido en una barrera para conseguir información con el tema de internet” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Para Luis Vásquez, si es tortuoso y complejo, éste está por realizar la producción del disco de vinilo de su banda *Las Tripas*, lo cual se ha dificultado por el desconocimiento del idioma inglés. Sin embargo, gracias a las herramientas que ofrece internet y la solidaridad dentro de la comunidad *punk*, Luis expresa que es posible moverse dentro de ésta para solventar los problemas que devienen del desconocimiento de otros idiomas.

Empero, hablar inglés antes, para Rafael Uzcategui, reforzaba la élite “muchísimo más, en general toda la información que venía era del *punk* del primer mundo... ahora creo tenemos posibilidades de desarrollarnos como región, como continente, crear una comunidad que reflexione que es ser *punk* en Latinoamérica” (Entrevista, 23 de Agosto de 2011). Puesto que,

ya el desarrollo de una dinámica propia del *punk* en Latinoamérica a asegurado una desvinculación a pequeños pasos de la dependencia del idioma inglés.

Esto, permite comprender que el proceso de globalización no es únicamente un proceso económico y político, sino un proceso cultural donde se intensifican las relaciones sociales, cada vez más interconectadas y a un ritmo mucho más acelerado. La vertiginosidad de estas relaciones se basa en los avances tecnológicos que ofrece la propia globalización y desde los cuales se deterioran las limitaciones espaciales y geográficas, ofreciendo un espacio para un intercambio desmedido desde donde los *punks* pueden establecer sus “propias reglas de juego”. A través de la globalización, como contexto, existe un intercambio para nada esporádico entre *punks* de distintas partes, sino más bien una interconectividad continua e intensa, y aunque algunas veces sean relaciones “desechables”, permiten el encuentro entre personas igualmente identificadas como *punks* pero quienes comparten realidades y particularidades sociales distintas.

CONCLUSIÓN Y REFLEXIONES FINALES

Esta investigación ha pretendido comprender e identificar el sentido y funcionamiento de la comunidad contracultural *punk*, esto no conduce a una única conclusión, si no a distintos argumentos que ayudan a comprender un fenómeno social complejo y dinámico. Sin embargo, asumir el estudio de la comunidad *punk* no puede llevar a conclusiones finales, claras y delimitadas. Por el contrario necesita de una comprensión a distintos niveles que permita iluminar el fenómeno social de manera adecuada.

El desarrollo de esta investigación delimitada en 3 países, es un corte metodológico arbitrario por razones particulares del investigador, pues, la existencia de una comunidad *punk* escapa a las fronteras geográficas impuestas por este estudio. Aun así, se pudo identificar de la existencia de una especie de cultura *punk*, la cual diluida en un contexto de globalización cultural, representa un único espacio identitario para individuos de distintas realidades y espacios geográficos.

Se evidenció el funcionamiento de una comunidad *punk hazlo tú mismo*, cuyo desarrollo se basa en sus propios valores comunicativos, participativos y de realización personal. Desde un análisis profundo de sus tres estadios: político/ideológico, industrial y estético, se pudo encontrar una cultura *punk* formal alrededor de la cual se materializa y aglutina la comunidad *hazlo tú mismo*.

Esta cultura *punk* global, es construida a través de la negación de la cultura moderna, también globalizada, configurando una trama semiótica desde la que se pretende revertir el proceso individualizante y estructural de la modernidad. Es entonces, una fuerza construida

conscientemente, la contracultura *punk* es deliberadamente constituida de forma ideológicamente opuesta a la cultura moderna, en cada una de sus dimensiones. La perspectiva político/ideológica del *punk* apuesta a romper las limitaciones impuestas por la vida moderna, accionando esta ruptura con el sentimiento comunitario a través de relaciones cara a cara, con la espontaneidad sobre el profesionalismo, con un individuo actor y sujeto de su destino y no con un objeto o espectador del mundo coartado a su alrededor.

A su vez, en el plano de lo que se denominó industrial, los *punks* practican una producción y distribución expresamente alternativa, donde existe una gran valoración por la cercanía con la producción material, configurando una especie de nuevo mercado, que en efecto es alternativo al convencional. Con esta forma de producción y ese nuevo mercado es posible la manufactura de objetos de manera espontánea y particular, fuera de la producción en serie, con características personales que le dan un nuevo grado de humanidad a la mercancía, a diferencia de los productos inanimados producidos en el mundo capitalista.

Finalmente, desde el aspecto estético y de vestimenta, el *punk* ha buscado y logrado conformar una separación visible. Se ha construido una identidad edificada a partir de la diferenciación con el resto de la sociedad, la cual también se expresa en lo estético, en las formas de vestirse y presentarse, y desde donde se aglutinan las individualidades dentro de la cultura *punk*.

Alrededor de esta contracultura *punk*, inmersa en un contexto de globalización cultural, ocurren dos procesos simultáneos: una apropiación cultural donde se pretende calcar de manera descontextualizada la cultura *punk* heredada históricamente desde lugares como Inglaterra, Estados Unidos y España. A la vez, que existe un curioso proceso de hibridación cultural dentro del *punk*, en el cual emerge un tercer espacio de particularidades y una identidad *punk* propia, venezolana, argentina, chilena y global.

Así, es posible entender que en Venezuela, Chile y Argentina existen comunidades e individualidades *punks* que se unifican bajo esta cultura y quienes manejan propuestas de vida y acción contrarias a la trama semiótica moderna. Los *punks* de estas latitudes, parándose

desde su contexto particular, han abordado la cultura juvenil y *punk* de manera calcada y uniforme respecto a algunos aspectos ideológicos y estéticos foráneos. Sin embargo, el proceso de hibridación cultural ha producido un tercer espacio donde se unen esos aspectos foráneos con las particularidades contextuales, históricas y geográficas de la cultura anclada de cada país investigado. Asimismo, en este tercer espacio se conjuga en un proceso dialéctico los elementos de una identidad *punk* propia de cada lugar, de manera homologa a lo ha ocurrido con la cultura moderna, y de la misma forma, que se conoce, se ha estructurado en los mapas mentales de los portadores de cultura de los países visitados. Así, se puede decir que es distinto un *punk* en Chile, en Argentina y en Venezuela porque han experimentado y experimentan un proceso dialéctico distinto que es producto del vivir en un contexto social coartado particular local y en un mundo globalizado a la vez. Muestra clara de esta distinción es la propia dinámica de cada una de las comunidades por separado, que fueron identificadas como divididas en sub-escenas y que se evidenció tienen una forma particular y única de ver y comprender el *punk*.

Sin embargo, a pesar de las particularidades de la identidad *punk* en cada una de las comunidades de Venezuela, Chile y Argentina, es notorio que sigue existiendo una identidad *punk* global, que gira alrededor de la “idea mágica” general y compartida de re-encantar el mundo, y que a su vez, permite la interacción entre distintas comunidades a nivel mundial. Es así, como se puede entender que partiendo de una identidad *punk* propia, se sobrepone la cultura anclada por una cultura global, la cual sabe aprovechar los avances tecnológicos contemporáneos y la inmediatez de la globalización para superar las barreras geográficas y lograr su propio proceso de mundialización *punk*.

Así, se explica cómo, a pesar de las diferencias culturales, históricas y contextuales propias del desarrollo del *punk* en cada región, sigue existiendo un discurso general de lo que es la cultura *punk* y lo que significa pertenecer. Esto ha sido demostrado en el marco de un constructo analítico edificado a partir del discurso general compartido y lleno de particularidades de las propias comunidades; lo que permite entrever que entender esto sólo ha sido posible evitando un análisis rígidamente estructurado, pre-determinado, delimitado y separado por países o localidades. Sólo así, se ha podido identificar y comprender la existencia

de una comunidad *punk* global, que toma el discurso *punk* particular de cada una de las localidades visitadas y que, aun así, sigue una línea única en el discurso general y global, al cual han aunado sus características regionales específicas.

Como se ha dicho, desde este contexto globalizado, existe un aprovechamiento de las herramientas tecnológicas contemporáneas como el internet, con el cual los *punks* en Argentina, Chile y Venezuela, se mueven por todo el mundo, estableciendo nuevas reglas para la creación de relaciones sociales. Entre esas “nuevas reglas de juego” que establece la globalización cultural propiciada por las tecnologías de la comunicación, se pudo detectar que existe una superación de las barreras impuestas por el dominio mundial del idioma inglés. Esta superación es posible debido a la propia dinámica de la comunidad regional latinoamericana, en donde, poco a poco, se ha construido un existir separado de los países desarrollados, de los cuales tanto se dependió en los inicios de la comunidad, y logrando crear un contexto propio para las relaciones sociales comunitarias.

Dentro de este nuevo tejido social construido a través de una comunicación fuerte y constante entre los países visitados, la comunidad no se vale únicamente del compartir de la “idea mágica”; sino que también cuenta con valores estructurales como la confianza, la reciprocidad, la propia actividad *punk* y la legitimidad que esta genera, para así, crear un punto desde el cual se construyen los verdaderos lazos de amistad entre *punks* de todas partes. Es decir, lo que se intercambia en el proceso de globalización no son únicamente cartas, canciones, discos o fanzines de *punk*, si no todo un bagaje cultural que se manifiesta en valores, imágenes, música y la acción social que producen esos objetos, desde los cuales se construye una identidad *punk* compleja, que, como se puede observar, se configura a través de un nuevo tipo de intercambio cultural.

La construcción de esta identidad *punk* es planteada en esta investigación únicamente desde el contexto espacial de la metrópolis, por ser teóricamente definido como el espacio donde se expresan las contradicciones de la vida moderna en el espacio cotidiano vivido por cada individuo. Sin embargo, se pudo constatar que esto no es completamente cierto, ya que el informante Luis Vásquez, el cual a pesar de haber nacido y vivido entre el centro poblado de

Cantaura y la ciudad pequeña del Tigre, en el oriente de Venezuela, se identifica plenamente como *punk*. Esto se debe, según el propio entrevistado, a que lo que conoce y sabe del *punk* lo ha experimentado a través de internet. Con esto, es posible entender cómo la materialización contemporánea de la globalización, principalmente a través de la expansión del capitalismo y la generalización la tecnología, ha llevado a la superación de los espacios físicos de la metrópolis y ha trasladado su lógica a lugares remotos, teniendo los mismos efectos alienantes y sus respuestas consecuentes. Así, se explica cómo Luis logra desenvolverse en una localidad como El Tigre donde no existe una comunidad *punk* como tal, y cómo logra reafirmar su actividad e identidad *punk* únicamente de forma virtual, en otras partes del mundo, aprovechando las herramientas electrónicas contemporáneas.

Por otra parte, la conformación de una trama semiótica *punk* consciente ha construido una condición de “outsiders” en la comunidad *punk* con respecto al resto de la sociedad. Una condición desde la cual los *punks* en Argentina, Chile y Venezuela parecen haber establecido el punto donde comienza una guerra no declarada con resto del contexto social en el que se desenvuelven. Desde su construcción consciente, la contracultura *punk*, incluso semánticamente, se ha constituido por la creación de una identidad en función de oposición a otras identidades. Esto ha producido una postura de “*punks* contra el mundo”, la cual se evidenció constantemente en el campo, desde la cual se critica y tacha cualquier actividad, pose o actitud que no siga la lógica de re-encantamiento del mundo que opera como paradigma de fondo de toda actividad *punk*.

Esto ha significado una forma parcialmente consciente de auto-marginación, con la cual el individuo *punk* se ha construido un podio, desde el cual puede levantarse y criticar toda práctica ajena a la suya propia, que incluso llega a manifestarse dentro de la propia dinámica de la comunidad *punk*. Esta actitud existe en cada uno de los lugares visitados, sin embargo, todos los entrevistados mostraron disconformidad al respecto, por ser discordante con los valores propios de la comunidad.

Esto demuestra que si bien la cultura *punk* está ideológicamente construida como una fuerza contraria a la modernidad, pragmáticamente ha terminado por reproducir gran parte de su propia lógica desde el mundo individual y en la vida cotidiana.

Estas conclusiones y reflexiones, sobre el sentido y funcionamiento real de la comunidad, no parten únicamente de la observación participante realizada, si no del análisis profundo del discurso de los propios entrevistados, quienes manifestaron recurrentemente su disconformidad con esta forma de actuar en la comunidad *punk* de sus localidades. Se reconoce una autocrítica generalizada que busca mayor ahínco en los valores de la comunidad a través de la actividad, comunicación y realización individual de la práctica del *hazlo tú mismo punk*, como forma ética e identitaria de auto-segregación semi-voluntaria.

Aun así, este proceso de auto-segregación de la propia comunidad *punk* no representó una barrera mayor dentro de la realización y obtención de la totalidad de la data para esta investigación. Si bien, fue posible la realización de un conjunto de actitudes metodológicas propias de la etnografía por tener una pertenencia y participación activa en la comunidad *punk* de Venezuela, se indujo el choque que produjo una mirada externalizada desde la cual se originó el *sentido de la diferencia* necesario para el investigador. A su vez, el formar parte del grupo social a investigar permitió establecer rápidamente confianza con los informantes y facilitó, en gran medida, la obtención de datos. A pesar de esto, existieron importantes eventos puntuales durante el trabajo de campo y la observación participante, desde los cuales se evidenció el carácter fuertemente auto-segregativo y endogámico de la comunidad *punk*, específicamente en Buenos Aires y sus provincias.

Esta actitud “cerrada” de parte de la comunidad *punk hazlo tú mismo* Argentina derivó en una falta de confianza y reciprocidad durante la observación participante, un debilitamiento en las relaciones con los investigados, que concluyó en un hecho de hurto violento a las afueras de un concierto en el cual se realizaba la obtención de data para esta investigación. Este hurto propiciado, no por la propia comunidad *punk*, si no como resultado propio del contexto de relativa inseguridad personal existente a las afueras de Buenos Aires, evidenció lo duro que fue adentrarse dentro de la comunidad *punk hazlo tú mismo* en Buenos Aires. El robo

de la identificación y dinero utilizado para la elaboración de esta investigación se tradujo en la reducción del espacio a investigar, ya que el proyecto incluía visitar Uruguay y su comunidad *punk*, en el mismo viaje. Aun y cuando, este evento corresponde a la naturaleza de la realización de un estudio etnográfico, el contexto social y las dificultades de la vida en Latinoamérica, es también el resultado de un acceso e inserción dificultosa e incompleta a la comunidad *punk* Bonaerense.

De igual forma, el acercamiento etnográfico desde una mirada hermenéutica aseguró un acceso único a la actividad diaria de la comunidad, ya que permite presenciar de forma ideal la manera de encarar el mundo empírico, los significados y conceptos profundos de la comunidad *punk*, lo que no podría haber sido alcanzado con ninguna otro paradigma metodológico. Vivir, dormir y comer durante 60 días entre las casas *okupadas* de “Isla Tortuga” en Santiago de Chile y “La Grieta” en Buenos Aires, permitió comprender realmente desde adentro el sentido y funcionamiento de la comunidad *punk*. Vivir la “inestable”, “convulsionada” y comunitaria vida de una casa *okupada* por *punks* en *La Grieta*, experimentar la vigilancia policial y la constante amenaza de desalojo de *Isla Tortuga*, el hacer actividad *punk* que iba desde participar y ayudar en la propia realización de los conciertos en esta última casa, hasta cocinar e ir a comprar el alcohol para vender en los conciertos, fue lo que significó realizar el trabajo de campo para esta investigación. Todo esto configuró más que una observación participante y permitió “vivir” y así, comprender la cultura de aquellos que estaban siendo investigados (Hammersle y Atkinson, 1994), la experiencia etnográfica fue el mecanismo clave para el desarrollo interpretativo de la investigación. Actividades como ésta y muchas otras permitieron comprender el fenómeno social desde la propia perspectiva del actor, reconociendo un *fusionar de horizontes*, donde se pone al interpretante en la situación del interpretado y se establece la posibilidad de un análisis que sólo es efectivo a través de su propio discurso. Finalmente, para comprender a los *punks* de cada región visitada, la etnografía es la única manera de acceso, es vivir “...el modo en que se experimenta el mundo. [Ya que] la realidad que importa es la que las personas perciben como importante” (Taylor y Bogdan, 1996, Pág. 16).

Se espera que esta investigación haya cumplido sus propósitos exploratorios-interpretativos, que si bien carecen de antecedentes en la región, si sirven para iluminar y dar a conocer un fenómeno social que existe desde hace más de 30 años en Latinoamérica y que ha sido banalizado. Esta banalización responde al propio triunfo de la cultura moderna dentro de la investigación social, que se enfoca en comprender fenómenos cuantitativamente importantes y de “grandes” temas que responden a una lógica moderna dentro de la ciencia social. Aun sin ninguna vocación heroica, pues esta se aleja de la naturaleza etnográfica según Taylor y Bogdan (1996), si se espera que esta investigación sirva de punto de inicio para futuros trabajos que tengan como objeto una actividad humana compleja y valiosa como cualquier otra. Investigaciones sociales que pongan en evidencia los desmanes y efectos que el mundo moderno ofrece al individuo y como este ha influido en cada espacio de la psiquis y su vida cotidiana.

Los efectos de la modernidad sobre el individuo, fue un tema que preocupaba terriblemente a grandes de la sociología como Weber y la posterior Escuela de Frankfurt y que sigue importando hoy en día por su carácter totalizante sobre la vida social. Más importante aun es comprender como desde un contexto de desarrollo y progreso globalizado se ha aplanado todas las relaciones sociales bajo un mismo orden; y como existe una respuesta que confiesa una necesidad humana de buscar a través de la actividad, el devolver de una magia que ha perdido el mundo social, una respuesta que como toda actividad humana más que nunca necesita de investigación y comprensión sociológica.

REFERENCIAS

- Allueva, Félix. (2008). *Crónicas del Rock Fabricado Aquí: 50 años de rock venezolano*. (Primera). Caracas: Ediciones B.
- Arenas, N. (1997). *Globalización e identidad latino americana*. [Res: Revista Nueva Sociedad. N 147]. Consultado el día: 6 de Diciembre del 2010 de la World Wide Web http://www.nuso.org/upload/articulos/2568_1.pdf
- Arenas, N. (1999). *Globalización, integración e identidad: América Latina en la nueva perspectiva*. [Res: Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura. N 1]. Consultado el día 6 de Diciembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.sicht.ucv.ve:8080/bvirtual/doc/analisis%20de%20coyuntura/contenido/volumenes/1999/1/04-Arenas.pdf>
- Becker, Howard. (2010). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. (Primera). Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Benítez, Diego, & Mónaco, Cesar. (2007). *La dictadura militar. 1976-1983*. [Red interdisciplinaria de estudios sobre historia reciente]. Consultado el día 20 de Enero del 2012 de la World Wide Web: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf>
- Cosso, Pablo. (2010). *La radicalidad sin estructuras: panorama histórico-antropológico del movimiento punk en Argentina*. [Libro en Línea]. Consultado el día 20 de Enero del 2012 de la World Wide Web: <http://es.scribd.com/doc/35926069/Movimiento-Punk-en-Argentina-Movimiento-social-Antropologia-historia>
- Debord, Guy (1999). *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana*. [Libro en Línea]. Consultado el día 05 de Septiembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.scribd.com/doc/14596340/Guy-Debord-Perspectivas-de-modificacion-consciente-de-la-vida-cotidiana>
- Debord, Guy. (1 Febrero del 2002) *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. [Archivo Situacionista Hispano]. Consultado el día 22 de octubre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

- Dekadencia, Gerardo (2010). The rise of punk in Argentina. *Dekadencia Humana*, Volumen 1, (1), 12 páginas.
- Del Solar, Felipe. (2011). *Historia Social del Punk en Chile*. Libro por editar en el 2012.
- Collier, Simon, & Sater, William, (1998). *Historia de Chile 1981-1994*. Madrid: Cambridge University Press
- Frith, Simón. (1978). *Sociología del rock*. (Primera) Madrid: Editorial Jucar.
- Gadamer, Hans G. (1993). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Fundación Polar. (1997) *Diccionario de Historia de Venezuela*. (Segunda). Caracas: Fundación polar.
- Gallego Perez, Juan I. (2009). Do it yourself: cultura y tecnología. *Icono 14*, Volumen 1, (13), 278-291.
- García Canclini, N. (2003). *Noticias recientes sobre la hibridación*. [Res: Revista Transcultural de Música]. Consultado el día 6 de Diciembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. (Primera). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Geertz, Clifford. (1994). *Conocimiento local*. (Primera) Barcelona: Editorial Paidós Básica.
- Giddens, Anthony (1994). *Consecuencias de la modernidad*. (Primera) Madrid: Edit. Alianza Universidad.
- Habermas, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. (Primera). Madrid: Taurus humanidades.
- Habermas, Jürgen. (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. (Primera). Buenos Aires: Editorial Taurus Humanidades.
- Habermas, Jürgen. (2003). *Modernidad: un proyecto incompleto*. [Revista Punto de Vista]. Consultado el día 6 de Diciembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.cenart.gob.mx/datalab/download/Habermas.pdf>
- Hammersley, M & Atkinson, P (1994). *Etnografía: métodos de investigación*. (Primera) Buenos Aires: Paidós Básica.

- Hernández, Vicente (2010). *El Punk Chileno*. [Memoria Chilena: Biblioteca Nacional Digital de Chile]. Consultado el día 05 de Septiembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973057249-2.pdf>
- Horkheimer, Max & Adorno Theodor W. (1998) *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. (Tercera). Valladolid: Editorial Trotta.
- Hormigos, Jaime & Cabello, Antonio. (2004) La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de sociología*. Volumen 1, (4), 259-270.
- Ivañes Rodrigo (Productor), & Makaji, Tomaz (Director). (2002). *Hardcore Punk, 25 años* [Documental]. Argentina: Autoproducido.
- Kuper, Adam. (2001). *Cultura: la versión de los antropólogos*. (Primera). Barcelona: Editorial Paidós Básica. Barcelona 2001.
- Marcuse, Herbert (1993). *El hombre unidimensional*. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Argentina: Editorial Planeta.
- Maya, Margarita López (2005). *Del Viernes Negro, Al referendo revocatorio*. (Segunda). Caracas: Alfadil Ediciones.
- Ovalles, Lenin (2005). Caracas Resiste y Ataka. *Caracas Resiste y Ataka*, Volumen 1, (5), 12 paginas.
- Pelbart, Peter. (2009). *Filosofía de la deserción*. (Primera). Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Romero, Aníbal. (1998) *Desencantamiento del mundo, irracionalidad ética y creatividad humana en el pensamiento de Max Weber*. [Pagina personal del profesor Aníbal Romero] Consultado el día 30 de Septiembre del 2010 de la World Wide Web: <http://anibalromero.net/Desencanto.del.mundo.irracionalidad.etica.creatividad.humana.en.el.pdf>
- Roszak, Theodore. (1973) *El nacimiento de una contracultura*. (Primera). Barcelona: Editorial Kairos.
- Saravia, José (Productor), & Saravia, José (Director). (2011). *Una Parte: La historia del rock y de las subculturas subterráneas de Tucumán. Capitulo IV* [Documental]. Argentina: Autoproducido.
- Schutz, Alfred. (1974). *Estudios sobre teoría social*. (Primera). Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Seoane C., Javier B. (Septiembre del 2009) *El advenimiento de un nuevo cientista social*. [Revista Luz]. Consultado el día 22 de octubre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.revistas.luz.edu.ve/index.php/racs/article/viewFile/3001/2896>
- Silva, Freddy. (2006). *Influencia del movimiento rastafarie en Caracas en la formación de identidades críticas entre jóvenes*. Trabajo final de grado inédito, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Simmel, Georg. (2002). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. (Primera). Barcelona: Ediciones Península.
- Simmel, George. (8 Septiembre del 2008). *La metrópolis y la vida mental*. [Revista Bifurcaciones]. Consultado el día 30 de Septiembre del 2010 de la World Wide Web: http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf
- Suriano, Juan. (2010). *Nueva Historia Argentina Tomo 10: Dictadura y Democracia (1976-2001)*. [Universidad Nacional de Cuyo]. Consultado el día 20 de Enero del 2012 de la World Wide Web: http://www.fcp.uncu.edu.ar/upload/Quiroga,_Hugo_la_reconstruccion_de_la_democracia_Argentina.pdf
- Steingress, Gerhard. (2008). *La cultura como dimensión de la globalización: Un nuevo reto para la sociología*. [Res: Revista Española de Sociología]. Consultado el día: 6 de Diciembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.fes-web.org/publicaciones/res/archivos/res02/05.pdf>
- Strachan, Robert. (2003). *Do-it-yourself: industry, ideology, aesthetics and micro independent record labels in the UK*. Tesis de doctorado inédita, University of Liverpool, Reino Unido.
- Taylor, S & Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. (Primera) Buenos Aires: Paidós Básica.
- Thompson, Stacy. (2004). *Punk productions. Unfinished business*. (Primera). Albany: State University of New York press.
- Turner, Victor (1969). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus
- Uzcategui, Rafael (2009). *Caracazo's Noise: The echoes from the anarchist punk bands of Venezuela (1995-2008)*. Volumen 1, (1), 8 páginas.

- Vaneigem, Raoul. (1977). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. (Primera). Barcelona: Anagrama.
- Vaneigem, Raoul. (2008). *Elogio de la pereza refinada*. (Primera). Barcelona: Agitprov Editorial.
- Velazco, H y Díaz, A. (1999). *La lógica de la investigación etnográfica*. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela. Madrid: Trotta.
- Waisbluth, Mario (2006). *La Reforma del Estado en Chile 1990-2005*. [Universidad de Chile]. Consultado el día 20 de Enero del 2012 de la World Wide Web: Consultado el día: 05 de Septiembre del 2010 de la World Wide Web: <http://www.dii.uchile.cl/~ceges/publicaciones/ceges76.pdf>
- Weber, Max (2003). *La ética protestante y espíritu del capitalismo*. (Primera). México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXO A

Guion para entrevistas a profundidad

Vida personal – Preguntas para abrir sobre su vida personal, a qué se dedica, qué actividades realiza. Actualidad y el pasado del entrevistado.

Juventud – Cómo comenzó el entrevistado en el *punk*. A qué se dedicaba cuando comenzó en el *punk* y las razones por las que comenzó.

Ciudad y estos tiempos (modernidad) – La ciudad y la vida en ella tiene algún efecto para el entrevistado. Qué representa la ciudad para el entrevistado. Qué existe en estos tiempos (modernos). Tiene esto vínculo con ser *punk*.

Punk – Qué significa el *punk* para el entrevistado. Por qué se considera *punk*. En qué medida las propuestas del *punk* son contrarias a las del mundo en que vivimos. El *punk* local, sus problemas y aportes. Identidad *punk* local.

Hazlo tú mismo – Qué representa este término. Práctica en la vida cotidiana o en qué momento se dan estas prácticas. Qué comprende el entrevistado por el fruto de su producción. Importancia de la acción y de la información.

Red Social – Existe relación con otros en otros lugares. En qué idioma se comunica normalmente el entrevistado en la red. Representa el idioma o las diferenciaciones idiomáticas una barrera. A través de qué medios se comunica el entrevistado. Tipo de intercambios realiza el entrevistado con otros individuos perteneciente a la red en otras latitudes.

Longevidad y elite– Por qué sigue o seguirá el entrevistado en el *punk*. El *punk* como red cerrada. Reproducción de la realidad.

ANEXO B

Ficha de los entrevistados



La Bruja

Edad: 34

Descripción: Alias “La Bruja” es *punk* desde mediados de la década de los 90. Vive en el sur de la provincia de Buenos Aires, específicamente en Wilde con su pareja y dos hijos, en una casa construida por ellos mismos. La Bruja realiza infinidad de actividades *punk* en la ciudad de Buenos Aires desde hace más de 10 años, entre ella la más importante: Arte y Sabotaje, un festival de tatuaje, piercing y arte *punk* a beneficio de presos políticos y *punks* del cono sur. Además de esto, La Bruja ha participado en numerosos eventos en toda Latinoamérica de la Internacional Anarco-punk. Ha organizado encuentros en su ciudad y ha viajado por el interior de Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, y el Perú. Tiene como oficio costurera, el cual desarrolla en un taller dentro de las paredes del hogar que construyó con sus propias manos.

Fecha de la entrevista: 21/10/11

Lugar de la entrevista: su hogar en Wilde, Provincia de Buenos Aires, Argentina.



Natalia y Claudio

Edad: 28

Descripción: Natalia y Claudio son una pareja de *punks* que llevan la tienda *punk hazlo tú mismo Sarri Sarri* y el sello disquero del mismo nombre en el centro de Santiago de Chile. Natalia y Claudio son *punks* activos desde hace más de 10 años y llevan 3 haciendo la tienda, una de las más grandes de toda Latinoamérica especializada en el tema. Natalia estudió trabajo social, Claudio diseño grafico; ambos se han desempeñado en la fabricación de textiles y serigrafía durante mucho tiempo, habilidad que han aprendido a la perfección y puesto en práctica en la confección del material de su tienda. La tienda funciona con un horario corrido de ocho horas diarias y no existen beneficios monetarios, únicamente llega a cubrir los costos. Aun así, cuentan con un surtido catálogo de material *punk* que distribuyen a todo Chile y Latinoamérica. Se les entrevistó simultáneamente.

Fecha de la entrevista: 30/09/11

Lugar de la entrevista: Tienda *Sarri Sarri* en Santiago de Chile.



Luis Vásquez

Edad: 22

Descripción: Luis Vásquez realiza el fanzine y sello “Existencia Muerta”. Tiene más de 5 años siendo *punk* en el Oriente de Venezuela. Vivió su infancia en Cantaura y se trasladó por motivos de trabajo a El Tigre. A pesar de su corta edad es padre de dos niños, con quienes vive junto a su pareja y su familia. Toca en la banda *Las Tripas* y *Vedii*, tocó antiguamente en *Genoxidio*. A pesar de vivir apartado de los grandes epicentros tradicionales de la comunidad *punk* en Venezuela, Luis Vásquez es una de las figuras recientes y más activas de la comunidad *punk* en el oriente del país.

Fecha de la entrevista: 05/02/12

Lugar de la entrevista: su hogar en El Tigre.



Alejandro Stephens

Edad: 36

Descripción: Alejandro Stephens es ingeniero de sonido de profesión y vive en pleno centro de Santiago de Chile. Es quien lleva junto a otros amigos el sello disquero de *punk* más grande e importante de Chile, *Masapunk*. Organiza regularmente conciertos desde mediados y finales de los noventas, cuando comenzó activamente como *punk*. Ha participado como sonidista y productor de la grabación de la mayoría de las bandas de la sub-escena “*Punk* activista y DIY” de Santiago de Chile. Ha tocado en la emblemática y mítica banda *Malgobierno*, ha organizado conciertos desde sus comienzos como activista *punk* para bandas que giran a Chile desde todo el mundo. Actualmente realiza junto a otros el fanzine anual “*Crónica Negra*”, el cual tiene artículos y entrevistas a bandas de diversos países y donde escriben gran cantidad de *punks* de Argentina.

Fecha de la entrevista: 01/10/11

Lugar de la entrevista: su hogar en Santiago de Chile.



Rafael Uzcategui

Edad: 36

Descripción: Rafael Uzcategui, sociólogo, es uno de los “fanzineros” más prolíficos de Latinoamérica. Ha realizado un sin número de fanzines, cuya producción remonta a su adolescencia a principios de la década de los años noventa en Barquisimeto. “Exilio interior” es su proyecto *punk* impreso actual con 7 números publicados. En Barquisimeto, Uzcategui se desempeñó como uno de los principales promotores del activismo *punk* desde la prensa independiente. Actualmente en Caracas, es editor del periódico anarquista “El Libertario”, que tiene publicándose sin parar desde el año 1995, siendo de las publicaciones anti-autoritarias más antiguas y constantes del continente. Además, Rafael Uzcategui ha publicado 2 libros: “Venezuela: La revolución como espectáculo” y “Corazón de tinta”, el cual recoge sus experiencias como activista *punk* y como periodista autodidacta. Organiza el *Domingo de Fanzines*, uno de los pocos eventos que se realizan en la reducida comunidad *hazlo tú mismo* de Caracas.

Fecha de la entrevista: 23/08/11

Lugar de la entrevista: La Organización Nelson Garrido (ONG), en Caracas.



Max Vadala

Edad: 33

Descripción: Max Vadala, mejor conocido como “Maxi”, realiza el fanzine “Buenos Aires Desorden” desde principio de la década de los años 90. El Buenos Aires Desorden es uno de los fanzines más longevos y continuos de toda Latinoamérica. Max Vadala vive en el barrio de La Boca, tradicional e icónico espacio urbanístico al sureste de la ciudad y que tiene como epicentro *punk* la casa okupada “Las Estrellas”. Ha tocado en bandas desde la década de los 90, que incluyen: *Terror y Miseria*, *Sopa de Garrón*, *Masacre en el autocine* y *Ácidos Populares*, con la cual ha hecho múltiples giras por Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y México. Ha realizado gran parte de los dibujos e iconografía que domina el imaginario *punk* latinoamericano. Participa activamente en la comunidad *punk hazlo tú mismo* local desde hace más de 20 años. Editó en el 2009 “*Punk rock y tinta china*”, un libro que recopila todos los dibujos y diseños para su fanzine, bandas, etc., el cual ha elaborado desde el 2003. La entrevista se realizó justo mientras dibujaba la portada de su segundo libro “*Punk y sus derivados*” el cual saldrá publicado próximamente.

Fecha de la entrevista: 25/10/11

Lugar de la entrevista: su hogar en Buenos Aires, Argentina.

ANEXO C

Cd Audio: Entrevistas