

PANK Y REVOLUCIÓN: 7 INTERPRETACIONES DE LA REALIDAD SUBTERRÁNEA

Shane Greene

Traducción a cargo de Julio Durán

Textos introductorios de
Víctor Vich & María Eugenia Ulfe



PESOPLUMA

Pank y Revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea

Este libro no podrá ser reproducido, total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito de la editorial. Reservados todos los derechos de esta edición en Hispanoamérica.

© Shane Greene, 2016

© Pesopluma, 2017

1ª edición: abril de 2017

2ª edición: mayo de 2021

Tiraje: 1000 ejemplares

Editado por Pesopluma S.A.C.

Parque Francisco Graña 168, Magdalena del Mar, Lima – Perú

contacto@pesopluma.net | www.pesopluma.net

Traducción: Julio Durán

Diseño de cubierta: Alfredo Márquez

Diseño y diagramación: Aarón Julian

ISBN: 978-612-4416-23-1

Proyecto Editorial N° 31501202100124

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N° 2021-03184

Impreso por Tarea Asociación Gráfica Educativa

Psje. María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima – Perú

Mayo de 2021

Dedicado a los X

MIL GRACIAS A...

El fantasma de Mariátegui por haberme soportado • Los hermanos Bachelder por convertirme en punk en 1983 • Shad Gross por las técnicas gráficas radicales, *made in* Ohio • Leigh Bush por haberme ayudado a navegar el Internet • Motown para las lenguas, las trompetas y las lágrimas (y el collar de perro) • Carlos, Teo y Paloma por pesar mi pluma • Las perras de Bogotá por mordirme sin intención de matar • Marisol de la Cadena por el efecto de Brecht • Sandro Dogma por el contacto con los de MRR (*Maximum Rock'n'Roll*) • MRR por representar a los punks (pero no la decisión de limpiar el título de GG) • Newton Mori por darme una idea sin querer • La gente de Tepo que sonrió en el momento adecuado • Alfredo Márquez porque al fondo siempre hay sitio • Julio Durán por traducir semejante huevada • Roosbelinda, Sonia, Olga y Eric por ayudarlo a Julio traducir semejante huevada • Leo Escoria por no molestarse (tanto) aunque ande robando su mostrito • Richi Lakra por ser el poeta que asalta • Olga Rodríguez Ulloa por la comida *thai* en Nueva York y el pescado en Seattle • Dalia Davoudi por matar las palabras innecesariamente aburridas • Fabiola Bazo por todos los intercambios • Claudia Alva por ayudarme a fastidiar • Richard Nossar Gastañeta por invitarme sus sutilezas • Manolo Garfias por el contacto con el gaucho rocker • El gaucho rocker, Christian Van Lacke, por producir al gringo que no tenía plata • Jesse Shipley y Marina Peterson por sincronizar lo de la revista JPMS (*Journal of Popular Music Studies*) • Pedro Tóxico por no ser tóxico • Iván Santos Paredes por haberme ayudado a llegar al fondo del tema T-ta (varias veces) • Matt Van Hoose por el solo de saxo y esa palabra de ocho letras • María Elena y Tony por causarme nostalgia grunge • Chiki y Chovi por insultarme y luego abrazarme y luego seguir insultándome • Sydney Silverstein y Leigh Campoamor por los chismes gringos sobre Lima • Rodrigo Quijano por siempre coincidir conmigo en Facebook • Miguel Ángel del Castillo y Raschid Rabi por varios diálogos subterráneos • Támira Bassallo por ser simplemente amable • Álex Ángeles por las lentejas • Miguel Det por no estar *dead yet* • Ana Lucía Riveros por las consultas quechuísticas (y todos los besos para Samik) • Emma McDonell por la botella de Pilsen • Todos los subtes que me aceptaron una entrevista o me dieron cosas o no aceptaron o no me dieron absolutamente nada • Todos los que colaboraron con «Ayúdenme a crear una situación X» (interpretación #6) • Todos los gringos que se molestaron y rechazaron otras versiones de la

interpretación #4 • Eduardo Restrepo por ser más anarcoeditor que esos pinches gringos y gringas • Newhouse Humanities Center por darme la libertad de comenzar a escribir • The Bishop por vender chela barata en la esquina de Walnut y la Calle 4 • Mis guitarras por nunca dejar de gritarme. • Samik por no gritarme (tanto).

CONTENIDO

Pankekes del mundo, ¡uníos!	14
¡Vamos a quebrar la etnografía!	
Disonancia musical, disonancia académica	20
¡Advertencia!	24
Interpretación #1	30
Los arriesgados medios de producción del rock subterráneo	
Interpretación #2	86
El problema de la subtierra	
Interpretación #3	98
El problema del pituco	
Re: interpretación #4	140
La lengua es fuego, es agente, es traidora	
Interpretación #5	178
El valor del arte en tres etapas de subproducción mecánica	
Interpretación #6	256
Una serie de situaciones con resultado X	
Interpretación #7	300
Revolución caliente con panqueques punks (un diálogo de borrachos)	
¡Postdata!	326
Bibliografía	332

FIGURAS

- 1.1 Afiche «Rock Subterráneo Ataca Lima», 1984. (Cortesía de Leo Escoria).
- 1.2 Abimael Guzmán, propaganda senderista.
- 1.3 Carátula de la maqueta *Primera dosis* de Narcosis. Diseño de Jaime Higa. (Cortesía de Luis «Wicho» García).
- 1.4 Afiche de concierto en la UNMSM, 1985, parte frontal. (Cortesía de Alfredo Márquez).
- 1.5 Afiche de Concierto en la UNMSM, 1985, reverso. (Cortesía de Alfredo Márquez).
- 1.6 Foto de *La República* tras el descubrimiento de fosas comunes en Pucayacu, 1984. (Cortesía de *La República*).
- 1.7 Afiche para el último concierto de KAOS, 1989. (Cortesía de Alfredo Márquez).
- 1.8 Foto de *La República* tras el descubrimiento de fosas comunes en Pucayacu, 1984. (Cortesía de *La República*).
- 1.9 LP de Narcosis, 2011. (Foto del autor).
- 3.1 Afiche de concierto en Magia, 1987. (Cortesía de Guillermo Figueroa Tangüis).
- 3.2 *Últimos recursos #1*, dibujo del cholo punk. (Anónimo).
- 3.3 Afiche del concierto «Ruido para una Ciudad Muerta» en la Peña Huascarán. (Cortesía de José Luis Matta).

- 3.4 Afiche del concierto «Thrashcore» en la Jato Hardcore. (Cortesía de Guillermo Figueroa Tangüis).
- 3.5 «Pogo o Bronca», dibujo en *Últimos recursos* #3. (Anónimo).
- 4.1 Foto de María T-ta, 1986. (Cortesía de Dalmacia Ruiz Rosas).
- 4.2 Afiche senderista «Desencadenar la Furia de la Mujer».
- 4.3 Foto de María T-ta, 1987. (Cortesía de *Caretas*).
- 4.4 Foto de María T-ta, 1987. (Cortesía de *Caretas*).
- 4.5 Página del fanzine • de *PLACER*, María T-ta.
- 5.1 Foto de La Carpa Teatro, Lima, 1986.
(Cortesía de Alfredo Márquez).
- 5.2 Foto de grafiti senderista en la Universidad del Centro del Perú, Junín, 1992. (Cortesía de *Diario El Correo*).
- 5.3-5.18 Imágenes de *La Carpeta Negra*, Taller NN, 1988.
(Cortesía de Alfredo Márquez).
- 5.19 Imagen *Viva el Maoísmo*, Taller NN, 1989. (Cortesía de Alfredo Márquez).
- 5.20 Foto de prisioneras senderistas en Canto Grande.
El Diario, 1988.
- 5.21 Concierto de reencuentro en la gira «Colapso Global» de Eutanasia, 2011. (Foto del autor).
- 5.22 Concierto de reencuentro de Guerrilla Urbana/Ataque Frontal, 2010. (Foto del autor).

- 5.23 Afiche del concierto de Guerrilla Urbana/Ataque Frontal, 2010. (Cortesía de Alfredo Márquez).
- | | | | |
|-----|-------------|------|-------------|
| 6.1 | Situación B | 6.8 | Situación O |
| 6.2 | Situación D | 6.9 | Situación Q |
| 6.3 | Situación F | 6.10 | Situación S |
| 6.4 | Situación H | 6.11 | Situación U |
| 6.5 | Situación J | 6.12 | Situación W |
| 6.6 | Situación L | 6.13 | Situación X |
| 6.7 | Situación N | | |
- 7.1 Dibujo de Bajtín y Mariátegui en el Quierolo. (Cortesía de Miguel Det).
- 7.2 *Mariátegui panqueque #1*, 1985. (Cortesía de Herbert Rodríguez).
- 7.3 *Mariátegui panqueque #2*, 1985. (Cortesía de Herbert Rodríguez).
- 7.4 Dibujo de Bajtín y Mariátegui andando por Cailloma. (Cortesía de Miguel Det).
- 7.5 Grafiti en el Salón Imperial, 2010. (Foto del autor).
- 8.1 Carátula de la versión *Amauta* de la interpretación #2.
- 8.2 Carátula de la versión *Mundial* fanzine de la interpretación #3.

*La misma palabra revolución,
en esta América de pequeñas revoluciones,
se presta bastante al equívoco.*

José Carlos Mariátegui

Hay que destruir para volver a construir.

Narcosis

PANKEKES DEL MUNDO, ¡UNÍOS! ¡VAMOS A QUEBRAR LA ETNOGRAFÍA!

«¡El punk nunca morirá!», señala Greene (2021, p. 324) en este volumen atípico. Tampoco la anarquía y menos la transgresión. Este no es cualquier libro académico; hay que leerlo, mirarlo, escucharlo y sentirlo. Lo abres, entras al link, lees acompañada del *soundtrack* y te trasladas a una experiencia sensorial. El antropólogo Michael Jackson (ja, pensaron que era el cantante) tenía la idea de que las etnografías se construyen a través de imágenes. Hablaba de la imagen etnográfica compuesta por momentos, por distintas conversaciones, por gestos, y también de mostrarnos sus propias sensorialidades y sutilezas.

Pank y Revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea de Mariáte-Shane-gui-Green es una etnografía; esto es, un estudio antropológico construido a través de una serie de imágenes y momentos etnográficos que se desenvuelven a través de siete interpretaciones. Cada una de estas interpretaciones pueden leerse en sí mismas y también pueden leerse juntas. *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui son la pauta y la clave a través de las cuales el autor nos introduce al universo subte de Lima de la década de los años ochenta. Estéticamente, el texto es en sí una performance de la lírica, la disonancia en la composición musical, las grafías y los tonos punks.

Leer este libro significa también navegar en mis recuerdos: la fotocopia, el lapicero exacto con el que podías dar vuelta al casete, el ruido estridente, el humo. La Concha Acústica, el centro Magia, el No-Helden, los casetes que podías comprar en La Colmena y que descubrí corriéndome de un rochabús con mi hermano. Para mí leer *Pank y revolución* es trasladarme a mis primeros años de estudiante universitaria, a los años del conflicto armado interno, de la crisis económica agobiante, cuando era una joven que apostaba por entender el mundo desde la antropología.

¿Qué mal tiene el Perú?

Si contestar no puedes tú

Te lo diré, pero recuerda
 Tiene una sociedad de mierda
 (Green, 2021, p. 182)¹.

Era un momento de guerra. Quizás los peores años fueron entre 1983 y 1986, cuando aún no había decretos supremos que liberalizaran la economía para facilitar el ejercicio del libre mercado, contraer el papel del Estado y dejar fuera al entorno social. Ese había sido el contexto de surgimiento del punk en el norte global. No era The Clash poniéndole letra y música a los decretos de la señora Thatcher. Y ese es el gran reto que enfrenta Shane: historizar un movimiento desde el otro lado del mundo con sus propias especificidades socioculturales y también sus problemáticas.

Estudiar el movimiento subte de mediados de los años ochenta le sirve al autor como un caleidoscopio, un cristal con borrones y claroscuros a través del cual se puede mirar la sociedad, y lo que esos años significaron para muchos de quienes los vivimos. Hablo de una juventud urbana descontrolada por una guerra que vivíamos a diario y no terminábamos de comprender del todo, de compañeros que teníamos en clase y que luego ya no estaban. La precariedad es una de las características más saltantes de esa época, la vulnerabilidad y el saberse dispensable es otra. En ese entorno, la autogestión, el hazlo-tú-mismo, aparece como una estrategia y un mecanismo de sobrevivencia. El hazlo-tú-mismo es una herramienta de subproducción y reproducción, no tiene el sentido emprendedor de hoy en día ni le subyace la idea del sacrificio como vía para alcanzar el éxito. La copia de la copia de la copia de la copia de la copia era la única forma de acceder a la música y, para quienes estudiábamos en la universidad, significaba también acceder a la fotocopia de la lectura del curso.

1.
 Parte de la letra del
 tema «¿Qué patria
 es esta?», del grupo
 peruano SdeM
 (Sociedad de Mierda).

¿DÓNDE QUEDÓ LA REVOLUCIÓN? QUIZÁS EN LA ETNOGRAFÍA

La etnografía se desenvuelve en *Pank y Revolución* como una tensa relación entre la forma y el contenido. La tensión emerge como la acción que nace desde su propia negación. «Si la acción (el “hacer”) es —como dice Hegel— la negatividad, entonces se trata de saber si la negatividad de quien “no tiene nada más que hacer” desaparece o subsiste en el estado de “negatividad” sin empleo» (Bataille, 2016, p. 100)². La negatividad emerge como telón de fondo. A su vez, este es un producto que ensambla texto, música, estética, pero detengámonos en la negatividad. Bataille se esmeraba en rescatar esta idea de Hegel: la negatividad es casi un instante que suspende el curso del mundo «porque en un instante lo rompe, pero no reflejando más que una impotencia para romperlo» (p. 72). Y así la lengua quiebra la tan instalada dicotomía entre la cultura letrada y la oralidad, lo rompe todo con su propia sensualidad y también con su sonoridad.

Y si mover la lengua quieren, mis vecinas y
mis tías,
que vengan conmigo un día,
Que a moverla mejor yo les puedo enseñar
(Green, 2021, p. 152)³.

La lengua subvierte de muchas maneras; da placer para engullir; siente, si frío, si calor. También puede provocar dolor al hablar más de la cuenta y su uso justo implica conocer mejor el propio lenguaje. Pero la lengua también tiene un lado lúdico y sensual que permite el juego. La lengua es parte de la

2.
Bataille, G. (2016).
Escritos sobre Hegel.
Traducción de Isidro
Herrera. Madrid:
Arena Libros.

3.
Parte de la letra de la
canción «El amor es
gratis», de la artista
peruana María T-ta.

revolución, sobre todo de esta revolución musical, y queda manifiesta en la acción misma de quebrar formas y escrituras lingüísticas.

Pank y Revolución es uno de los libros que asigno a mis estudiantes de antropología en el curso de Metodología. La etnografía aparece aquí como la acción de la historia, y de las y los sujetos. Shane nos lleva de la mano en su acercamiento y la configuración de su «campo de estudio», y muestra cómo va definiéndolo, cómo historiza y contextualiza el momento, cómo aparecen los sujetos. Ahí, entrelazadas, están la lírica, las gráficas de los anuncios de conciertos, y los momentos de esta historia y —podríamos decir— de este género musical, variado en sí mismo. Si el campo de estudio es particular, su escritura es provocadora y disruptiva, y va teorizando de la mano con la data que recoge, subvirtiendo, como lo hizo el marxismo y lo hacen los propios juegos del lenguaje y de la lengua. Como lo hicieron María T-ta y Katia Óvulo en su momento: irrumpir en un imaginario machista clasemediero.

A mis alumnas y alumnos les gusta leer esta etnografía porque les aproxima a un mundo del cual conocen poco, pero que sienten también suyo. Les pido que se imaginen cómo hizo el autor su investigación, cuáles fueron las preguntas con las que se acercó. Ellas y ellos, entre risas, siempre dicen que sus entrevistas deben haber sido en bares y con borracheras de por medio, y es que el tema así lo amerita. Después leemos a George Marcus y Paul Rabinow, y discutimos sobre cómo nuestro trabajo como antropólogas y antropólogos muchas veces se configura de forma multilocal, como ensamblajes que reconstruimos y vamos armando con las personas, sujetos con quienes trabajamos nuestras etnografías. En parte, eso es lo que hace Shane en el libro al llevarnos por tantos espacios, lugares y momento distintos. También leemos *After Method*, de John Law, para entender que las técnicas que usamos para investigar luego «hacen cosas en sí mismas». Tal como este libro, que a su vez es un archivo musical, un repositorio de fanzines, un conjunto de historias de vida entrecruzadas que dan cuenta de los sangrientos y violentos años ochenta. De esa manera, la etnografía se vuelve un artefacto cultural en sí misma: el *soundtrack*, la página web, las gráficas no solo acompañan el libro, sino que son parte del ensamblaje, el paisaje sonoro en donde ocurren los metadiálogos que propone el autor.

En esa línea, recurrir a construir un diálogo ficticio como el de José Carlos Mariátegui y Mijaíl Bajtín, como lo hace Shane en la interpretación

#7, es tomar riesgos interesantes que se presentan, podríamos decir, como una etnoficción, una puesta en escena en la cual nos sentamos a leer el encuentro de estos dos grandes en medio de una gran borrachera de diálogos, lecturas y discusiones. Lo mismo sucede con X (interpretación #6), una etnografía anarca porque se toma la libertad de salir de los propios cánones de la escritura etnográfica, de jugar con la lengua y la grafía, sin perder la rigurosidad al presentar lo heterogéneo, diverso, conflictivo y problemático que también ha sido el mundo subte. Y también vemos el problema del indio, pero traducido al problema de la raza y las peleas entre pitupunks y cholopunks; trasladando el problema de la tierra al de la autogestión en los sistemas de producción de maquetas, la grabación y circulación de la cultura del casete, y el mimeógrafo, los fanzines y las manchas de tinta; el género y las subjetividades que irrumpen y quiebran con voz y lengua; la herencia colonial y los distintos regímenes de trabajo y producción rescatados en una serie de capítulos en los que se reflexiona sobre lo subte desde su propia heterogeneidad y complejidad. Y Shane se presenta como el gringo pank que disfruta de la música y aprende con quienes dialoga. Rompe con lo que muchas veces una encuentra en investigadores gringos que, como decía el antropólogo Carlos Iván Degregori, nos toman como informantes, reproduciendo postulares coloniales que dicen negar para mostrar sus propios imperialismos, llenos muchas veces de frases grandilocuentes y estereotipadas.

Bataille dice en su Carta X: «He de decir ante todo que el proceso que usted me hace me ayuda a expresarme con mayor precisión» (Bataille, 2016, p. 99). Shane tiene también su interpretación #6 con resultado X, que merece un comentario aparte porque parece ser el metarrelato del libro, y va de la mano con intentar darle sentido e interpretación a qué es/era ser subte, que emerge como una tensión en sí misma que es, a su vez, dialéctica y dialógica. Lo subte emergió en medio del caos, del campo de batalla de una lucha por el poder político y simbólico entre el Estado y los grupos subversivos, que era lo que se vivía en esos tiempos. Un campo político que contábamos con muertos, torturas, desapariciones, violaciones. Pero esa lucha tuvo también una dimensión simbólica que se vivió y expresó a través del arte, y la música fue uno de sus campos de batalla. Cualquiera pudo ser X, estar en una situación X en tiempos cuando X cosas podían suceder.

Solo deseo cerrar este texto introductorio señalando que es imposible no mirar el presente pandémico a la luz de lo que fue este periodo. El ejercicio de la memoria se impone también como ese vaivén, esos intersticios entre qué decir y cómo decirlo, de atrás hacia adelante; y nos permite mantenernos y buscar en esos mismos mecanismos y estrategias algunas pautas para sobrellevar el encierro, el contagio, la precariedad, el sentirnos vulnerables. ¿Tendrá su propia música este encierro? Algunas líricas ya comienzan a aparecer y por más pequeño que sea el grupo de «panqueques» que hicieron la pinta «Punk y Autonomía» en una calle ayacuchana, el punk no morirá.

María Eugenia Ulfe
Lima, marzo de 2021



DISONANCIA MUSICAL, DISONANCIA ACADÉMICA

*Para poder subsistir en el medio
de una realidad extremadamente
tenebrosa, las obras de arte que
no quieren venderse a sí mismas
como fáciles consuelos, tienen que
equipararse a lo extremo y tenebroso.*

Theodor Adorno

Este es un libro punk, un libro subte, un libro *panc*¹: un libro *transsubculturizado* para los más exquisitos (o atorrantes). Un libro que se ha propuesto reconstruir una historia altamente disonante desde una enunciación riesgosa: su lenguaje es subte, pero no deja de ser un discurso académico; su sensibilidad es *anarca*, pero su convicción es la de un marxismo que quiere renovarse: su enunciación es del Norte, pero se ocupa del Sur y, ella misma, ya no está en un solo lugar y sabe, a fin de cuentas, que eso ya no importa tanto. *¿Cuál es el riesgo de este libro?* Muchos y ninguno. Pero como no sabemos bien qué puede significar «ninguno», como no es el momento de preguntarnos qué es la nada, enfatizamos los aciertos y las ideas que surgen sobre este importante libro.

Con claridad, aquí se sostiene que el rock subterráneo fue un fenómeno heterogéneo al que hay que observar de manera muy compleja. No se trató de un movimiento compacto, sino de una variedad de posiciones nunca ajenas a los conflictos clasistas, raciales y de género que estructuran la producción de identidades en el Perú. Sin dudas, el subte expresó el malestar de la

1.

Nota de autor: los lectores notarán dos representaciones ortográficas diferentes de la castellanización de la palabra «punk» en el libro: a veces aparece como «pank» (por ejemplo, en el título de este volumen) y otras como «panc» (como en este prólogo). Al tomar prestado el término de un contexto originalmente angloparlante, los punks peruanos (a diferencia de sus semejantes hispanohablantes) desarrollaron una peculiar manera de pronunciación.

Dado que el corto sonido «u» del inglés no existe en castellano, ellos optaron a veces por un sonido vocal más cercano a la «a» del español. Cuando se escribe ortográficamente con una «c» al final («panc»), el vocablo representa la castellanización completa del término original en inglés.

Sin embargo, «punk» es también a veces representado ortográficamente con una «k» al final («pank»). En tanto es una consonante bastante inusual en el castellano —además de tener un sonido consonante más áspero que la «c»—, la «k» se despliega no solamente para remitir de vuelta al inglés, sino también para representar una forma de expresión más subversiva cultural y políticamente. Las implicaciones —bastante hilarantes— de esto se explican con mayor detalle en la interpretación #7 del libro, así que no sean perezosos y sigan leyendo hasta el final.

sociedad peruana del momento, pero también reprodujo muchos de los principales estereotipos del imaginario nacional. Los subtes estuvieron formados por jóvenes de clases medias y bajas, pero algunos de los más importantes podrían ser considerados pitucos y vivían a un lado de la avenida Javier Prado. Casi ninguno de ellos sabía nada de quechua y no tenían idea de lo que era un sindicato. Digamos, en la jerga académica, que *ser subte fue también algo relativo*. El autor se raya con esta heterogeneidad y a veces sostiene algo de un lado, pero luego sus datos podrían contradecirlo. En todo caso, ¿qué entendían los subtes por «pituco»? Sigue sin quedar muy claro. Desde una definición ortodoxa, el grupo Narcosis estaría entonces descalificado y el mítico concierto del parque de Miraflores no debería ser parte de esta historia. ¿Qué sucede en el Perú? ¿Por qué todo se complica tanto? El argumento muestra datos y propone un discurso que, en efecto, permite *descolocar* a los subtes para intentar *recolocarlos* de otra manera en la historia reciente.

Este libro se detiene en uno de los logros más importantes de la cultura subte. Un aspecto absolutamente inédito, radical y verdaderamente revolucionario de su propuesta no consistió solamente en el conjunto de sonidos y mensajes nuevos, sino en su intento por revolucionar las fuerzas de producción cultural que existían en ese momento. Adorno sostuvo que las obras de arte son objetos que logran lo que la sociedad no permite y eso, en un lenguaje marxista, significa que el arte no solo entra en conflicto con las relaciones de producción existentes, sino que hasta llega a modificarlas en algunos casos. De hecho, la producción de las «maquetas musicales» sigue siendo hoy un notable ejemplo de la búsqueda de nuevas formas de producción y circulación de productos que consigan situarse más allá del principio de rentabilidad entendido tal como funciona bajo el capitalismo. En esos años, la producción subte no solo desafió a las fuerzas productivas del mercado cultural, sino que construyó nuevas relaciones sociales entre los subtes como productores de música, el objeto creado y el público receptor. Este libro reconstruye y explica bien toda esta dinámica, y por eso no entiendo bien por qué a su autor los intelectuales de la escuela de Frankfurt le parecen medio pelotudos. Lo cierto es que muchos de ellos explicaron mejor que nadie este tipo de dinámicas. En la producción cultural subterránea, en el circuito que ellos activaron, podemos ver cómo las fuerzas productivas son —pueden ser— un elemento que está siempre

amenazando con salirse del proceso de producción hegemónica. Adorno sostuvo además que todo aquello es intraestético y va de la mano con el mensaje mismo.

Más aún: el rock subte es hoy uno de los ejemplos más notales de una producción cultural *postaurática*, vale decir, de un arte al que se le quita el aura, pero sigue funcionando con toda su potencia política. Aquí no voy a explicar si lo que ellos hicieron fue o no «arte». Salgo de esa discusión en este momento y afirmo que se trató de la producción de una estética de lo *no acabado*, del *sonido sucio*, de la opción por el *fragmento* y del fiel compromiso con la *negatividad*. Los subtes desafiaron todo lo que en ese entonces era tolerado culturalmente no solo por el contenido abyecto de su sonido, sino por la novedad de los materiales utilizados y por el modelo de producción cultural que propiciaron. Ellos crearon otra música, otro sistema, otra forma de producir y de consumir. ¡Sal de ahí!, *do it yourself!*, ¡hazlo tú mismo, huevonazo!

De hecho, no puede entenderse la movida subte sin entender el contexto social en el que surgió. Todavía necesitamos más trabajos que consigan producir mejores imágenes sobre lo que fueron las calles en la década de los ochenta: un escenario desbordado de crisis, mercados informales, organizaciones sociales diversas, delincuencia generalizada, músicas todas, colectivos de artistas contraculturales, cómicos callejeros, movilizaciones de todo tipo, violencia y mucha sangre. «Lo que el arte le devuelve a la sociedad es justamente lo social», sostuvo Adorno alguna vez. Por eso mismo, el autor subraya una y otra vez que los subtes no fueron un estilo, un ritual, sino una acción, una respuesta que surgió en ese contexto y que intervino en él de otra manera.

El libro subraya que ellos desafiaron mucho de lo conocido por su propia ambigüedad: la mayoría no era militante cuando podría haberse esperado que lo fueran. Por lo general, se trató de jóvenes que estaban desarticulados de las opciones políticas existentes. En ese entonces, ser subte fue una forma simultánea de ser subversivo y no serlo; un subte era alguien sospechoso tanto para el Estado como para Sendero Luminoso y toda la sociedad misma. Ellos optaron por esas opciones y el libro sostiene que, desde ahí, construyeron un público fiel, fueron agentes de conciencia política y dispararon un conjunto de significados que dan cuenta de los problemas centrales de la vida peruana. «Su actitud fue la búsqueda de

consecuencia en un país donde nadie es consecuente». A través de una radical disonancia estética, de un desacuerdo con el reparto de todo lo existente, a efectos de estar sumergidos en la mierda hasta el cuello, los subtes peruanos «sacudieron la fachada de la cultura» y nombraron salvajemente una verdad política.

¿Quiso el rock subterráneo del Perú exorcizar la catástrofe? ¿Fue el del subte un discurso utópico que solo podía mostrarse a partir de su negatividad? ¿Ese Perú de los ochenta, esa asquerosa «tierra de nadie», era figurado, sin embargo, como otra tierra habitable?

Treinta años después y contra lo que hoy afirman algunos, algo se sigue pudriendo en Dinamarca y algo, sin duda, sigue apestando en este país secuestrado por empresarios bacanes, tecnócratas autoritarios, cocineros *yuppies*, cardenales plageros y ese enorme grupo de emprendedores narcisos y corruptos. A pesar de sus denodados intentos, las nuevas estrategias de comunicación social no sirven para convencernos de que es necesario tirar a la basura buena parte de la noción de «progreso» que se ha impuesto en el Perú.

Escrito en una variedad de estilos, de géneros, con un riesgo a veces sorprendente, este libro afirma que la *identidad subterránea* no solo hay que pensarla en lo que es, o en lo que fue, sino en lo que siempre quiere ser. ¿Qué quiere ser? No lo sabemos, pero una permanente intuición anarquista nos dice que debe ser *deputamadre*. El arte no es una hermosa morada. Su misión es no serlo nunca. La voz *propia* de esta música no puede callarse todavía.

Víctor Vich
Lima, abril de 2017

¡ADVERTENCIA!

Mi trabajo se desenvuelve según el querer de Nietzsche, que no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquél cuyos pensamientos formaban un libro espontánea e inadvertidamente. Muchos proyectos de libro visitan mi vigilia; pero sé por anticipado que sólo realizaré los que un imperioso mandato vital me ordene.

José Carlos Mariátegui

Reúno en este libro siete interpretaciones sobre algunos aspectos esenciales del punk y la revolución en el marco de lo que José Carlos Mariátegui llamaba la «realidad peruana». Hay que ser bastante idiota para pensar que Mariátegui usaba ese término refiriéndose al Estado-nación como una «unidad de análisis», o para añadir el adjetivo «nacional» a su forma peculiar de pensamiento marxista; ese no es el punto. Digo esto independientemente de toda la discusión global y de ese transnacionalismo por el cual muchos académicos (sobre todo gringos) sueñan con verse a sí mismos «más allá» de lo nacional, aunque admito que es algo que me produce cierta molestia. Al ser un pensador universalista profundamente preocupado por las particularidades contextuales, Mariátegui se refería a la realidad peruana como un gesto de convicción. Su compromiso principal era sustentar cualquier narrativa teórica en sus propias estructuras sociales y de acuerdo a sus condiciones históricas específicas. Tal cosa implica inevitables saltos de interpretación, puesto que las realidades cambian conforme a los momentos y a las circunstancias.

El contexto histórico para estas siete interpretaciones es el Perú de los años ochenta e inicios de los noventa. El enfoque está puesto en cómo vivieron y murieron los subtes de Lima en medio de la «guerra popular» que el Partido Comunista del Perú, mejor conocido como Sendero Luminoso, declaró en Ayacucho en 1980 y que pronto consumiría a todo el país. La atmósfera resultante de la militancia marxista radical, la violencia política cotidiana y el terrorismo de Estado, que resultó ser el periodo más sangriento desde la independencia de España, estaba irremediabilmente inmersa en procesos mucho más amplios. Estos otros fenómenos no ocupan el centro del análisis pero aparecen como elementos contextuales, entre

ellos la andinización de Lima a través de un largo proceso de migración desde la sierra a espacios urbanos que duró décadas y que se intensificó en medio de la incontrolable violencia y del colapso económico; el resultado de la invención de una cultura chicha, cargada de fusiones musicales andinas, criollas y caribeñas, diarios sensacionalistas y mercados callejeros informales; el periodismo de izquierda radical y las organizaciones marxistas en varias universidades públicas; los nuevos movimientos sociales, que buscaban defender de la violencia y la adversidad a las comunidades, como los comedores populares en los pueblos jóvenes de Lima o las rondas campesinas en la sierra.

Los involucrados en el llamado «rock subterráneo» de los ochenta generalmente pertenecen a familias con profundas raíces limeñas. Si acaso sus familias llegaron a ser de provincia, serían de aquellas ubicadas en zonas citadinas (Arequipa, Piura, etcétera) y no en las áreas rurales. La gran mayoría encaja en algún punto del *continuum* entre clase alta, media y media baja de Lima, y vive en los distritos urbanos centrales. Pocos, de hecho casi ninguno, crecieron en los precarios pueblos jóvenes que rodean el área metropolitana, que se expandieron enormemente durante los ochenta y están poblados por una abrumadora mayoría de inmigrantes andinos o «cholos», como les dicen en Perú. Después de docenas de entrevistas, invitaciones a varias casas para conocer archivos personales y de asistir a varios conciertos, no he conocido a ningún subte de la generación de los ochenta que haya estado expuesto al quechua de manera significativa. Sus apellidos sugieren complejas mezclas entre diferentes ascendencias —española, vasca, italiana, alemana, japonesa y libanesa— y no un linaje andino directo. A pesar de estas semejanzas en ciertos términos sociológicos, y del hecho de que probablemente eran apenas unos cuantos cientos, los punks de Lima generaron una extraordinaria variedad de respuestas a la caótica realidad peruana durante este periodo: desde apatía rocanrolera hasta provocaciones estéticas radicales y militancia anarquista liberadora. Es en esa diversidad de respuestas donde vislumbro una forma distinta de esperanza revolucionaria y de pesadillas históricas alternativas.

Algunas partes de este libro ya han sido publicadas (o rechazadas) por instancias académicas propiamente dichas. Unas fueron publicadas en fanzines punk, siempre en una mezcla de español e inglés; y otras fueron «autogestionadas» como arte/facts bajo el principio PIY (*Publish-It-Yourself*

o «publicalo tú mismo») y han servido como anuncios estéticos de mis acciones de interpretación. Todas circularon velozmente como archivos digitales por Internet, más lentamente a través del servicio postal con protectores de cartón, o directamente gracias a los intercambios mano a mano. Estas golosinas anticipatorias fueron también vendidas, copiadas, regaladas y, probablemente, tiradas al tacho en los mercados informales de Lima que se especializan en parafernalia subterránea (cómic, fanzines, polos, películas malas de terror, música rock pirateada). En la ¡Postdata! hay más detalles sobre por qué fueron hechas y dónde es posible encontrarlas en la Internet (véase www.punkandrevolution.com). Sin embargo, la mayor parte del libro se mantuvo inédito hasta que logré convencer a los encargados de una editorial de que me prestaran un espacio para habitar estas voces y para tratar de decir algo sobre cómo las exploraciones interpretativas del rock subterráneo y de la revolución nos permiten repensar la sórdida historia política de un lugar como Perú.

El producto final, si se le puede llamar así, se parece poco a lo que había planeado en principio y es más el resultado de cómo las cosas simplemente fueron saliendo. No podía ser de otro modo con un libro que directamente dialoga con Mariátegui, quien al compilar sus famosos *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* se declaró en diálogo con Nietzsche y «advirtió» a los lectores que no esperaran fórmulas reconocibles y que, en cambio, entendieran sus divergencias idiosincráticas con el marxismo y con las convenciones académicas. Al final de un proceso de varios años en el que experimenté ráfagas de inspirada escritura, altibajos de revisión, intervenciones estéticas irregulares, más de una crisis personal, risas de frustración ante las formas ilustradas del mundo académico y muchas falsas promesas de «ya tengo el 80 % terminado», finalmente me di cuenta de lo que estaba haciendo. Más o menos.

Me estaba apropiando de las formas de Mariátegui y de algunos de sus contenidos por una razón. Quise imaginar a uno de los pensadores marxistas latinoamericanos más creativos como si poseyera el espíritu de un punk contestatario: aquel que fue exiliado a Europa en 1920 para solo volver al Perú, tres años después, más radicalizado; aquel que fundó el primer partido comunista del Perú el mismo año en que publicó sus famosos *7 ensayos*; aquel cuyo cuerpo traumáticamente dañado lo mantuvo unido a la materialidad de una silla de ruedas durante la mayor parte de su corta

vida. La idea fue inspirada por algunos de mis amigos subtes de Lima. Ellos me prestaron suelos donde dormir y discutieron enérgicamente conmigo mientras se acababan las chelas. Ellos fueron los primeros en reconocer algo distintivamente punkero en la forma peculiar en que Mariátegui veía el mundo, y el lugar particular y universal del Perú en él.

También comencé a pensar en términos de diálogos intertextuales, subtextuales y contratextuales entre Mariátegui y una horda de otros intelectuales *misfits*: el problemático estudiante de postgrado, autor de esa tesis que jodió a todo el *establishment* intelectual soviético (Bajtín); la más peligrosa de las mujeres peligrosas en la historia de los Estados Unidos (Goldman); el judío alemán suicida que nunca estuvo realmente de acuerdo con esa vaina de Frankfurt (Benjamin); un vándalo francés sin figura paterna (Debord); ese conocido filósofo alemán exiliado que para crear *El capital* vivió del capital británico de su amigo Friedrich (Marx). Evidentemente, las implicaciones del libro van más allá de confines geopolíticos precisos y de una historia específica sobre el Estado-nación llamado Perú. O, más bien, las particularidades de la realidad peruana nos dan la oportunidad de repensar dilemas universales.

Solo al final me di cuenta de que no estaba produciendo algo que pudiera llamarse «7 ensayos». Los cinco primeros textos sí pertenecen a ese género. Las interpretaciones #2 y #3 aluden directamente a los escritos de Mariátegui, que son el centro de su reinterpretación creativa del materialismo histórico y de la praxis marxista antidogmática. La interpretación #4 tiene tres vidas previas, las cuales todavía definiendo, aunque solo una de ellas aparezca en este libro. La interpretación #6 es una serie de veinticinco situaciones que refleja probablemente el tema más sensible del libro, el involucramiento, o en otros casos el rechazo, de los subterráneos a la militancia. La mitad son imágenes que diseñé y la otra mitad notas que escribí, y todas se apreciarían mejor si fueran mostradas en una pared y en el tamaño adecuado. La interpretación #7 comenzó siendo la interpretación #1, pero sufrió una metamorfosis severa. El resultado es un corto diálogo entre dos pensadores con mucho en común de pies a cabeza, con lo cual me refiero tanto al poder imaginativo de sus superestructuras como a la hermosa fragilidad de sus bases materiales corporales.

Aun así, en medio de estas interpretaciones hubo otros relatos menos elaborados sobre el rock subterráneo de los ochenta: fragmentos

que simplemente aparecen para añadir testimonios contratextuales. La idiosincrasia y mis propias intenciones hicieron que estos textos no tuvieran la voz distante, sabionda, soberbia o extremadamente calculada de un académico. Porque, aunque dependo de esta misma institución (con sueldo de profesor y varios privilegios), todavía me siento «lo más lejos posible de la técnica profesoral y del espíritu universitario», como una vez declaró Mariátegui (2006, p. 14).

Disonancia, un poco de caos, yuxtaposiciones difíciles, un poco de repetición del mismo acorde, algunas irrupciones melodramáticas, ¿no es esto lo que uno quisiera encontrar en un libro sobre el punk rock? Inevitablemente, el punk padece mucho sus propias contradicciones. Tiene un complejo de autenticidad. Tiene una política muy contradictoria en cuanto a raza, clase, espacio y género, incluso cuando apunta a un horizonte anárquico inclusivo y a una libertad estética primigenia, a una vida más allá de los límites aunque esté forzado a vivir dentro de ellos. El punk también tiene su metadiscurso sobre la muerte y el renacer, una teoría implícita de historia y revolución que es más diálogo que ruptura total. Con suerte, encontrarán solo un mínimo de lo «académicamente correcto» y ninguna puta promesa de verdad o reconciliación.

Eso sí, yo quería descolocar al punk y luego recolocarlo en algún otro sitio. Buscaba sacarlo radicalmente de su lugar familiar en la historia de las formas musicales anglosajonas y de la vanguardia euroamericana. Pensé que ya era tiempo de que superáramos dilemas específicos de otros contextos (un Nueva York decadente, un Londres nihilista, un Los Ángeles superficial) que se asumen generalmente para explicar por qué el punk tuvo tanta resonancia global a finales de los setenta e inicios de los ochenta. El rock subterráneo, el nombre inicialmente usado para describir la escena musical y artística de Lima inspirada en el punk, surgió en los ochenta, justo cuando el Perú se convertía en un campo de batalla, en una guerra por el poder y en una sangrienta lucha entre militantes marxistas (principalmente de Sendero Luminoso y, en menor grado, del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru —MRTA—) y un Estado dizque democrático que rápidamente reveló su oscuro lado autoritario.

La singular participación (a veces militante, a veces desafiante o incluso apática, pero casi siempre ambigua y anárquica) que tuvieron los miembros de la movida subterránea es un capítulo ampliamente

invisibilizado de la guerra interna. Espero haber dado cuenta de ella en estas siete maneras distintas de demostrar un par de puntos básicos. El primero: las posibilidades políticas del punk y su fuerza creativa para irrumpir son superiores a las que muchos estudiosos del punk han sugerido, y esto queda bastante claro a través del surgimiento de una subcultura urbana en un contexto de propuestas revolucionarias e inestabilidad política radical. El segundo: la guerra interna no tiene de ninguna manera solo dos versiones (subversivos marxistas contra el Estado y una población civil atrapada «entre dos fuegos»), como cuenta la mayor parte de la narrativa postconflicto. Incluir a los anarquistas punk en la mezcla da como resultado una narrativa alternativa de la guerra e incita la imaginación interpretativa con la posibilidad de una praxis política que defina lo revolucionario de una forma diferente y, de ese modo, la historia misma.

«Eso es todo lo que debo advertir lealmente al lector a la entrada de mi libro» (Mariátegui, 2006, p. 14). Sí pues, qué más quiere.

shane mariátegreene

Lima, 2014

INTERPRETACIÓN

**LOS
ARRIESGADOS
MEDIOS DE
PRODUCCIÓN
DEL ROCK
SUBTERRÁNEO**

#1

¿De qué parte del mundo viene el punk?

Las respuestas más comunes señalan momentos específicos en la historia del rock norteamericano y británico: el protoperíodo del rock garage norteamericano de los años sesenta, seguido por el punk «propriadamente dicho» durante la época en que el término se vinculó con la escena de clubes *underground* de mediados de los setenta en Nueva York, para ser posteriormente exportado a Londres, donde explotó en un escándalo público gracias a la infame *filth and fury*¹ de los Sex Pistols (McNeil & McCain, 2006; Savage, 2002). Más que una recolección de sonidos musicales, el punk es una conglomeración de bandas y conciertos, fanzines y afiches, relaciones sociales y declaraciones políticas, todo reunido de manera general por el deseo de subvertir la producción cultural oficial con una estética cruda y una ética «hazlo-tú-mismo». Como cualquier otra forma de resistencia, es difícil mantener una posición o predecir su futuro.

De hecho, esto no respalda la afirmación de que el «punk ha muerto» (como cantó Crass en 1978, poco después de que el punk naciera oficialmente en 1977) ni la réplica que dice que el «punk no ha muerto» (como gritó The Exploited en 1980, dos años después de que el punk muriera). Más bien sostengo que el significado del punk es, en gran medida, relativo al tiempo y al contexto. En este ensayo me pregunto: ¿por qué es importante para el mundo el punk surgido en Lima, Perú, en los años ochenta? Es la diferencia en el contexto, una diferencia radical a fin de cuentas, lo que nos permite entender otras posibilidades

1. Esas eran las palabras exactas del famoso titular noticioso aparecido un día después de que los Sex Pistols se hicieran infames por ser sumamente vulgares durante el curso de una entrevista en un popular programa de televisión británica (*Today with Bill Grundy*) en 1976. Desde entonces, se convirtió en una frase clásica de la cultura pop global que es comúnmente utilizada para caracterizar a los punks como personas malvadas o de moral dudosa.

teóricas acerca del espacio que ocupa el punk en el mundo. A ver si nos entendemos. No estoy hablando acerca de lo que el punk es en esencia; más bien, me interesa pensar en lo que el punk *intenta* ser, literalmente, una forma peculiar de *dirigir la atención*. Asimismo, no se trata tanto de definir quiénes son esencialmente los punks (y la verdad es que a los punks no les gusta que les digan lo que son). En realidad, se trata más de lo que yo creo que los punks quieren ser, a pesar de que las intenciones nunca coinciden perfectamente con los resultados.

El ahora clásico análisis semiótico de Hebdige (1979) del punk como un «estilo» subversivo apareció poco después de la explosión punk en el Reino Unido a finales de los setenta, influenciado por el giro postestructuralista y los debates de los estudios culturales acerca de las subculturas juveniles como expresiones ritualizadas de descontento sistemático que constituían transgresiones simbólicas sin el potencial de cambio revolucionario «real» (Hall & Jefferson, 1976). Las perspectivas contemporáneas sobre el punk sugieren interpretaciones diferentes: desde las encendidas por la crítica de género o el enfoque transnacional en las Américas hasta las que buscan una teoría de la ciudad global (Nyong'o, 2005; Habell-Pallan, 2004; LeBlanc, 1999; Nikpour, 2012; Muñoz, 2013). En conjunto, teorizan el punk como algo constituido por voces más diversas y contextos globales múltiples y no tanto por lo que sugiere la narrativa dominante del punk como «chico blanquito hetero», el resumen de Nikpour, a lo que tendríamos que agregar necesariamente «anglosajón».

¿Qué sucede cuando encontramos punk en algún lugar olvidado en el mundo del rock? Definitivamente, Lima es uno de estos lugares a pesar de tener una historia rockera que data de los años sesenta. Los punks peruanos son profundamente conscientes de esta condición de marginalidad geomusical en tanto hacen rock en una región del mundo asociada con ritmos «latinos», cadencias afroperuanas y folklore andino. Yo me relaciono como analista con el mundo del rock desde un punto periférico que a la vez revela algo crucial acerca de las intenciones globales del punk rock. Existe el caso cada vez más conocido de Los Saicos, una banda de rock garage de mediados de los sesenta en Lima que recientemente comenzó a aparecer en titulares por haberse anticipado al sonido primitivo del punk y por tener letras que rompían esquemas. Otra banda llamada Anarkía comenzó a tocar *covers* de canciones punk conocidas mundialmente en los

clubes de Lima a finales de los setenta —cantaban Ramones, Sex Pistols y Dead Boys en un «mal inglés»—. Sin embargo, la música peruana inspirada en el punk no se manifestó claramente hasta mediados de los ochenta, cuando asumió su identidad mucho más particular de rock subterráneo. De hecho, en esta idea traducida del *underground rock* podemos identificar algo de la importancia global de los circuitos de rock subterráneo y la ya mencionada intencionalidad punk: aquello que el punk quiere hacer en todas partes, incluso cuando los mismos punks intentan hacerlo en formas muy particulares a partir de un contexto específico, a veces lográndolo y otras veces no.

SOBRE LOS RIESGOS DE SUBPRODUCIR Y SUBVERTIR

El original bautizo de la música limeña punk como «rock subterráneo» fue en gran medida el resultado de un afiche que, en 1984, anunciaba un concierto llamado Rock Subterráneo Ataca Lima, en el que tocaron varias de las bandas fundacionales (ver figura 1.1). La palabra *underground* es un término en inglés con connotaciones subversivas desde los tiempos del *Underground Railroad* en los Estados Unidos, época en que esclavos y abolicionistas se organizaron clandestinamente para facilitar que esclavos autoliberados pudieran huir del sur al norte del país. En cambio, la palabra «subterráneo» es un término que en castellano generalmente se usa de forma literal, y no con la connotación de términos como «subversivo». Pero hay aquí algo mucho más interesante que una simple traducción directa de *underground* a «subterráneo» y la incorporación de la acepción de «subversivo» que el término en inglés contiene. Lo más notable es que la traducción dio origen a una figura social muy particular en Lima, ese personaje urbano que se conoce como el «subte». Este apodo subcultural que aún usan los punks peruanos treinta años después es único en comparación a las apropiaciones más directas del término «punk» que uno encuentra en la mayoría de contextos globales. Fusionando a Ortiz (1995) con Hall y Jefferson (2006) podríamos ver esto como una transubculturización —una manifestación global que actúa para transgredir los límites culturales ya conocidos (por ejemplo, lo hispano contra lo anglosajón, lo latino contra lo euroamericano)

que a la vez subvierte la hegemonía de un circuito oficial global que circula a través de las fronteras nacionales (por ejemplo, la cultura masiva globalizada del rock)—. El rock subterráneo nos pide que lo escuchemos como una forma de rock que existe, al mismo tiempo, debajo de la superficie y a través de las fronteras. El subte posee una voz que irrumpe en el diálogo global del rock-n-roll, así como intenta hacerlo el punk, pero lo hace usando una voz peruana que está necesariamente relegada a los márgenes lingüístico culturales del rock mundial anglosajón. Al hacerlo, el subte sugiere algo acerca de las posibilidades de las intenciones universales del punk y sus condiciones altamente contextuales.



FIGURA 1.1



Conviene recordar que el punk es parte de una genealogía más extensa de estéticas subversivas e intenciones políticas críticas. Siguiendo los pasos del dadaísmo y el situacionismo (Marcus, 1989), o como banda sonora preferida de los movimientos actuales de acción directa global (Graeber, 2009), el punk se posiciona como una crítica a la sociedad de masas generada por el capital global. Para capturar por lo menos una visión parcial de este intento por encontrar y defender un rock subterráneo, podemos identificar por lo menos dos intenciones básicas que resultan de la fusión de estrategias, materiales, políticas y estéticas del punk. Creo que estas estrategias son una tendencia del punk a subproducirse creativamente y a la vez subvertir de manera discursiva los valores públicos.

Propongo estas ideas iniciales acerca de las intenciones punk —inspiradas por el prefijo «sub» en subterráneo— como lineamientos teóricos relativos antes que absolutos. El punto *no* es sugerir la existencia en algún lugar de un medio para medir la subterrneidad del punk a través de un estándar objetivo fijado de manera material o histórica; sino, más bien, analizar cómo el grado de *cuán punk* es o puede ser una mercancía estética, una forma de expresión o un tipo de acción está sujeto a interpretaciones divergentes y momentos diferentes. Esa relatividad deriva del hecho de que las dimensiones materiales y los registros interpretativos de producción estética existen traspasando contextos diferentes, formando diálogos diversos en los que voces con posiciones distintas ofrecen interpretaciones alternativas de acuerdo con los momentos en los que están inmersos y de acuerdo a quién los escucha. Siguiendo esta metáfora más dialógica, podríamos reconsiderar la historia del rock-n-roll de Simon Frith (1981). Si, como él sugiere, el punk le hace al rock una pregunta crítica, «¿cuál es el *riesgo* de esta música?» (Frith, 1981, p. 84), yo sugiero que la pregunta nunca fue tan retórica ni tan limitada al rock-n-roll como él la planteó. Por el contrario, revela algo acerca de las intenciones dialógicas del punk en su búsqueda de una respuesta incluso cuando el contexto de definición de riesgo cambia: el grado de riesgo que el punk pretende representar y el metarriesgo de ya no parecer muy riesgoso, algo que el punk enfrenta comúnmente. Por tanto, uno de los dilemas teóricos del punk es de naturaleza esencialmente dialógica, una conversación permanente acerca de cómo algo que corre el riesgo de ser «sub» en un momento (según una perspectiva en particular o como parte de un contexto) está sujeto al riesgo

de sobresalir y llegar a ser «sobre» en otro momento. Y, de hecho, si existe la posibilidad de volver a ser «sub» en un momento posterior.

En cierta manera, el punk propone un medio de subproducción, un intento concertado de intervenir de manera cruda pero creativa en el problema de la sobreproducción. Me refiero a esto más en el sentido «creativamente heroico» de Mariátegui que en un sentido marxista dogmático². Es muy famoso el resumen que hace Marx del capitalismo como una «formación social en la que el proceso de producción tiene dominio sobre el hombre, en lugar de ser lo contrario» (Marx, 1977, p. 175). En esencia, se refiere a que la concentración del capital y las barreras sistemáticas para hacer socialmente visibles los procesos de producción tienen como resultado una visión fetichista de la productividad en conjunto. Estas concentraciones y barreras sirven para suprimir una comprensión más consciente y una organización más equitativa del potencial para la creatividad humana que la producción necesariamente implica. Es precisamente el potencial para la creatividad lo que se mantiene cautivo en un sistema organizado en torno a la monopolización de los medios de producción. El sistema completo está ideológicamente gobernado por una lógica economicista que valora «ser productivo» sobre «ser creativo» virtualmente en todo nivel; o, cuando surgen de manera espontánea formas «exitosas» de creatividad, estas son absorbidas con rapidez por la lógica de la productividad de masas, con la propietarización privada incluida necesariamente.

2.
En el sentido marxista más técnico, la sobreproducción tiene que ver con una correlación de tendencias históricas que inevitablemente conducen a la repetición de crisis: el impulso histórico hacia la eficiencia tecnológica en la producción de mercancías; la creciente desproporción entre trabajo muerto (es decir, mecanizado) y vivo (es decir, humano); y la correspondiente tendencia de la tasa de ganancia a la baja.

Podríamos extendernos en esta idea de la sobreproducción centrando la atención en sus connotaciones específicamente estéticas. Otra definición conocida de sobreproducción, la del *Diccionario Oxford*, dice que es «Registrar o producir (una canción o una película) de manera tan elaborada que la espontaneidad o arte del material original se pierde»³. Inmediatamente pensamos en edición excesiva, demasiadas intervenciones técnicas o un exceso de efectos especiales empleados en los espacios industriales de producción de mercancías culturales (estudios, salas de edición, etcétera). Así, en un nivel, la sobreproducción estética es el resultado percibido de diversos tipos de control técnico entre «expertos» de la estética (productores, managers, editores, ingenieros, etcétera). En efecto, la sobreproducción es impulsada por la «clase» específica de profesionales de la estética que aseguran tener capacidades especializadas y que controlan el acceso a los medios materiales necesarios para intervenir en la producción estética y, luego, generar los estándares a través de los cuales la creatividad artística (o simplemente el atractivo estético masivo) será juzgada y controlada a través de las distintas industrias culturales. Lo que está en juego aquí es una oposición subyacente entre las elaboraciones secundarias (terciarias, etcétera) del acto creativo y la idea (o ideal) de creatividad en expresiones más mundanas, espontáneas y crudas⁴.

Ante el impulso industrial para profesionalizar la producción del arte, estandarizar la creatividad, definir el atractivo

3.

Ver

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/overproduce?q=overproduce>

4.

La búsqueda del virtuosismo artístico, también uno de los objetos de crítica punk, evidentemente no es igual que la sobreproducción estética, particularmente debido a su fuerte asociación con el lenguaje de la alta cultura (no tanto con la cultura popular o masiva). Pero esto no es del todo diferente, ya que el «cultivo» de habilidades y talentos artísticos implica una dedicación que apunta a mayores elaboraciones estéticas (y por lo general presupone otras formas de institucionalización, por ejemplo, conservatorios, escuelas de arte, etcétera).

estético y monopolizar los canales a través de los cuales la expresión cultural llega a las masas, las bases potenciales para la resistencia creativa incluyen este reclamo punk de creatividad en formas más «primarias»: menos alienado en términos materiales, más socialmente directo y de menor grado estético. En un sistema en el que «la producción tiene el dominio sobre el hombre», el creador humano se enfrenta todos los días a este dilema: cuanto más seducido se siente el individuo por la forma en que las mercancías culturales se producen creativamente —entre la tendencia a la sobreproducción estética y el refuerzo de estándares industriales particulares de consumo cultural—, más alienado se siente respecto a su propia capacidad de participar espontáneamente en un proceso creativo. Los situacionistas llamaban a esto el problema de una sociedad organizada en torno a mercancías como espectáculos, que provocan reacciones de asombro y sorpresa en lugar de participación activa y creativa.

Es en la arena fetichizada de la sobreproducción, atada al control de la industria cultural sobre los estándares estéticos de creatividad, donde el punk busca intervenir. El punk intenta desfetichizar las normas de creatividad de la industria cultural a través de las estrategias DIY (*Do it yourself*, «Hazlo tú mismo») disponibles (por ejemplo, bandas que usan instrumentos baratos, punks que difunden su subcultura a través de fanzines, músicos que distribuyen grabaciones a través de sellos independientes, punks que organizan conciertos por medio de redes sociales informales, etcétera). El punk opera sobre la idea de que el profesionalismo estético y la monopolización son destructivos para los actos creativos del hombre «común». Uno de los deseos mundanos más comunes del punk es entender las propias «limitaciones» creativas como la base misma sobre la cual expresar su potencial creativo liberador inherente. En resumen: es por este deseo de celebrar la crudeza estética y de resistir materialmente ante la cooptación de formas autónomas de creatividad que sostengo que el punk es un medio de subproducción.

Si los medios de subproducción punk son relativos y no absolutos, de seguro los significados del punk —sus estrategias semióticas y sus intenciones discursivas— también lo son. El punto no es buscar un vocabulario punk particular, una serie de símbolos dominantes, una lista de bandas o un estilo subcultural definitivo como forma de teorizar el punk. Digo esto a pesar de esa tendencia demasiado presente en las subculturas

a cosificar los discursos autenticadores: esos interminables e insignificantes debates acerca de los verdaderos punks contra los «poseros», los verdaderos revolucionarios contra los rebeldes de fin de semana.

Por el contrario, veo que el punk empieza con una forma particular de intención discursiva: el deseo de usar sus medios de subproducción para construir una voz irruptiva que subvierta el discurso público. Para corroborar esto podría citar algunas definiciones callejeras. Por ejemplo, tras una búsqueda en urbandictionary.com vemos que los usuarios del sitio consideran que las mejores definiciones para la popular frase coloquial *punk as fuck* («más punk que la putamadre»), que tiene la clara intención de connotar el máximo grado de punkitud, son «que nada te importe una mierda», seguida de cerca por «que no te importe un carajo si eres punk o no»⁵. En resumen, para ser lo más punk posible, uno empieza por no respetar las definiciones aceptadas de otros, *incluyendo* en el nivel metapunk las definiciones de lo que es el punk. Podríamos considerar que una de las intenciones discursivas dominantes del punk es simplemente no obedecer, negarse a tener consideración, rehusarse a respetar, esencialmente repudiar en lugar de tener en estima. Los punks comienzan con actos de rechazo creativo y después encuentran un camino propio a partir de ello.

En lugar de simplemente reafirmar esta negación como el tan mencionado nihilismo punk, podríamos verlo más precisamente como el deseo de rechazar lo

5.
Ver <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=punk+as+fuck>

que otros asumen hegemónicamente como valores públicos compartidos. Para ser más claro, a nivel metapunk, esto también debe incluir lo que se comparte públicamente acerca de lo que es o no es el punk, ya que los punks, inevitablemente, también construyen su propio público normativo interno (de ahí el problema del «posero»). Evidentemente, pienso en la discusión de Warner (2002) acerca de públicos y contrapúblicos (espacios emergentes de discurso basados en asociaciones voluntarias y no en categorías sociales aparentemente más estables como raza, clase, género, etcétera) inspirados en el dialogismo de Bajtín. Este identifica la relación como producto de la tensión constante más que de la conversación fluida. «El discurso que lo constituye [al contrapúblico] no es simplemente un idioma diferente o alternativo, sino uno que en otros contextos [es decir, otros públicos] sería visto con hostilidad o un sentido de falta de decoro» (Warner, 2002, p. 82). La calidad irruptiva del discurso contrapúblico somete a quienes lo ejercen a la percepción de que son actores irracionales, en el mejor de los casos, o desadaptados inoportunos, en el peor de los casos. Pero los contrapúblicos también sirven para exponer los privilegios normativos que respaldan el discurso público aceptado, que se encuentra velado por ideas de neutralidad social y una racionalidad supuestamente compartida. En la medida en que los punks desean provocar una reacción pública, pequeña o grande, a su desconsideración discursiva, una reacción negativa del público «normal» (por ejemplo, un factor de *shock* o un pánico social resultante) también los ayuda a confirmar su subterrneidad: el potencial de subvertir las normas públicas mostrando una vulgar falta de respeto hacia ellas. En resumen, ¿qué sería de los punks sin el deseo de la provocación pública?

Una teoría del punk como un intento de apropiarse de los medios de subproducción para subvertir el discurso público evidentemente encuentra más respaldo en Benjamin (1968) que en Adorno y Horkheimer (1987). A diferencia de la visión de estos últimos de una industria cultural todopoderosa (que refuerza las normas burguesas en el mejor de los casos; que facilita la propaganda fascista en el peor), Benjamin señalaba posibilidades políticas presentes en la proliferación de los medios de reproducción mecánica en el contexto de una cultura de masas emergente. Como parte de tendencias modernas más amplias que apuntan a la desmitificación de los aspectos altamente ritualizados del arte, así como

a su liberación de una comunidad localizada, la mecanización también brinda a las «masas» la oportunidad de apropiarse de los medios materiales básicos de producción estética y de imaginar un mundo distinto. Mi sugerencia es considerar la propuesta de Benjamin como algo concebible en términos de la tendencia a la subproducción propia del punk: una forma de producción creativa que busca ser también una política de accesibilidad artística en una era en la que la creatividad se prefiere dejar a los profesionales, que también están sometidos a un imperativo sistemático de productividad.

Sin embargo, este asunto de posibilidades políticas y de imaginación de un mundo distinto a través de los medios de subproducción y el método de subversión discursiva toma dimensiones únicas debido al momento político particular en el que el rock subterráneo surge en Lima. Contrastemos, por ejemplo, el volante del concierto de 1984 de la figura 1.1 con el material propagandístico de la figura 1.2, aparecido en los años ochenta, que representa a Abimael Guzmán, ideólogo central de Sendero desde el inicio de sus acciones armadas en 1980 hasta el momento de su captura en 1992 durante el gobierno de Fujimori.

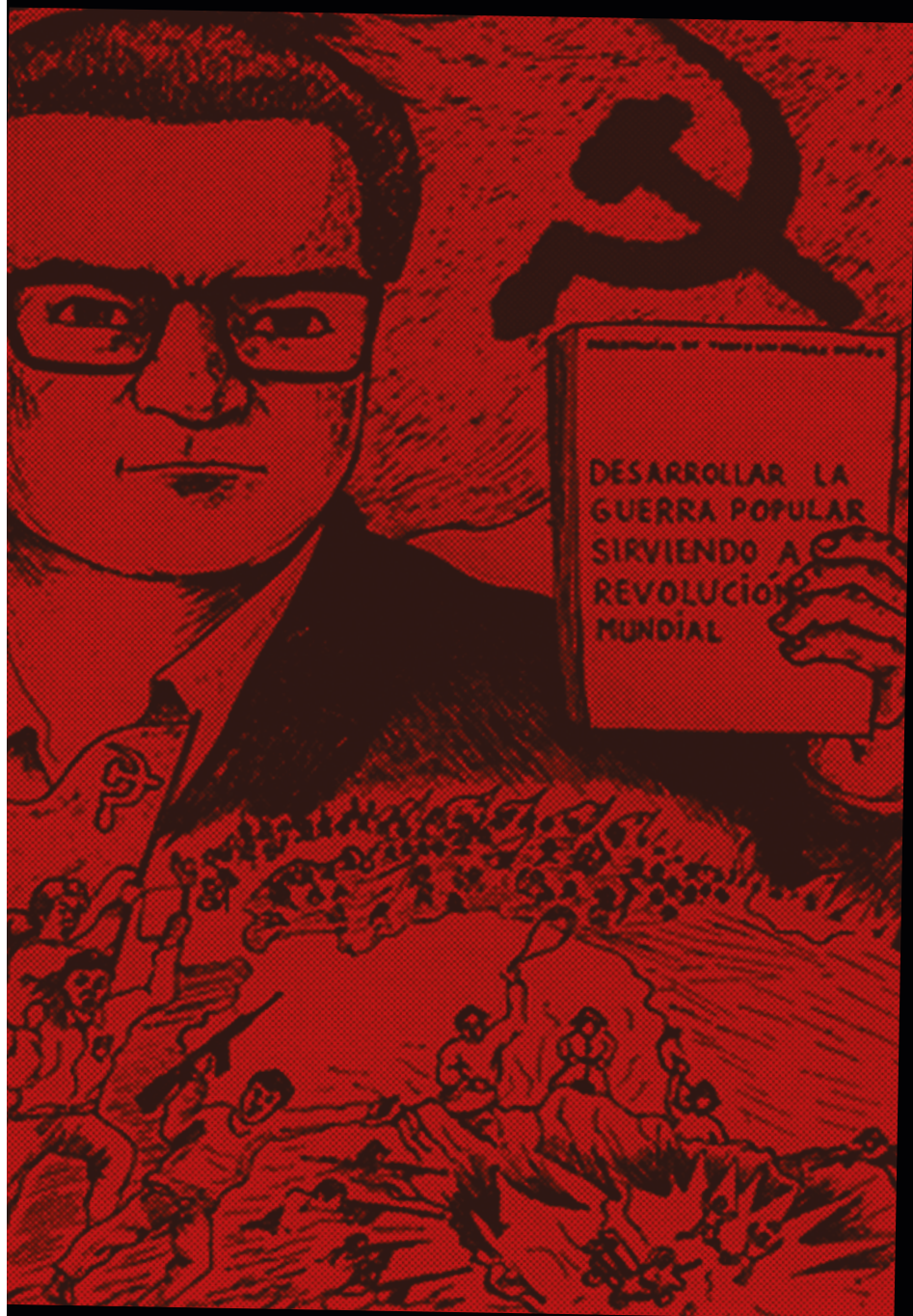


FIGURA 1.2