



AUGE Y CAÍDA DEL PUNK

Ilustración: Natalia Rizzo

AUGUSTO DORADO

Periodista, *La Izquierda Diario*.

Cuando hace 40 años, cuatro chicos del barrio neoyorkino Queens formaban una banda (simplemente porque no encontraban nada mejor que hacer), nunca soñaron que se harían populares en un país tan remoto como Argentina. Los Ramones simbolizaron la primera etapa de un movimiento que se fue cocinando algunos años antes a fuego lento y que terminó de configurarse en el Reino Unido en 1977.

El punk fue (¿o es?) un movimiento cultural –o contracultural, si cabe el término– que excedió lo musical, pues incluyó cambios en la manera de vestir, la inclusión de aspectos ideológicos y filosóficos que no tenían lugar en la música popular hasta el momento, y le dio expresión a movimientos sociales radicalizados. Tomando la idea de punk en ese sentido y no solo como un “género” musical, cabe observar que tuvo etapas de gloria y de decadencia. Para hacerlo, conviene rastrear cómo se originó y qué elementos le dieron identidad.

Rastros de rouge

Greil Marcus, periodista y crítico musical estadounidense, parte de considerar el punk como

un movimiento social más que como fenómeno musical, y plantea la idea de que existen movimientos culturales y artísticos que brotan esporádicamente como un estallido de violencia que explota como una negación del presente y del pasado, como forma de exigencia de un cambio social radical. Como esas expresiones son muy puntuales y esporádicas, sostiene que apenas dejan una huella –son ocultados o minimizados adrede en la historia oficial– que puede borrarse de la superficie pero no de la memoria, como los rastros de un lápiz labial. Así relaciona al punk con el dadaísmo, el situacionismo, corrientes anarquistas del siglo XIX, y hasta con los heréticos milenaristas de la Edad Media¹.

Esta idea nos ayuda a incluir en el rompecabezas del punk a una banda que, casi 10 años antes que los Ramones y en un país como Perú, comenzaba con unos gritos guturales y un estilo minimalista su himno de resabios nihilistas “Demolición”. Los Saicos coreaban el hipnótico “demoler, demoler, la estación del tren” en 1965, y hace pocos años fueron redescubiertos como una pieza arqueológica del museo de la música popular. ¿Primer banda punk de la historia? Tal

vez mejor, un eslabón perdido enfocando desde la perspectiva que propone Greil Marcus.

La música de los márgenes

A fines de los ‘60, bandas consagradas como los Beatles, Beach Boys o los Rolling Stones llegaban a su punto más alto de creatividad. Irrumpían nuevas figuras como Hendrix, The Doors, Pink Floyd o Janis Joplin. En los márgenes, surgían formaciones atípicas y alejadas de la psicodelia y del movimiento hippie, como Velvet Underground, caracterizada por su sordidez, temáticas que iban desde las drogas, sexo, obsesiones neuróticas y estética oscura, y un sonido más crudo para el momento; los MC5 (Motor City Five, en referencia a Detroit), creadores de un sonido indefinible para ese momento, más tarde catalogado como *killer rock*, caracterizado por el volumen y la velocidad; o los Stooges, grupo conformado por Iggy Pop (luego considerado padrino del punk) y los hermanos Asheton.

En el rock oficial se consolidaban megabandas que convocaban festivales multitudinarios, superestrellas que llevaban una vida de semidioses. »

“
...el punk empalmó con una juventud sin futuro en un mundo en crisis que se aprestaba a dar una salida conservadora con Margaret Thatcher y Ronald Reagan al frente.
 ”

El rock era cada vez menos rockero y más alejado de la gente común. Genesis, Jethro Tull o Yes con su rock progresivo o sinfónico, con toques de música clásica, componían temas de hasta 20 minutos y solos eternos de guitarra o teclados. Sonaba como música para los dioses del Olimpo pero no muy adecuada para un mundo en crisis. Aunque desde el punto de vista de las necesidades del mercado y la industria musical, es justo decirlo, eran artistas que apuntaban a la experimentación más que al éxito comercial.

En los bordes de la corriente principal, además del disco de 1972 titulado *Nuggets: Original artyfacts from the first psychedelic era (1965-1968)* –obra cumbre del garage rock, intentaba recrear el sonido original del rock, que desaparecía paulatinamente en el *mainstream*– encontramos a los New York Dolls como los más influyentes y disruptivos: estéticamente tenían una actitud provocativa, con vestimenta femenina y maquillaje, y ostentando cierta ambigüedad sexual, actitud bastante osada para la época. Retrataban con su música las desventajas en los barrios bajos de Nueva York.

En 1973, un período de depresión económica conocida como la crisis del petróleo (porque se inicia con una fuerte suba del precio del combustible), además del encarecimiento del costo de la vida y una mayor desocupación, tuvo una consecuencia concreta en la industria discográfica: el vinilo es un derivado del petróleo, y a partir de ese momento sería un insumo muy escaso. Las compañías discográficas no iban a andar “tirando vinilo al techo” para experimentar editando bandas nuevas. Preferían ir a lo seguro: las megaestrellas del rock, el pop meloso y “gancho”. La música popular masiva que ofrecía la industria discográfica se había hecho aburrida, inalcanzable, difícil de escuchar e imposible de tocar.

El CBGB y los Ramones

El dueño del Country Bluegrass and Blues (CBGB) quería que en su boliche de Nueva York tocaran exclusivamente bandas con temas propios. Ahí recalaban todos los que no encontraban espacio en otro lado. Los que asistían a escuchar una banda solían tocar en otra. El CBGB va a incentivar a la formación de nuevos talentos: los New York Dolls, Television, Patti Smith (una chica aficionada a la poesía, particularmente de Rimbaud, en la que consideraba haber encontrado la salvación a su vida rutinaria y

agobiante en la línea de producción de la fábrica en la que trabajaba), Dictators, Richard Hell, Blondie, Talking Heads, Johnny Thunders y, por supuesto, los legendarios Ramones. Habitúes del CBGB como Lester Bangs, decidieron publicar la revista *PUNK* (que en inglés se puede traducir como vago o basura) para hablar de todo aquello que les gustaba: sexo, cine clase B, cerveza, y esa música tan distinta a la oficial.

En el CBGB, los Ramones sobresalían del resto. Irrumpían en el escenario con camperas de cuero y una actitud rígida: “1, 2, 3, 4” y una caratata de temas cortos, no más de tres minutos y tres acordes. Simpleza en estado puro. Los Ramones estaban cargados de agresividad, como la mayoría de los pibes de la época, y la descargaban en el escenario. Lo que hasta entonces se conocía como punk era un movimiento que expresaba distorsionadamente un momento de disconformidad social en la juventud, pero aún sin una perspectiva clara.

Anarquía en el Reino Unido

Si para un adolescente en 1976 el panorama no era muy auspicioso en EE. UU., en el Reino Unido todo era peor. La desocupación era lo único que crecía a niveles industriales, sobre todo entre jóvenes de menos de 24 años, y la mayoría subsistía con un seguro de desempleo estatal (el UB-40).

Algunos años antes, Malcom Mc Laren, un inquieto admirador de las ideas del Mayo francés del ‘68, era un activista que practicaba una especie de política de “diversión radical” (por ejemplo, entrar disfrazado de Papá Noel a saquear una tienda y repartir los juguetes obtenidos entre los nenes)². Era miembro de King Mob, una organización londinense inspirada en el situacionismo francés y *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, de donde provino la idea de que la sociedad está imbuida en una pseudocultura que produce una alienación destructora del espíritu y que solo mediante provocaciones (“situaciones”) se podía despertar una reacción que revelara su naturaleza opresiva. Tal era la obsesión de Mc Laren cuando, representando a unos New York Dolls ya algo decadentes, los uniformaba con trajes y símbolos del Vietcong.

Para 1975, unos pibes con más onda de hooligans que de músicos intentaban formar un grupo. Steve Jones, guitarrista de la banda ignota, pretendía que Mc Laren fuera mánager de su

experimento. En el esquema de Mc Laren, que buscaba provocación artística, encajaban bien. Solo faltaba encontrar al vocero ideal, y dieron con él cuando hallaron al sarcástico John Lydon (rebautizado Johnny Rotten).

Los Sex Pistols fueron parte de un ciclo de bandas nuevas en el 100 Club, entre las que estaban los 101’ers de John “Woody” Mellor (más tarde Joe Strummer), fanático de los rockeros de los años ‘50 y desocupado, como varios de sus vecinos de otros “squats” (edificios que fueron rápidamente ocupados por jóvenes sin techo). El fenómeno “okupa” estaba extendido en la Londres de mediados de los ‘70, por supervivencia más que por ideología. Dos seguidores de los Pistols, Mick Jones y Paul Simonon, le dijeron a Strummer en la fila del seguro de desempleo: “Sos un gran cantante pero tu banda es una mierda”, y le propusieron hacer una banda nueva. Esa banda será The Clash, que comenzó teloneado a Sex Pistols. La llegada de Strummer orientó a los Clash hacia inquietudes sociales y políticas. Transformó un tema de amor del guitarrista Mick Jones, *I’m so bored with you* (“Estoy tan aburrido de vos”), en la protesta antiimperialista *I’m so bored with the USA* (“Estoy tan aburrido de los Estados Unidos”).

Los Clash junto a los Pistols fueron el motor de un movimiento que comenzaba a tener más identidad. El combustible venía desde el otro lado del Atlántico: la revista *PUNK*, los Stooges, y sobre todo los Ramones, que ese año llegaron a Inglaterra y editaron su primer disco, demostración fáctica de que “cualquiera puede hacerlo”. Era un mensaje muy esperanzador para una juventud desesperanzada: cualquiera puede tocar sin ser un gran músico.

El mensaje nihilista y provocador de los Sex Pistols y la aguda crítica social de los Clash eran el estandarte en el plano musical. Pero el punk emanaba novedad en otros terrenos. En la estética, la vestimenta con rezagos militares, borcués, cadenas y candados como collares, alfileres de gancho como bijouterie, camperas de cuero, pelo corto y parado, a veces de colores, era producto de la factoría Mc Laren que –en su obsesiva labor de provocar– vestía con todo lo que horrorizara a la pacata sociedad inglesa: remeras con la cara de Marx, una cruz invertida, brazaletes o remeras con la esvástica nazi (que develaban una posición política imprecisa que únicamente buscaba el impacto). Todo era difícil de digerir y llovían las acusaciones de fascismo



y antipatriotismo. En la gráfica, el aporte de los famosos fanzines y las tapas de los discos, entre las que se destacaron las producidas por el joven diseñador Jamie Reid, autor de la tapa del disco *Nevermind the bollocks*, de Sex Pistols.

Para la mayoría de sus seguidores, lo novedoso era el mensaje de “hacelo vos mismo”. Si pudieron los Ramones, si se trata de catarsis y provocación como hacían los Pistols, “¿por qué yo no?”, entendieron muchos jóvenes británicos. El punk explotaba y se desparramaba por toda la isla. La prensa amarillista diseminó el rumor –totalmente infundado– de que punk eran las siglas de People united, not Kingdom (Pueblo unido, no reino), en contraposición a United Kingdom (Reino Unido), que lo hacía más escandaloso y potencialmente subversivo.

Momento de masividad

Mientras no era comercialmente aceptado, el punk se vio obligado a valerse por sí mismo, organizando recitales y grabando discos de manera independiente (los primeros fueron The Boys en 1976), otra novedad en el ámbito de la música. Pero en la medida que aumentaban los escándalos y la popularidad, los sellos discográficos empezaron a ponerle el ojo a un movimiento que se masificaba. Al principio eran bandas demasiado ofensivas para las costumbres inglesas, poco pasables en las radios, y que “tocaban mal” para los cánones de la industria musical. Pero cuando vieron el negocio, fueron a la caza de los músicos. Se alzaron las primeras voces dentro del movimiento punk cuestionando que una expresión antisistema editara sus trabajos con grandes empresas discográficas. ¿No era suficiente con la movida autogestionada y la difusión por medio de revistas hechas artesanalmente? Esta tensión entre la industria discográfica (que podía garantizar masividad) y el trabajo independiente de las bandas quedó retratado en temas como “E.M.I.” de los Sex Pistols, con quienes la discográfica rompió el contrato antes de tiempo –a pesar de tener que indemnizarlos–, porque el grupo tenía prohibido tocar en tierra británica y desafiaron con un recital en una balsa sobre el Río Támesis en el aniversario de la ascensión de la reina.

Esa presión tensó la cuerda y llevó a los Pistols a un rumbo más caótico y a los Clash a un mayor compromiso político, organizando un masivo festival antirracista junto a corrientes de izquierda como el SWP, despejando así

cualquier sospecha de nazismo o fascismo sobre el movimiento punk, ante el uso posmoderno de esvásticas que lucían grupos como *Siouxie and the Banshees* o el mismo Sid Vicious. Así, el punk quedó asociado a una difusa ideología anarquista y antifascista, pese a este tipo de expresiones inicialmente contrarias. En 1980, los Clash desarrollaron conscientemente al extremo sus inquietudes artísticas y políticas, editando el álbum triple (al precio de uno) *Sandinista!*, en plena revolución nicaragüense; según algunas versiones, parte de las regalías del disco fueron destinadas a colaborar con el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

Desplazando al mundo celestial y lleno de sonidos de pájaros del pop y el rock progresivo, el punk volvía a poner al rock con los pies sobre la realidad cruda, tirando sal donde sangraba la herida de la sociedad. Tocando los temas tabú (la monarquía, el aborto, la violencia social, la marginalidad), y desde lo musical por su simpleza y apertura a otras expresiones musicales como el reggae (muy popular en los barrios obreros y de inmigración afrocaribeña), el punk empalmó con una juventud sin futuro en un mundo en crisis que se aprestaba a dar una salida conservadora con Margaret Thatcher y Ronald Reagan al frente.

Cuando empezó a ser solo un sonido y un uniforme, comenzó a perder su potencialidad contracultural, como lo retrató Jello Biafra de los Dead Kennedys en el tema “Chickenshit Conformist” (“Conformista cagón”): “El punk no ha muerto, pero merecería morir cuando lo vemos convertirse en otra caricatura rancia / Un club social de mentes cerradas y egolatría donde no son las ideas lo que cuenta sino a quién conoces / Si la música se ha vuelto aburrida la culpa es de los tipos que quieren que todos suenen igual, los que echan a la gente lúcida de nuestro llamado ‘movimiento’ hasta que lo único que queda es una moda sin sentido”.

¿Punk is dead?

El movimiento punk resurgió con cierto esplendor en otras geografías, acompañando movimientos de apertura ante la caída de regímenes opresivos, como la dictadura Argentina y la aparición de Los Violadores –que tocaron por vez primera en 1978 bajo el nombre de Los Testículos– o Alerta Roja –que a mitad de 1983 lanzaron el primer disco punk *Derrumbando*

la Casa Rosada, toda una definición de principios–, dando lugar a una escena en los ‘80 que se coronaría con Todos tus Muertos y el compilado *Invasión ‘88*. O el ocaso del franquismo, que en el Estado Español provocó el surgimiento de la escena viguesa (bandas como Siniestro Total caracterizadas por el humor y el desparpajo) o el rock radical vasco de los ‘80 altamente politizado (La Polla Records, Kortatu).

Salvo estos destellos, su carácter subversivo se fue apagando. Lo que hoy la industria considera “punk” entre las categorías de Grooves-hark o Spotify; bandas como Green Day o The Offspring (sin emitir juicio sobre su música) están muy lejos de la intención provocadora y los ideales situacionistas o de alguna forma de contracultura.

Sin embargo, en años de reacción como los ‘90, aquella explosión punk acercó ideas radicales a las nuevas generaciones. No casualmente los Ramones fueron un fenómeno masivo en Argentina, La Polla Records visitó Buenos Aires en incontables ocasiones en esos años, o artistas masivamente reconocidos como Manu Chao encontraron inspiración en los discos de los Clash.

¿En qué estadio se encuentra hoy el punk? Si nos remitimos a lo estrictamente musical podemos decir que hoy es un sonido estereotipado (en el caso de Argentina, el sonido “ramonero”) alejado de un contenido filosófico –ecléctico, por supuesto–, estético e ideológico (¿tal vez el under del Hip-hop esté ocupando ese lugar hoy?). Terminando el año 2014, podemos afirmar que poco queda del movimiento punk y que, a grandes rasgos, se encuentra en un momento de decadencia. Pero si pensamos en esos “rastros de rouge” que dejan algunos estallidos artísticos, y que pueden ser reflatados en determinadas circunstancias, podemos sostener las esperanzas de que ese torbellino que hizo arder a Londres y al mundo entero a fines de los ‘70 vuelva a encenderse. ●

1. Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX (Lipstick Tracks: A Secret History of the 20th Century)*, Anagrama, 1989, Barcelona.

2. Anécdota citada en Phil Strongman, *La historia del punk (Pretty Vacant)*, Barcelona, Ediciones RobinBook, 2008.