

En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza...

Germán Muñoz
UNIVERSIDAD CENTRAL
gmunozg@ucentral.edu.co

Martha Marín
DIRECTORA DE CINE Y TV, SCOTTISH FILM SCHOOL
marthamarin711@yahoo.com

Este artículo destaca la importancia de la música en la construcción, el tejido y la constante transformación de unas cuantas culturas juveniles: *punk, metal, hardcore, skinhead, hip hop*, que se hacen visibles en la segunda mitad del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, llegando a ser hitos en el mapa de las subjetividades nuevas, globales y mutantes. Los autores entienden estas culturas como territorios complejos, laberínticos y multifacéticos en los que se juega a la libertad, a la búsqueda, a la autocreación... donde se producen formas de expresión artística y alternativas sociales, políticas, económicas y culturales. Sus procesos están atravesados inevitablemente por la música, experiencia básica y materia prima de las mismas. Verlas desde la dimensión estética, entendida como la dimensión de la creación, permite entenderlas como formidables palancas de innovación, en el contexto de difícil adversidad que les rodea en Colombia.

Palabras clave: música, culturas juveniles, dimensión estética.

In the music there are the memory, the wisdom, the force...

This article addresses the relevance of music in the construction, weaving and constant transformation of youth cultures such as punk, hardcore, skinhead, metal and hip hop, which were born in the second half of the 20th. century –after the World War II–, cultural formations which have become landmarks in the mapping of new, global and mutant youth subjectivities. The authors understand these cultures as complex, labyrinthine and multilayered realms in which young people carry on the task of creation. This means: self-styling or self-creation, search and construction of new ways of existence, finding means of artistic expression and alternatives in social, politic, economic and cultural areas. Since these cultures are articulated in an expressive world, their constitutive processes are inevitably filled, moved and driven by music. By viewing youth cultures through the esthetic dimension which emphasises creativity, it is possible to understand youth cultures in Colombia as huge **levers** of transformation, both destruction and creation, born out in a context of adversity.

Key words: music, youth cultures, esthetic dimension.

Este artículo destaca, desde una perspectiva inusitada, la importancia de la música en el proceso de construcción, movimiento y constante transformación de culturas juveniles, como el *skinhead* (cabeza rapada), el *hip-hop*, el *punk* y el *metal*. Examinaremos, en particular, las dinámicas musicales que conectan estas culturas globales con sus versiones locales en el ámbito colombiano.

Hemos trabajado en los últimos quince años, principalmente en Bogotá (Colombia), utilizando herramientas metodológicas entre las cuales se cuentan la semiótica, la observación participante e historias de las culturas y la vida de sus miembros. La exploración nos ha llevado a proponer un abordaje conceptual que sintetizamos en la primera parte del artículo donde se destaca la dimensión estética como dimensión de creación, con base en la cual estudiamos las culturas juveniles y el papel preponderante de la música. Centraremos luego nuestra atención en el *punk*, el *skinhead* y el *hip hop*, en cuyas músicas se evidencian procesos de saberes sónicos condensados, de fuentes alternativas de información y de espacios de libre expresión.

Culturas juveniles y dimensión estética

El compromiso activo y creativo de los jóvenes en la producción de sentidos y nuevas formas de existencia en sus propias culturas es un tema descuidado ampliamente en las ciencias sociales. Los conceptos, modelos teóricos, prácticas investigativas y énfasis disciplinarios mediante los cuales se construye de manera ordinaria la juventud no presentan de modo suficientemente a los jóvenes como actores sociales creativos ni como productores culturales.

Algunos puntos de vista predominantes muestran a los jóvenes como aquellos que están “en proceso de convertirse en personas”. Se les objetiva como futuros adultos; o como receptores pasivos de los medios masivos de comunicación y los modelos adultos; o como simples miembros de un sistema unificado de consumismo; o como predelincentes o sujetos en riesgo que requieren control, castigo o protección.

Nos distanciamos de estas nociones y queremos abrir el espacio del análisis de las culturas juveniles desde la dimensión estética, entendida como la dimensión de la creación —en el siglo XX—, trascendiendo los límites del Arte (con mayúsculas) para instalarse en los campos de la existencia y de lo vivido.

Esta dimensión centra su interés en la vida considerada como “obra de arte”, en tanto el sujeto joven se construye activamente a sí mismo. La dimensión de la creación comprende las prácticas de sí o autocreación¹ y la búsqueda y la construcción de nuevas

¹ Definido por Michel Foucault (1987, p. 106) como “el ejercicio que un sujeto realiza sobre sí mismo y con el cual trata de elaborar, transformar y acceder a cierta forma de ser”.

formas de existencia, medios de expresión artística y alternativas en los campos social, político, económico y cultural. Es el ejercicio de hacerse a sí mismo.

Desde esta perspectiva es posible percibir que la potencia creativa propia de las culturas juveniles trasciende la simple composición de estilos y les confiere un lugar preponderante en la generación, la transformación o el desarrollo de modos de existencia, marcos de referencia, saberes singulares² e incluso nuevas formas de arte.

El paradigma estético planteado por Félix Guattari (1995) nos ayuda a comprender mejor la importancia de estos procesos, pues evidencia el papel que juega la estética, como dimensión de creación, en los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra época. Tomaremos libremente algunos elementos de este paradigma que Guattari idea para un futuro cercano, pero que nosotros vemos funcionando desde hace tiempo en las culturas juveniles.

Primer principio

“Resulta evidente que el arte no tiene el monopolio de la creación, sino que lleva a su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas” (Guattari: 1995).

Se trata, entonces de una esencia de orden creativo y sensible que tiende a emparentarse con la del proceso artístico y que en las culturas juveniles impulsa a los jóvenes hacia la autocreación, la producción de nuevas subjetividades y la búsqueda y generación de *otra cosa* en los dominios de lo ético, de lo político, de lo artístico y de los saberes convertidos en praxis.

Los motores de creación en el punk y el hip hop

Un ejemplo del funcionamiento de esta esencia de orden creativo es lo que llamamos “motores de creación” en culturas juveniles como el *punk* y el *hip hop*. En el caso del *punk*, encontramos el “*hazlo tú mismo*” o “*do it yourself*” (DIY), que es calificado por los *punks* como “actitud”, “ethos”, “cultura” y “filosofía” relacionada con la autogestión. “*No trabajar para enriquecer a los demás y tratar de hacer las cosas por sí mismos*”³ (Rojas: 2002).

² Un ejemplo de estos saberes singulares es el hallazgo realizado durante la investigación sobre los saberes que poseen las culturas *hip hop* y *metal* para tramitar el conflicto. “*Currículo silenciado. Una propuesta pedagógica sobre la praxis generacional de las culturas juveniles para elaborar los conflictos*”. Investigación realizada en Bogotá por Martha Marín y Adira Amaya, con la asesoría de Germán Muñoz, el auspicio de la Fundación CEPECS y el apoyo financiero del IDEP.

³ Definición extraída de tesis de grado en artes visuales escrita por una joven bogotana *punk* y *ex-skinhead*. La tesis versó sobre estas culturas.

En la historia del *punk*, el “*hazlo tú mismo*” (al cual se añade el “*cualquiera puede*”) es una respuesta a la creencia predominante de que el acto creativo musical requiere mucho dinero, educación, influencias y suerte para distribuir las propias creaciones a través de los mecanismos corporativos establecidos. Sin embargo, el “*hazlo tú mismo*” no se restringe al terreno musical; de hecho, afecta otras áreas de la creación y de la vida: el espíritu DIY inspira y motiva a muchos jóvenes *punks* británicos de la segunda generación a ir contra la comercialización de su cultura, a crear sus propias películas y sus propios videos, a fundar sellos independientes pequeños pero significativos para la cultura y a hacer sus propios *fanzines*. Actualmente, el ala anarquista del *punk* ya no está “*contra todo*”, sino contra aquello que signifique opresión social y política, y ve en el DIY uno de los aspectos más útiles del *punk*. Se trata de un pensamiento que prefiere la acción a la apatía. El DIY ha permanecido en la cultura *punk*, en diferentes momentos y geografías, como recordatorio de que el pensamiento individual no busca la aquiescencia de otros para existir. Es un impulso permanente de búsqueda de alternativas en diferentes aspectos de la vida y funciona como un espíritu al que se acude cuando esta cultura (o sus descendientes, como el *hardcore* y el *straight edge*) llega a un punto ciego. También se ha usado como arma para expulsar a todos aquellos que quieren explotar el *punk* en el plano comercial.

En el caso del *hip hop*, hemos identificado un motor de creación: “*la búsqueda del estilo propio*”⁴. En la práctica de los grafitos, el *rap*, el *breaking*⁵ y el *DJ-ing* existe un lema: *lucha con creatividad y no con armas*. Este *leit motiv* evidencia el altísimo valor que el *hip hop* concede a la experimentación artística y principalmente a la creación de un estilo propio y auténtico. Desde las etapas más tempranas de aprendizaje de cualquiera de las formas expresivas, el plagio es muy mal visto. Observar la producciones de otros debe servir sólo como inspiración o como guía pero la copia envilece la cultura y ataca su bien máspreciado, que es la creatividad.

Cuando el *hip hop* exige a sus participantes la creación de un estilo propio, cuando insta a la búsqueda de las propias raíces culturales, está sentando las bases para que los *hoppers* del mundo desarrollen formas locales y autóctonas de expresión; para que usen las materias primas del sonido, la imagen, el ritmo y el movimiento en procesos de autoconstrucción y de nuevas formas de existencia y para que desarrollen saberes más acordes con su realidad inmediata. Pues, aunque inicialmente la búsqueda del estilo propio parece aludir solo a un aspecto artístico (*DJ*, *rap*, *graffiti art* y *breaking*), afecta los procesos de construcción de subjetividad y de empoderamiento juvenil que se llevan a cabo en la cultura.

⁴ Este hallazgo también se hizo en la investigación de la nota 3 sobre mecanismos usados por las culturas metal y *hip hop* para tramitar pacíficamente los conflictos mencionada.

⁵ *Breaking* es el nombre original de esta danza cuya denominación comercial y difundida por los *mass media* es *breakdance*.

Somos seres volcánicos pero casi siempre estamos inactivos. El *break*, el *graffiti*, el *rap* o el *DJ* llegan a la vida de uno para liberarlo y para permitir que salga esa energía que se tiene dentro.

(El Poeta, 18 años, *rapper* y *graffiti artist* de la localidad de San Cristóbal, Bogotá, 2001.)

Bailar *break* es demostrarle a la vida que uno **Puede**.

(Mario Cantor, joven *hopper* bogotano, 2001.)

Sin desconocer las incursiones del marketing en las culturas juveniles o sus procesos de expansión en el ámbito global, pensamos que el hallazgo de los motores de creación desafía a quienes entienden las culturas juveniles como causantes de la pérdida de lo autóctono entre los jóvenes de los países latinoamericanos, africanos o asiáticos. La existencia del “*hazlo tú mismo*” y la “*búsqueda del estilo propio*” nos sugiere que una formulación adecuada de las preguntas sobre la relación local/global de estas culturas ya no puede partir de la simplista dicotomía propio/ajeno y que conviene buscar otras maneras de entender el complejo fenómeno.

También en este sentido, hemos observado que los adultos que trabajan con jóvenes (educadores, padres, planeadores) se resisten a valorar la riqueza de las culturas juveniles pues la multiplicidad de subjetividades juveniles que estas proponen choca con la idea tranquilizadora y fácilmente asimilable del “joven colombiano normal”, de la “juventud colombiana”. Esta idea, que ha empezado a debatirse por los investigadores en culturas juveniles y por la dinámica social misma, es una construcción conceptual en la que se mezclan el esencialismo con los anhelos patrióticos y los ideales del “*buen estudiante*”, del optimismo juvenil, del “*joven trabajador*”, del “*ciudadano de bien*” y finalmente, del joven “*con formación en valores*” que se “*integra a la sociedad*” y a unos procesos, al parecer neutros, de progreso y desarrollo social y económico a fin de “*salir adelante*”. Para los adultos y para las instituciones que defienden este ideal, la relación estrecha entre la música y las diversas formas de ser joven auspiciadas por las culturas juveniles adquiere un aire en extremo sospechoso: “*los planteamientos existenciales de esas agrupaciones [no se les concede el estatus de culturas] no pueden ser serios, a lo más son simples modas y estilos pasajeros en los que participan jóvenes superficiales, desviados o con problemas de identidad*”.

El enorme desfase existente entre estas visiones institucionales adultas y las dinámicas sutiles que la música inspira en la vida de los jóvenes de las culturas se hace evidente en el testimonio de Gonzalo, un estudiante colombiano de secundaria:

“En el concierto siento algo que ahoritica está faltando: es la manada. Ahí es donde uno pierde ese ser social y danza con los demás o “*pogea*” con los demás... es ese antibaile, que es negativo que lo denominen “*baile*” porque para

mí justamente niega el baile de compromiso (...). La emoción es un contagio: si tú tienes alrededor una gran cantidad de gente que son “analgésicos”, que viven como con posición de aspirina, o sea, sin dolor, sin movimiento, tú te contagias. Yo recuerdo un grupo que trajeron una vez a un festival. Se llamaba Stanamin, de Rusia. Yo estaba ahí parado. Yo estaba parado ahí, hablando con un amigo y resulté saltando. Fue extrañísimo, fue inconsciente esa emotividad y después ya no me importó hablar con él porque yo ya estaba con el sonido que me enviaban..., porque ese sonido va para ese grupo, ese conglomerado y [hace] que ese conglomerado sea masa (...). En cambio, ¿qué hace la manada? La manada va de cacería en junta, caza la música, caza el sonido, caza esa batería. La masa no, porque es muy pasiva, es maleable. Si la masa se deja llevar por esa emoción será manada y sus integrantes serán nuevamente guerreros ante las aspiraciones que la cotidianidad nos vive cercando, nos vive negando.

(Gonzalo, estudiante bogotano de secundaria⁶)

Segundo principio

El despliegue de procesos de creación en los dominios de lo ético, de lo político, de los saberes convertidos en praxis y de lo artístico, es decir, ese trabajo sobre “*lo ya existente y siempre sobre lo que podría ser*” se mantiene como foco de resistencia frente a la homogeneización (universos de referencia unidimensionales) y a favor de la creación de lo único e irreplicable, esto es, a favor de procesos de singularización (Guattari: 1995).

La resistencia frente a la homogeneización es palpable en los procesos de construcción de subjetividades juveniles contemporáneas: cada vez es más difícil sostener que existe “el joven” o “una forma de ser joven”. A comienzos de los ochenta, las culturas juveniles empiezan a ser detectadas en las calles latinoamericanas. Cuando años más tarde los académicos se percatan de que “existían muchas formas de ser joven”, lo primero que hace el pensamiento general es tratar de ordenar la heterogeneidad. ¿Cómo? Identificando los nombres de las culturas; juveniles enumerando y clasificando sus características más evidentes (apariencia, jerga y gustos musicales) e intentando conocerlas a través del uso de criterios como la identidad y la diferencia.

Por esa época las historias de las culturas juveniles son muy poco conocidas en Colombia. Los jóvenes que empiezan a explorarlas tratan de encontrar su camino y de definir tendencias siguiendo sonidos inspiradores. Los académicos intentan aprehender estos mundos tan lejanos para ellos desarrollando una especial propensión a resaltar las diferencias y des-

⁶ Testimonio citado por José Fernando Serrano en su artículo “Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo del *rock* entre jóvenes urbanos”, en la Revista *Nómadas*, No. 4, Bogotá, marzo de 1996, p. 32.

conociendo las dinámicas de robos, acercamientos, divergencias y fusiones momentáneas que animan las juveniles culturas juveniles. Nada se sabe acerca de los procedimientos casi musicales que éstas usan para moverse en transcurso del el tiempo y producir algo nuevo. Todo esto contribuye a que se conciba las culturas juveniles como compartimientos unitarios e impermeables, como identidades o “adscripciones identitarias” que ocupan un lugar aparte de las otras y que se diferencian de las otras, es decir, “*ellas son lo que las otras no son*”. En la academia esta lógica de las identidades y las diferencias, sumada a los estudios de gustos y consumos juveniles, rinde su utilidad. Permite entender las culturas juveniles como colectivos que se forman –y en las cuales los jóvenes se adscriben– mediante procesos de identificación (definición de un “nosotros”) y de diferenciación (definición de un “ellos”). Con el paso del tiempo va surgiendo más información sobre la historia y el funcionamiento real de las culturas juveniles. Se produce la crisis del sujeto en las ciencias sociales y empiezan a configurarse en el mundo contemporáneo nuevos órdenes globales, formas de poder, modelos económicos y otras modalidades en la construcción de subjetividades. Mientras tanto las culturas juveniles, con vocación viajera, han encontrado un nicho en sus nuevos hogares y despliegan las posibilidades que les ofrecen los nuevos entornos. Todos estos factores hacen que las culturas juveniles ya no sean percibidas ni pensadas de la misma manera. Empezamos a entender que el pensamiento está cargado de hábitos y taxonomías que pierden su transparencia y que delatan su precariedad en el estudio que nos ocupa. En nuestra experiencia, el estudio de la relación existente entre culturas y música ha producido una reconceptualización de las culturas juveniles y de la música misma.

Desde la óptica de la dimensión estética es posible percibir el *hip hop*, el *metal*, el *skinhead*, el *punk* y el *hardcore* como enormes laboratorios de experimentación y creación que avanzan con el paso del tiempo y en las diversas geografías organizándose en torno de unos ejes musicales específicos. La cultura del *metal* es hoy un mundo habitado por las visiones de realidad, vida, muerte y música propuestas por diversos géneros: “el paradigmático *heavy metal* sobre el cual, y luego de un buen número de cruces y apareamientos, surgen géneros posteriores, como el *death metal*, *black metal*, *grind core*, *doom metal*, *gore*, *noise*, *industrial*, *death*, *thrash*, *spatial*, *rock industrial* y *rock gótico*” (Serrano: 1995), entre otros. El núcleo de la cultura *skinhead* está compuesto por el *reggae*, el *ska*, el *street punk* y el *oil*. La cultura *punk* gravita en torno de la música *punk* en sus diversas facetas y de la cultura del *hardcore*, hija del *punk*, se organiza alrededor de la música *hardcore*, que es una mezcla de *metal* y *punk*. El *hip hop* vive y se nutre de *rap*, *funk* y diversas tradiciones y vertientes de la música negra.

Procesos juveniles de singularización

Estas culturas juveniles asociadas a la música son escenarios propicios para los procesos de singularización y de búsqueda de lo único e irreplicable, pues ellas contienen en sí

un conjunto de impulsos que tienden a realizar todo lo que se encuentra en ellas como potencia. A ello se debe tanto la constante definición de ramas, subramas y fusiones en las culturas juveniles y entre ellas, como las proliferaciones de espacios, tiempos, voces, materias de expresión, sensibilidades, mundos de sentido y estilos juveniles.

Podemos ver un ejemplo de singularización en el *skinhead*: esta cultura, nacida en Inglaterra, contiene en su origen una multiplicidad de elementos, entre los cuales se encuentran el orgullo de pertenecer a la clase trabajadora, el gusto por el fútbol y la cerveza, una valoración y defensa del derecho al trabajo, una gran atracción por la música y el estilo de los *rude boys* negros, también una preocupación por la pérdida de la homogeneidad blanca de los barrios obreros con la llegada de inmigrantes en los años sesenta. Cada uno de estos elementos halla su desarrollo en las diversas tendencias de la cultura juveniles y también una propulsión musical. Así, encontramos actualmente *skinheads* que siguen el espíritu del 69, *skinheads* nazis o *boneheads* (que no son reconocidos como miembros de la cultura por los *skinheads* tradicionales y antinazis), *redskins* (*skinheads* comunistas), Sharp (*skinheads against racial prejudice*) y RASH (coalición de *redskins* y anarquistas). La música es vehículo de la expresión de ideas diversas en el mundo *skinhead* e impulsa la multiplicidad en la cultura juvenil al favorecer el desarrollo de estas tendencias. Treinta y cinco años después del nacimiento del *skinhead* en Inglaterra, se encuentran representantes de todas y cada una de ellas en Colombia.

Las culturas juveniles organizadas alrededor de la música no son sistemas con un centro y una periferia. Es cierto que en ellas se encuentran convenciones musicales, sincronías estilísticas y lingüísticas, formas compartidas de manejo corporal y pensamientos y sensibilidades que van más o menos en la misma dirección. Es cierto que los ídolos, los músicos y las figuras emblemáticas desempeñan un papel fundamental en la composición de algo común. Sin embargo, no existe un único centro de producción de sentido que los participantes de las culturas juveniles imiten al pie de la letra.

Las jerarquías de hecho funcionan, pues siempre habrá músicos o artistas que serán considerados dioses. Siempre habrá radicales que vivan su cultura hasta las últimas consecuencias. Siempre habrá impostores despreciados por los otros o principiantes que evolucionan a un estado de mayor seriedad. Siempre habrá alguien que ha persistido en su búsqueda durante muchos años y que es un ejemplo vivo de coherencia entre pensamiento y acción, lo cual es motivo de gran respeto en las culturas juveniles. Aún así, no se puede negar que se trata de jerarquías muy heterogéneas, móviles e inestables. Los símbolos y los conceptos producidos en las culturas juveniles carecen de sentidos unívocos o inmutables. Tampoco están a salvo de robos, reinterpretaciones o adiciones y, por si fuera poco, los participantes de las culturas juveniles hoy se dispersan y más tarde se agrupan, persisten de manera prolongada en lo suyo o mutan. En definitiva, existe movimiento e inestabilidad en el panorama y no se puede hablar de las culturas como de sistemas centrados, cerrados, siempre idénticos a sí mismos y obedientes a un comando general.

Y la música..., ¡¡¡la música!!!

Peter Wicke se anota un punto al afirmar que “la música *rock* existe en planos diferentes, en relaciones diferentes y tiene conexiones con contextos diferentes en los cuales aparece con funciones diferentes y ligada a significados y valores diferentes” (Wicke: 1995, 153). Al revisar la historia oral del *punk*, más específicamente la escena protopunk norteamericana de finales de los años sesenta, encontramos una estrecha relación entre la música y la conservación de legados para el *punk* futuro. De Nueva York a Detroit, de la *Velvet Underground* a Iggy Pop, la música lleva, y tal vez retransmite, un mensaje fundamental para las bandas de garaje, para toda persona que gozara de un espíritu activo e independiente y, por tanto, para el *punk* venidero: “*Es posible hacer buena música sin ser músico*”. El mensaje se torna más denso con el siguiente aprendizaje que hace Iggy Pop, líder de la banda que para muchos alcanza la distinción de ser la primera verdadera influencia musical del *punk*: The Stooges. Esto es lo que Iggy deduce de su estadía con Sam Lay, el famoso baterista negro de *blues*:

Me dí cuenta de que para ellos la música era algo natural; infantil y encantador en su simplicidad. Era una forma de expresión natural, un estilo de vida (...), me dí cuenta de que estaban muy por encima de mí; era ridículo copiarlos como lo hacía la mayoría de grupos blancos de *blues* (...). Lo que tienes que hacer es tocar tu propio *blues*, pensé. Describir tu propia experiencia como esos tipos describen la suya...

(Iggy Pop, citado por McNeil y McCain [1999, p. 33].)

La gente que veía a los Dolls decía: “cualquiera puede hacer esto”. Creo que la contribución de los Dolls fue demostrar que cualquiera podía hacerlo. Cuando éramos pequeños, las estrellas de *rock'n roll* solían presumir: “Llevo un traje de satén, soy la hostia, vivo en una jaula dorada y conduzco un Cadillac rosa”. Los Dolls desenmascaramos esos mitos y ese tipo de sexualidad (...). Lo que estábamos haciendo era evidente: devolver la música a la calle.

(David Johansen, de los New York Dolls, citado por MacNeil y McCain [1999, p. 104].)

El “cualquiera puede” y el “*hazlo tú mismo*” conforman el motor de creación que ha nutrido a la cultura *punk* desde sus inicios hasta hoy. Los legendarios Ramones también aprendieron el “cualquiera puede” de los New York Dolls:

“Intentamos sacar algunas canciones escuchando los discos pero no podíamos. Yo no tenía ni idea de afinar una guitarra y sólo sabía tocar el acorde

de la nota mi. Los demás tampoco eran mejores. Joey intentó tocar la batería en el primer ensayo. Tardó dos horas en montar el instrumento (...) Joey se convirtió en el cantante solista, Johnny tocaba la batería y Tommy Ramone, que era nuestro *manager*, se puso a la batería porque nadie más quería hacerlo. Probamos algunas canciones de los Bad City Rollers pero éramos incapaces de tocarlas. De modo que empezamos a componer nuestra propia música y nos las arreglamos como pudimos. Escribimos “I don’t want to walk around with you” y “Today your world, tomorrow the world”. Al cabo de unos días escribimos “I don’t wanna go down in the basement” (...). Creo que en aquella época Joey escribió “Beat on the brat”. Era una época verídica.

(Dee Dee Ramone, citado por MacNeil y McCain [1999, p. 160].)

La idea básica de los Ramones, que se propagó a muchos otros grupos, era: “No tenéis que mejorar. Salid y tocad, tal como sois. No esperéis a mejorar. ¿Cómo lo vais a saber? Salid y tocad”. Los Ramones aprendieron esto de los New York Dolls. “¿Qué estamos esperando?”

(Danny Fields, citado por MacNeil y McCain, [1999, p. 201])

Es evidente que el principio de creación actúa con rapidez, que infunde seguridad en los jóvenes y que permite a los integrantes de las bandas encontrar sus propios ritmos, las alineaciones de los grupos, los temas. Pasa como un legado, como una inspiración de una banda a otra, de una generación a otra.

Aquella maravillosa fuerza vital articulada por la música trataba de corromper todas las formas; decía a los chicos que no esperasen a que les dijeran qué tenían que hacer, que crearan su propia vida, que volvieran a utilizar la imaginación, que no fueran perfectos. Proclamaba que estaba bien ser un aficionado, que la verdadera creatividad surge del caos, que había que trabajar con lo que tenías delante y aprovechar positivamente las cosas vergonzosas, horribles y estúpidas de la vida’

(Legs McNeil, 1999, 281.)

La conexión Nueva York-Londres se le atribuye sobre todo a Malcolm McLaren, quien fuera representante de los New York Dolls. Aunque muchos participantes de la cultura juvenil lo acusan de oportunista y de comerciar astutamente con el *punk*, McLaren traza otra línea importante en la heterogénesis de esta cultura pues no sólo abre el conducto que le cederá el paso a todo el legado neoyorquino, sino que crea y promueve a los Sex Pistols, banda primigenia del *punk* en Gran Bretaña:

Mi relación con los Sex Pistols era un eslabón directo con la motivación original y airada del *rock'n roll*: abandonar la idea de una carrera, el “hazlo tú mismo”, el espíritu *amateur*. Son cosas con las que me crié. La noción de que una persona podía hacer cosas. A principios de los años setenta la filosofía consistía en que no podías hacer nada sin un montón de dinero. De modo que mi filosofía era un regreso al: “Jódanse! Nos da igual no saber tocar y que los instrumentos sean una mierda, y lo seguiremos haciendo porque ustedess. nos parecen una partida de imbéciles” (...) La cultura se había vuelto corporativa, no nos pertenecía y todo el mundo estaba desesperado por recuperarla’.

(Malcolm McLaren, citado por MacNeil y McCain [1999, p. 210])

Polivalencia en su estado más puro..., la musical. El sonido y la confianza se extienden como pólvora: “¿Yo? ¿En el escenario?” En las diferentes ciudades nacen bandas *punk* de todos los calibres, surgen *fanzines* y algo de lo que los cronistas se enorgullecen enormemente: pequeños sellos disqueros y distribuidores. Algunas compañías independientes hacen contactos con tiendas de discos, clubes de música en vivo y escritores de *fanzines*, y van dando a las bandas la infraestructura necesaria para promover sus propios discos. El “Hazlo tú mismo” se extiende por Gran Bretaña y el resto de Europa y el resto del mundo hasta llegar a Colombia.

Punks en Colombia: escupiendo verdades

El conocimiento local sobre la historia del *punk* en Colombia es bastante limitado. Las bandas aparecen y desaparecen en el “*underground*”, e ignoramos la existencia de estudios sistemáticos al respecto, con excepción de “*Rock y punk. Punk se escribe con odio*”. Se sabe que el *punk* entra en Colombia en una confluencia de ideas, mareas de desobediencia e impulsos viscerales que fluyen a través de la música, la literatura sobre el *punk*, las imágenes que produce la prensa mundial de ese entonces, la circulación de algunos viajeros y la actitud de ciertos jóvenes de los barrios del sur que escudriñan en el aire bogotano la aparición de un nuevo sonido.

“Los del sur no tienen muchas posibilidades de viajar pero ellos se dan cuenta [de que el *punk* está por llegar] porque son unos apasionados: viven con las “antenas puestas”⁷.

(Gilles Charalambos, músico y videoartista.)

⁷ Gilles Charalambos. Testimonio concedido en entrevista.

Reseñas históricas del *punk* en Medellín señalan a Bogotá como primer vértice del *punk* y se refieren al programa de radio “*Rock* premeditado” como difusor inicial de la música *punk* y como puente Bogotá-Medellín. Este programa se emite por la emisora HJCK en Bogotá a finales de los setenta y es el primero en difundir discos de *punk* por la radio colombiana. La selección musical y los comentarios los hace Gilles Charalambos, músico y videoartista que tiene nexos con Medellín y que algunos años más tarde (1983) tocará en Colombia con el *punk* inglés en tránsito a *new wave*: Gary Quatermass. Entre los oyentes de “*Rock* premeditado” se encuentran los “apasionados” del sur de Bogotá y algunos integrantes de la futura Pestilencia (1986), banda que marca un hito en el “underground” del *rock* bogotano y que cuenta entre sus seguidores a metaleros y *punks*. La Pestilencia disfruta sus momentos legendarios, ha sido muy apreciada por coleccionistas de música de la escena y, como toda banda primigenia, despierta fuertes adhesiones y críticas entre los jóvenes músicos que más tarde harán parte del mundo *skinhead*, del *hardcore* o que serían el relevo del *punk* bogotano. El *punk* de los primeros años en Bogotá se nutre de la rudeza de la vida callejera, de un sonido crudo y de “toques” extraños en atmósferas diversas que por momentos admiten la presencia de díscolos y cerebrales experimentadores electrónicos y en otros momentos alternan con la ultrasalvaje energía del *metal* más pesado o del ruido asfáltico. Momentos de descubrimientos, definiciones, enamoramientos musicales y rechazos viscerales.

[En Medellín] las primeras pastas sonoras de los Pistols, The Clash, The Adolescents, Los Ramones, se filtran sólo en el precario circuito de la informalidad, casetes regrabados que ruedan de mano en mano y una que otra pieza exótica que algún “sudaca” trajo de Estados Unidos de Inglaterra:

(Medina: 1997, p. 98.)

Mucha gente estaba cansada del estancamiento musical en el *Rock* que había en Medellín. Se quería buscar ideas nuevas, el *punk* nos daba la oportunidad de autonomía, de libertad, de estar más de frente a nuestra realidad social. Algunos empezamos a investigar, tomamos algunos libros y revistas extranjeros que hablaban de *Punk*. Recuerdo en especial un librito que se llamaba *Punk, muerte joven*. Era un libro de edición muy limitada y cuando fuimos a buscarlo a una librería era el último que quedaba. También tradujimos algunas letras de los Sex Pistols de un casete que nos prestó un amigo de Bogotá. Nos dimos cuenta de que esto era muy aplicable a nuestra realidad. Habíamos encontrado nuestra propia válvula de escape.

(Freddy Rodas, *El Chino*, una de las primeras personas en iniciarse en el *punk* en Medellín. Citado por Medina [1997, p. 99].

Los punkeros de Medallo [Medellín] eran una raza legítimamente bastarda, hijos del odio, de la intolerancia de un Tercer Mundo y de un país quebrado hasta los tuétanos. Hijos sin padre o hijos de la primera generación de inmigrantes campesinos asediados por las guerras, de obreros en paro forzado, habitantes de las laderas de la ciudad (...). No era extraño encontrar uno que otro gamín del centro o de Moravia colado en el nuevo credo. Seres miserables de nacimiento que sólo tuvieron que incorporar a su maltrecho *ethos* los taches y la cresta. La ropa, el alma y el rostro ya lo habían traído desde la cuna. Los Mortigans, por ejemplo, cuyo nombre es una derivación de la palabra *mortecina*, vivían en Moravia (era el basurero público de la ciudad), un barrio de Medellín que por entonces era una montaña creada por los desechos y el metano que arrojaban los pobladores de todo Medellín.

(Medina: 1997, p. 99)

La música, como memoria cifrada de la cultura, trajo el espíritu del “hazlo tú mismo” al *punk* colombiano. Así lo señala, Freddy Rodas, *El Chino*:

Aquí [en Medellín] los instrumentos, si los había, valían un platal, o sea, la consigna era: “hágalo usted mismo”. Tarros, tiestos, guitarras acústicas, guitarras de segunda en las prenderías, todo servía. Las guitarras originales sólo nos las prestaban unos minutos, tiempo suficiente para hacer de muestra una “hechiza”. Los amplificadores, una grabadora eran suficientes [...]. Pero lo peor de todo era ensayar, lo que para uno era pura energía, para los vecinos era ruido y nos echaban la policía.

(Freddy Rodas, citado por Medina [1997, p. 101].)

Sin pretensiones de músico, y consiguiendo sus instrumentos con gran esfuerzo y un lugar para poder hacer ruido, se han formado muchas de esas bandas de ruido urbano, donde lo más importante muchas veces no es la calidad musical, sino la calidad de lo que se expresa en las líricas y la música que sale del corazón, con la fuerza de la inconformidad.

(Sandra Rojas, integrante de la banda bogotana de *punk* Polikarpa y sus Viciosas, 2001, p. 100.)

Durante años, la supervivencia de la cultura juvenil en Colombia ha estado ligada a las características peculiares de creación y circulación de la música, es decir, a sus condiciones de penuria y autogestión, a la furia y la rebelión frente a problemáticas sociales intolerables, al paso de casetes de mano en mano, a instaurar el trueque en lugar de la venta, a conservar la música como un bien pleno de verdad. Sin embargo, la animad-

versión que muchos músicos sienten por los límites creativos, el paso de uno que otro experimentador más interesado en el *punk* en el plano musical que social y la copresencia de *punkies* iniciales con *punks* universitarios y con nuevos participantes de estratos altos, han transformado las dinámicas de creación musical.

A continuación se encuentran líricas de canciones de algunas bandas que surgieron en Medellín de 1985 a 1989, época del auge del *punk* y en la cual el narcotráfico desplegaba por la ciudad sus flujos de muerte, violencia, dinero y corrupción, creando directa e indirectamente todo tipo de sinsalidas para los jóvenes populares y de las comunas.

La bota militar

(Banda Los Podridos)

¡Todos contra la pared! / ¡Papeles! / ¡Uno, dos, tres. Cerdos!

Este mundo está perdido, / el gobierno está podrido. / Mucha tierra para pocos, / Colombia es de locos / y el pueblo se muere de hambre / y el gobierno es ignorante / y en épocas de elecciones / inocentes en prisiones. / Y no, no, / no podemos protestar / pues la bota militar / ahí mismo nos va a matar.

(Urán: 1996, p. 200)

Dinero, problemas

(Banda 'Las Pestes')

Caminando por las calles / sin saber adónde ir. / Dinero, / Angustias, / Dinero, / Problemas, / Sistema.

(Urán: 1996, p. 201)

Religión

(Banda Sociedad Violenta)

¡Aleluya! / Religión. / Bendicen a los pobres mientras comen con los ricos. / Son parte del sistema que te aniquilará. / Su paraíso está en el banco suizo. / Almas para el cielo / y cheques para el banco / desde el Vaticano. A sus pies está el dinero, / el pobre está en sus manos. / Lavado de cerebro organizado. / Bendicen a los pobres mientras comen con los ricos. / ¡Aleluya! / ¡Aleluya!

(Urán: 1996, p. 200)

Atentado terrorista

(Banda IRA, Ideas de Revolución Adolescente)

Despertamos asustados / esperando la tragedia. / Todos duermen convencidos / que seremos hoy sus presas.

Terroristas y bandidos/ miles de bombas los esperan./ ¡Destruir,/ destruir,
destruir!

¡Atentado terrorista!/ Sólo buscan destruir,/ siembren pánico y destruyan./
Siembren odio y no huyan, / los escombros sólo quedan./ ¡Destruir, destruir!

(Urán: 1996, p. 200)

La construcción ideológica en Medellín se realizó desordenadamente; colcha de retazos donde las únicas puntadas firmes eran las frases sueltas, empaquetadas, de los grupos *punk* que cantaban en español. Grupos latinoamericanos, como Xenofobia o Narcosis, o españoles, como Siniestro Total, Ilegales, La Polla Records, Escorbuto, Parálisis Permanente; grupos que defendían en sus letras el anarquismo militante [...]. No es de extrañar que grupos de jóvenes novatos en la filosofía *punk*, con el alma adobada de odio e iletrados funcionales (que nunca firmaban su cédula, menos iban a tener como fuente de consulta los clásicos de la literatura anarquista: Bakunin, Kropotzky, Goldman, Phroudon, o más recientemente Robert Nozick), homologaran anarquía, violencia y destrucción, celebrando el caos en su entorno más inmediato.

(Medina: 1997, p. 105)

Los pensamientos, lo que los jóvenes llaman “ideología” o “filosofía”, viajan también a través de la música, y esto causa desconfianza entre quienes están más acostumbrados al conocimiento contenido en los libros. Ya algunos académicos se han preguntado si existe una “filosofía” *punk*. Nosotros nos preguntamos si existe sólo *una*. Las culturas juveniles han evolucionado de tal manera que para empezar a construir un saber acerca de sus procesos creativos de conocimiento y de nuevos marcos de referencia es necesario formular otras preguntas. Olvidar interrogantes como “¿Comprendieron realmente los *punks* a Bakunin?”, e indagar sobre cómo han construido ellos, a través de la música, unos saberes propios acerca de determinados conceptos políticos. Es decir, a través de una praxis bañada de música. Saberes sónicos. Saberes maleados por el sonido. Además, hay varios tipos de *punks*, y por tanto, diversas formas de acceso y creación del conocimiento. En la cultura juvenil actual existen tanto los “podridos” como los que se interesan por “colgar” o consultar en la red textos de Noam Chomsky sobre el Plan Colombia.

Gilberto Medina sostiene que hacia finales de los años noventa muchos grupos de Medellín habían dejado atrás las actitudes misóginas y sexistas y estaban actualizando las temáticas de sus canciones. Carecemos de una información tan detallada sobre Bogotá, pero sí vale la pena anotar que, desde la mitad de los años noventa, la dirección de la cultura señala un viraje acorde con las crisis impuestas por la corrupción, la pobreza, la guerra y la violencia crecientes. Un ejemplo lo constituye la banda Desarme, que durante casi un decenio ha formado parte de la escena bogotana realizando trabajos autopro-

ducidos y participando en recopilaciones como *El Bogotazo*, con las bandas Demencia y Escoria, y en otra recopilación, llamada *Ideas Encontradas*, con bandas de Sudamérica, producido por el sello Sin Piedad Records.

Desarme nace en Bogotá a mediados de 1993 como un sentimiento de inconformismo y reacción ante las atrocidades que vemos y soportamos día a día, patrocinadas por el sistema autoritario y represivo que domina a los pueblos del mundo. Desarme es el desahogo de dicho sentimiento y el medio de expresar lo que pensamos de todas las injusticias cometidas por los dueños del poder.

(Comunicado de la banda publicado en Rojas [2001, p. 115])

Otros aspectos del “hazlo tú mismo” son las conexiones con otros grupos o colectivos, el trabajo en red y la comunicación internacional. La banda evidencia la importancia de la música, de los músicos en la cultura, la música como impulso, como fuerza espiritual:

Desarme no es sólo un concepto musical, sino una fuerza de impulso para el crecimiento de los ideales y un repudio a cualquier forma de violencia. Invitamos a todo el que lea esto a posicionar su realidad y no dejarse afectar del manipulable y opresivo sistema de fuerza.

Polikarpa y sus Viciosas es una banda de mujeres que se ha ganado a pulso el lugar que ocupa en la escena.

Polikarpa y sus Viciosas nace en 1995 como una necesidad de tres mujeres colombianas de decir lo que se piensa, hacer música y, sobre todo, luchar a través de ésta para que nadie castrara nuestras ideas, nuestra forma de ser y de ver el mundo, [...] el más importante objetivo del grupo es ser escuchado, tratar de dejar algo en la cabeza de las personas que escuchen el CD o que vayan a un concierto, ya sea que estén de acuerdo o no con lo que el grupo piensa, al menos mostrar las cosas que pasan en nuestro país para que la gente reflexione un poco de por qué pasan de esa manera, qué es lo que nos lleva a actuar así, cuál es nuestro verdadero contexto e identidad (Rojas: 2001, p. 115).

Dentro de la producción de Polikarpa y sus Viciosas se encuentran canciones dedicadas a los paramilitares y a la ultraderecha, justo en el comienzo del siglo XXI, cuando la sociedad colombiana, cansada de la guerra, reclama “mano firme” y autoridad por parte del gobierno. Queda claro que no hay asomos del mentado “No futuro”, hay consignas fuertes y valientes, llamados a actuar, a unirse, a buscar alternativas...

Fascismo para⁸

Te escudas en la idea/ de morir por tu país/ con un arma en el hombro/ y el orgullo en la frente./

Por donde pasan tus botas/ desierto queda el campo./ Por donde pasan tus armas/ mueren inocentes.

Fascismo para/ fascistas paras./ Fascismo para/ fascistas paras./

Dinero por armas/ pero no para educación,/ familias muriendo/ sin justificación.

Tal vez un punto de encuentro entre el *punk*, el *hardcore* y el *rap* es que, sin saberlo y por caminos muy diferentes responden a la consigna lanzada por Henry Miller: “No hay nada limpio, nada saludable, nada prometedor en esta época de prodigios; nada, excepto seguir contando lo que pasa” (Miller, citado en Kerouac [1995]).

Ejercicios de contrainformación

Las líricas del *rap* han sido vistas de manera tradicional como despliegues de una presencia juvenil agresiva en la ciudad y como denuncia de las injusticias y las desigualdades sociales que se viven en los guetos y barrios populares. Con frecuencia se reduce la música a simple representación de las contradicciones sociales y económicas que presentan nuestras sociedades, pero expresiones como “soltar conocimiento”, o “disparar sabiduría”, nos ponen sobre la pista de algo más interesante y profundo: cuando el *rapper* habla verdaderamente de lo que sabe y de lo que ha aprendido en su experiencia vital o mediante la agudización de sus sentidos, está manejando información de mucha calidad. Así lo sugiere Chuck D, integrante de los legendarios Public Enemy:

Una vez me dí cuenta de que soy una voz que la gente escucha, entendí que debo poner en mi voz algo de sustancia. A través del *rap* he visto gente del mundo entero magnetizada por pensamientos e ideas. Mi objetivo es ser utilizado como un viaducto, un despacho de información.

(Chuck: 1997, p. 5)

El *rapper* difunde información sobre el gueto y desde el gueto, es decir, produce contrainformación. Si a través del manejo noticioso se hacen construcciones de alteridad (“los latinos oportunistas y narcotraficantes”, “los jóvenes delincuentes de barrios populares”) que los poderes usan de modo conveniente para lograr sus fines, el *hip hop* crea entonces su propia agencia noticiosa:

8 “Para” es el apócope de paramilitar.

Inicialmente el *rap* fue la CNN informal de América porque [...] usa palabras tan descriptivas [que la gente puede] tener una imagen fotográfica de lo que se está diciendo. Así que una persona que llega a Oakland puede escuchar un disco de Nueva York y visualizar de qué se trata en Nueva York [...] Cada vez verificamos personalmente las noticias que se nos entregaban de cualquier parte, de modo que la interpretación que hacía el *rap* fuera muy clara. Por eso llamo al *rap* la CNN Negra. [...] El *rap* ha llegado a ser una red [global] no oficial de la mentalidad juvenil (Chuck: 1997, p. 256).

Ahora nos informa el grupo Alianza Hip Hop desde Medellín, 1989:

El Presidente

Pongámonos a ver y a analizar: ¿Dónde irá a parar todo esto?

Los jóvenes matándose en la calle por un poco de dinero.

(...)

Los ricos, los políticos, han hablado de los problemas que los jóvenes han causado.

Dicen que los jóvenes somos una enfermedad que ellos tienen que exterminar.

Somos los jóvenes de los barrios bajos.

La gente nos critica y nos dice "vagos", pero nadie realmente quiere ayudar a la juventud, que desesperada está de estar en una esquina, parada sin hacer algo productivo y pensando algo malo.

Llegan los policías y nos quieren manipular.

Esos hijueputas siempre quieren mandar.

Ésta es la propuesta de los muchachos para ser cada día más humanos.

Hay que respetar el derecho a la vida porque hay unos que la ultrajan y la extirpan cada día.

El derecho a opinar, pero al que diga la verdad lo van a matar.

El mismo gobierno no respeta su ley: nos matan y nos agobian. Eso no puede ser.

El derecho a la educastración: seremos uno más del montón.

El derecho a la salud: llegas a un hospital, ¿y qué crees tú?

Altos impuestos para pagar, es mejor morir ahora de enfermedad.

Trabajo ya no hay porque dicen que los jóvenes, asesinos siempre serán-

(...)

¿Será que todo esto es una advertencia?

(Urán: 1996, p. 206)

Frente a la perspectiva de una sociedad colombiana cada vez más desinformada por los medios masivos de comunicación (*mass-media*) y desgarrada por conflictos que no alcanzan a comprender con profundidad, algunos *punks* bogotanos de inspiración anarquista siguen hoy el postulado de la “información libre”. La necesidad actual de ampliar las audiencias posiblemente hará que el gueto musical del *punk* se abra hacia otras posibilidades:

La información está en el aire [la red y la música]. No podemos sustraernos a ella por radicalismos del *punk* [...] Nuestra meta es crear piezas musicales que sean también piezas comunicativas. Un ejemplo es Sin Dios, que lanzó su CD autogestionado con un librito que contiene las letras y escritos sobre globalización. [...] Dentro de la evolución musical se está buscando un sonido propio, se están mezclando géneros para llegar a más gente.

(Daniel, integrante de la banda bogotana de *punk* Desarme, entrevistado en 2004.)

La música de los *skinheads* bogotanos de tendencia Sharp o Rash también difunde información, esta vez para contrarrestar los estereotipos del *skinhead nazi* impulsado por los *mass media*. Estos jóvenes ven su labor creativa musical como una evolución dentro de la cultura:

Cada sección *skinhead* del mundo tiene sus grupos musicales. Con ellos plasmamos nuestras vivencias y demostramos inconformidad frente a lo que sucede para que la gente tome conciencia y asuma una posición. Los miembros de los movimientos *skinhead* en Bogotá han querido superarse a nivel personal y por eso se llega a que los grupos empiecen a crear. [...] Es una evolución supergrande porque hay *skinheads* de todo tipo: los que sólo toman cerveza o ven fútbol y otros que se preocupan por hacer cosas contundentes y directas en los campos informativo, musical y cultural. De ahí nacen los que quieren evolucionar para mostrar al mundo que somos un movimiento bogotano, que va abarcando todos los campos y que trabajamos por nuestra cultura. [...] Nuestro objetivo es la información. Mostrar nuestra información para que la gente sea consciente de lo que es un verdadero *skinhead*.

(Freddy, *skinhead* de Rash Bogotá y cantante de Skandalo Oi, entrevistado en 2004.)

La música evoluciona a la par con los procesos de la actual era de la información sin dejar de conservar los legados y los saberes inspiradores de estas culturas. Además, si la música despliega tal poder de convocatoria y cohesión es, tal vez, porque contiene memorias y dispositivos sónicos, visuales, emocionales, atmosféricos y conceptuales que se dispersan por el globo encontrando entre los jóvenes ecos y adhesiones voluntarias muy complejas:

Nuestra conexión con grupos extranjeros de *hardcore* es la música. Por lo menos, aquí escuchamos *hardcore* en portugués⁹/ *Hardcore* hay en todo lado./ Es que la música es la ideología, y la ideología puede mantener a todo el mundo unido por una corriente,/ por una corriente energética.

(Grupo de simpatizantes bogotanos del *hardcore* entrevistados en 1993.)

Que la música “sea la ideología” no sorprende si se entiende el carácter aglutinador propio de estas músicas, su capacidad descomunal de acoger elementos de muy naturaleza diversa: actos perceptivos, gestuales, cognitivos, lingüísticos; regímenes de signos y materias expresivas muy diversos.

La música para el *skinhead* es fundamental porque es como la banda sonora del movimiento. Cuando uno va caminando por la calle... o cuando los primeros *skinheads* del 69 iban por la calle e iban haciendo sus cosas, tal vez ellos en su mente iban escuchando una canción. Y esa canción era como todo lo que vivían. Si no hubiera existido esa música, ese medio de expresión del cual sale el movimiento, tal vez no existiríamos.

(Freddy, *skinhead* de Rash Bogotá y cantante de Skandalo Oi, entrevistado en 2004.)

Canciones fundamentales para la cultura *skinhead* como “Kaos” de los 4 Skin, “Kids United”, de Sham 69, y “Oi, oi, oi”, de Cockney Rejects, son condensados mnemotécnicos y multisensoriales que muestran a los *skinheads* bogotanos del siglo XXI cómo eran las vestimentas, los gestos, las ideas y la energía de los jóvenes *skinheads* del East End corriendo por las calles londinenses en sus primeros años de existencia.

Cuando escuché por primera vez el “Kaos” yo apenas estaba entrando al movimiento [...] Me llamó mucho la atención que todo el mundo se la supiera y que fuera un himno [...]. Al ver a los *skinheads* tan unidos haciéndole coro a la canción quise sentir esa camaradería, ese apoyo, esa solidaridad que hay entre hermanos y eso me marcó [...] . Ahora cuando la canto en un concierto

⁹ En Colombia se habla español.

siento que es una forma de decir que me superé a nivel personal y que he logrado cosas, que el “Kaos” ya no sólo lo escucho, sino que lo estoy cantando y lo estoy viviendo. Ahora son otros los que lo escuchan y van a pensar de una forma diferente a raíz de esa canción, [...] entonces para mí es algo muy grande cantarla.

[...]

El *skinhead* estuvo perdido, tuvo una época de desolación en Inglaterra y los *skinheads* se estaban dejando crecer el cabello. Cuando llegó el *street punk* vino otra vez la agresividad del momento, el resurgimiento de una nueva stirpe y de un nuevo ser que estaba opacado. El *street punk* marca ese momento de la historia que seguimos representando hasta hoy. Cuando jóvenes *skinheads* y *punks* se unen en una sola causa musical, cuando uno canta *streetpunk* está viviendo eso, la representación fundamental de haber sacado el *skinhead* adelante y no haberlo dejado morir.

(Freddy, *skinhead* de Rash Bogotá y cantante de Skandalo Oi, entrevistado en 2004)

Como un dispositivo de gran complejidad, la música transporta los núcleos simbólicos, rítmicos y éticos de las culturas en sus viajes interoceánicos. De acuerdo con Tricia Rose, en el caso del *rap*, hay ciertas manipulaciones del ritmo, manejos de las frecuencias de los bajos, repeticiones y pausas musicales que no son efectos estilísticos sometidos al azar, sino manifestaciones de un sentido del tiempo, del movimiento y de la repetición que proceden de la herencia africana. Así, las fuerzas sónicas negras del *rap* serían un resultado de la tradición cultural negra, la transformación de la vida urbana posterior a la era industrial y los desarrollos tecnológicos contemporáneos (Rose: 1994, p. 5). En este sentido, la música del *hip hop* sería una memoria sónica de la cultura, o mejor, una aglomeración, un dispositivo musical en el que vibran y conviven de manera simultánea diversas temporalidades: las ancestrales y las urbanas contemporáneas. Vibraciones que traen consigo saberes primigenios y que con el paso del tiempo van recogiendo informaciones condensadas acerca de cada tiempo y cada lugar vivido por las comunidades negras (afrodiaspóricas), latinoamericanas u otras que eventualmente ingresen en el *hip hop*.

En el caso del *punk*, cuando “Nadie” y otros jóvenes *punks* bogotanos discuten sobre lo sucedido en algún momento de la historia de la cultura juvenil, deben remontarse al pasado marcando puntos de intersección, siguiendo señales en el camino. Esos puntos de ubicación histórica son, naturalmente, las canciones o los grupos musicales.

Sin embargo, la música también trabaja como una fuerza de mutación¹⁰ e impulsa a los jóvenes en su tránsito de una cultura a otra. ¿Qué relación tiene la música con las mutaciones? ¿Tienen que ver estas mutaciones sólo con cambios en el gusto musical o hay algo *más profundo allí*? Y de pronto, el interrogante parece formulado incorrectamente, pues como hemos visto el sonido es ya de por sí algo muy denso y muy profundo.

Marcia, joven bogotana entrevistada en 1998, vivió a fondo la experiencia de una mutación. En sus propias palabras ella ha ido “del *punk* a una tendencia *cyberpunk* pasando por el *industrial*”:

Durante mi crecimiento siempre hubo una tendencia al *punk* porque la gente que me rodeaba andaba en ese cuento... Escuchaba la música que se hacía, el contenido de sus letras y era algo muy real. Eso me llenaba el alma muchísimo. Escuchaba eso y decía: “Bien que alguien esté diciendo tantas verdades”. Era también encontrar un círculo de gente que compartía todo eso conmigo y poder hablar acerca de todo eso y formar grupos pro tal y pro tal. Era gente movida por la música, por la rebeldía, la sed de justicia.

[...]

Cuando caí en cuenta de que tanta crítica social ya no me satisfacía, apareció alguien muy importante para mí y empezó a decirme verdades pero más a nivel individual y ahí empecé a verme reflejada. Es como cuando uno empieza a escuchar otras verdades que para uno son importantes, que empiezan a aplastar las verdades anteriores, las cuales no dejan de ser verdades pero terminan siendo más obvias. De ahí pude deducir muchas cosas para poder evolucionar más a nivel personal. [...] En esa época yo tenía una mano de casetes de *punk* y ponía uno y no... ponía otro y tampoco! Porque la música va muy ligada a la evolución mental. El oído empieza a pedir más y más y el *punk* ya me parecía algo muy básico y reducido, era una estructura muy fácil que ya no me interesaba y entonces empiezo a escuchar *industrial*. Esa propuesta me encantó porque no es tan radical pero tiene mucho de *punk*. El *industrial* tiene una buena propuesta de voces, es más trabajado a nivel instrumental, es más experimental y es como un indicio de una evolución personal. Empiezo entonces a relacionarme con personas que tienen otros caracteres, que manejan otros estilos y formas de pensar, también me encuentro con gente que está ahí como producto de la insatisfacción con el *punk* [...] Entonces, es tener una educación auditiva gracias a la música, paralela a una educación de conversación, porque las conversa-

¹⁰ Con este término aludimos a cambios, transformaciones y devenires de los jóvenes participantes de las culturas juveniles que no siempre pueden encasillarse en las formas conocidas de evolución natural, lineal, progresiva y previsible. Esta categoría tiene el potencial de visibilizar fenómenos presentes en las culturas juveniles que en efecto ocurren pero que no han sido suficientemente conocidos y que no se reducen a los fenómenos descritos por la psicología de la adolescencia.

ciones también evolucionan y ya te parece inútil plantear cuestionamientos sociales con alguien en vez de hablar de uno mismo. Pienso que también esa es una clave de la música: pasar de una crítica social y de señalar todo lo que está alrededor de uno, pasar a hablar de su ser [...].

Es chistoso ahora ver gente que anda en un video tan radical del *punk*, que sigue en lo mismo: ignorando su ser. No fluyen en su ser [...]. Mi interés en el flujo salió de la etapa del *industrial* porque era como afirmar que esos parámetros que uno experimentaba cuando era “punterito” lo esquematizaban y no lo dejaban fluir a uno.

Ahora encontré una tendencia muy *cyberpunk*, muy futurista: plantear una visión hacia esa incógnita que hay acerca del futuro, de todo lo que conlleva la evolución humana; enfocar todas las energías a plantear ese concepto de la existencia y plantear cosas futuras. Mientras haya algo desconocido para nosotros... esa es como la magia de todo esto. Para mí sería ideal llegar a un punto de fluidez total en que se obvие el cuerpo humano como tal, evolucionar hasta un punto tan alto que deje de tener limitaciones físicas y mentales, y llegar a ser un punto de luz.

Por muy complejos que sean los universos de sentido construidos en cada cultura juvenil, estos se concentran en fragmentos y zonas específicas de la existencia. Por esta razón, en algunos casos, producen claustrofobia. Cuando esto sucede, los jóvenes sienten el llamado a salir de un punto ciego de percepción y abandonar algunos elementos propios del tipo de subjetividad que venían construyendo en su cultura para transitar a otra o hacia coordenadas, encuentros y territorios existenciales nuevos. Hemos encontrado también cierta lógica musical en los procesos de mutación: *punks* que migran al *industrial*, “metaleros” que abandonan los códigos del *metal* para internarse libremente en el *blues* y *punks* con *background* “metalero” que luego se hacen “hardcoreros”. La mutación es sin duda otra faceta del impulso creativo presente en las culturas juveniles.

Reflexiones de cierre

La dimensión estética, es decir, la dimensión de creación —de sí mismo, de otros marcos de referencia, de nuevas subjetividades colectivas y de otras formas artísticas—, permite ver a las culturas juveniles, y a las más creativas entre ellas, como descomunales potencias de transformación, destrucción y creación de otra cosa. En estas potencias confluyen legados que no son sólo conceptos o ideologías. No se trata de filosofías dictadas “por la pobreza” o por un momento histórico o por una rebeldía pasajera. Son, principalmente, impulsos vitales presentes en las fuerzas “sónicas”¹¹, en densos flujos de

¹¹ Expresión acuñada por Tricia Rose.

imágenes y en los profundos, e iridiscentes surcos trazados por tanto artista, pensador, espíritu libre, *outsider*, poeta maldito, iluminado, bruja, mago, viajero, guerrero y apóstata que se ha convertido en mentor o inspirador de estas culturas.

Pero, “¿cómo?” —dirán algunos— “¿Acaso no hay *sexismo* en el *hip hop*? ¿Y el consumo, no juega un rol fundamental en la vida de los jóvenes contemporáneos? ¿Es que los partidarios del *anticonsumismo* no olvidan, por momentos en su cotidianidad, sus idealismos o acaso no pecan por consumismos en los mercados alternativos? ¿No estamos en una fase del capitalismo avanzado y en un mundo en el que priman la copia y la impostura?”. Evidentemente, sí. Pero recordemos en este punto lo dicho al inicio de este capítulo: las culturas juveniles contienen dentro de sí un conjunto de impulsos que tienden a realizar todo lo que se encuentra en ellas como potencia. Es posible encontrar alternativa o en forma simultánea gestos libertarios y microfascismos, solidaridades y actitudes de gueto, aperturas de la mente y encrucijada, además, todas las gamas de grises que se extienden entre estas polaridades.

En las culturas juveniles *todo es posible* (todo aquello que esté presente en su conjunto inicial de impulsos) y sus músicas trabajan sobre esas condiciones de posibilidad. Las músicas impulsan la cohesión, los procesos de singularización, la creación de multiplicidades dentro de las culturas, también las mutaciones de los participantes.

Lo que se insinúa ante nuestros ojos, tras haber abierto la puerta de la dimensión estética, es la existencia de otro tipo de conocimiento sobre las culturas juveniles; otros panoramas se dibujan: aparecen nuevas preguntas y, las ya existentes, es posible verlas desde una nueva perspectiva.

Para dar sólo un ejemplo: estudiar estos procesos de mutación en relación con la música permitiría establecer más claramente cómo operan los conceptos más contemporáneos de sujeto y subjetividad en las culturas juveniles; cómo se producen los movimientos entre anclajes fijos y la fluidez propios de los procesos de construcción de subjetividad; y cómo se dan las oscilaciones entre apego y libertad de los jóvenes con respecto a sus culturas.

Cabe preguntarse: ¿Qué procesos de autocreación, qué modos alternativos de existencia pueden surgir y surgirán de culturas y músicas como las descritas aquí?

Referencias bibliográficas

- CHUCK, D. y Yusuf, J. (1997). *Fight the power. Rap, race and reality*. New York: Delacorte Press.
- FOUCAULT, M. (1987). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Editorial La Piqueta.
- GUATTARI, F. (1995). El paradigma estético contemporáneo. En D. Fried Schnitman (Ed). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- KEROUAC, J. (1995). *Los subterráneos*. Barcelona: Anagrama.
- MARÍN, Martha y Muñoz, Germán (2002) *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Universidad Central-DIUC y Siglo del Hombre Editores.
- MEDINA, G. (1997). *Rock y punk. Punk se escribe con odio*. En Omar Urán (Ed.). *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Corporación Región, Instituto Popular de Capacitación (IPC) y Viceministerio de la Juventud (Ministerio de Educación Nacional).
- PORTER, A. What is Gothic? Critical Analysis. En: <http://www.gothics.org/subculture/analysis.php>.
- ROJAS HERNÁNDEZ, S. (2002). *Gente de Oi*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- ROSE, T. (1994). *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Hannover: University Press of New England.
- SEIDER-PIELEN, E., y FARIN, K. (1993). *Skinheads*. Munich: C. H. Beck.
- SMITH, P. (1996). *Un fuego de origen desconocido*. Madrid: Celeste Ediciones.
- SERRANO, J. F. (1996). Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo del rock entre jóvenes urbanos. En: Revista *Nómadas*, No. 4. Bogotá.
- SERRANO, R. (1995). Texto complementario al árbol de géneros publicado en Secretos de Mutantes. Documento interno producido por un participante de la cultura del *metal* para la investigación sobre “Rock y culturas juveniles” dirigida por Germán Muñoz. Bogotá: Departamento de Investigaciones de la Universidad Central.
- URÁN, O. (Ed.) (1996) *Medellín en vivo: la historia del rock*, Medellín: Instituto Popular de Capacitación, Corporación Región, Viceministerio de la Juventud.
- WICKE, P. (1995). *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.

