

Kaos en el Sótano:

Génesis y Estructura de la Escena Punk Medallo (1985-2018)

Ricardo Gómez

Facultad de Humanidades, Universidad EAFIT

Tesis de grado para aspirar al título de Doctor en Humanidades

Director: Juan Carlos Valencia

30 de junio de 2020

A mis cuchxs...que siempre estuvieron ahí, pero me dejaron volar.

La libertad, probablemente la única, es la libertad de reconocer el deseo, de reconocer aquello que nos falta... reconozcamos nuestras faltas, reconozcamos que somos hijos de un padre foráneo y de una madre violada, en América y en Colombia.

Fabián Sanabria-

Hay una práctica que es del punk, y que hace poco un amigo, un chico trans, la decía y la rescato mucho, y es estorbar. Yo siempre le estorbo a alguien, y le estorbo a alguien mal. Incluso hay gente que se abre de donde yo estoy, porque estoy ahí. Yo siento que eso me lo dejó el punk. Yo empecé estorbando en mi casa, y seguí estorbándole al mundo, y a mí me gusta. O sea, me gusta caer a algún parche y estorbar por alguna cosa, porque eso en el fondo me llena de una cosita chimba. Entonces, siento que esa práctica de estorbar, y no estorbar por fastidiarte –como el fastidioso que está ahí encima chimbeando-, sino el estorbar porque mi forma de ser realmente contraría o niega tus creencias, tu religión, tu percepción del mundo, y no tenés la capacidad o la empatía de poder estar en un mismo lugar conmigo, y te tenés que abrir o enojar, o cuestionarme hasta la mierda. Siento que estorbar es una práctica punk que transmuta en cualquier lado [risas].

Punkera trans, 28 años-

Tabla de Contenido

Resumen	12
Abstract	13
Kaos en el Sótano: Génesis y Estructura de la Escena Punk Medallo (1985-2018)	14
Corporación Caos: Un Estado de la Cuestión, del Punk Global al Punk Medallo	28
Los Parámetros de Búsqueda	29
El Mundo.....	30
Primer Momento: Punk en Londres y en Nueva York, Sex Pistols y Ramones.....	30
Segundo Momento: En EE. UU. e Inglaterra, Pero Más Allá de Sex Pistols y Ramones	39
Repensar la Historia del Punk: Los Estados Unidos.	39
Inglaterra en la Década de 1970	47
Repensar la Historia del Punk: Inglaterra Después de la Primera Ola.	56
Inglaterra y EE. UU. a los Ojos de los Excluidos.	62
Tercer Momento: Punk Global, Más Allá del Centro Anglosajón.....	72
¿Subcultura y/o Escena?	73
La Escena Punk y sus Subescenas.	77
Cuarto Momento: Escenas Locales a Nivel Global	81
América Latina	93
Continuidades Frente al Contexto Global de los Estudios Sobre el Punk	96
Discontinuidades Frente al Contexto Global de los Estudios Sobre el Punk.....	104

Punk Medallo	114
El Punk Medallo Como Movimiento Artístico o Político	117
El Punk Medallo Como Productor de Sentido	121
La Escena Punk Medallo Como Comunidad	123
El Panorama que se Abre.....	126
Mis Principitos: Marco Teórico	130
El Concepto de Escena.....	130
La Escena Punk	139
Cultura del Hazlo Tú Mismo (HTM)	144
Territorio, Territorialidad y Escena.....	160
Autonomía y Escena Punk	162
Módulo X-21: Diseño Metodológico	181
Objetivo General.....	181
Objetivos Específicos	181
Lugar de Enunciación.....	181
Dimensión Espacial	184
Dimensión Temporal	186
Población	187
Estrategias para la Recolección de Información en el Territorio: Entrevistas a Profundidad	197

Estrategias para la Recolección de Información en el Territorio: Recorridos Territoriales	199
Asuntos por Elucidar en el Territorio: Distinciones de Autenticidad	205
Asuntos por Elucidar en el Territorio: La Red Social en la Base Material de la Escena ...	206
Asuntos por Elucidar en el Territorio: Objetos Significativos	207
Revisión Bibliográfica: Fuentes Comunitarias	208
Revisión Bibliográfica: Producción Editorial de la Escena	208
Revisión Bibliográfica: Otras Fuentes	208
Lo que Ustedes se Merecen: Resultados y análisis del trabajo de campo	209
No Te Desanimes, Mátrate: Surgimiento de la Escena Punk Medallo (1957-1989)	209
Tema 1. Medellín, la Ciudad Podrida	210
Tema 2. De Hippies a Rockeros	212
Tema 3. De Notas y Galladas	216
Tema 4. De Punk de Barrio, a Punk Medallo	220
Tema 5. Outro	238
La Ciudad Morgue: Consolidación de la Escena Hardcore Punk Medallo (1990-1998) ..	240
Tema 1. La Hegemonía del Vinilo	244
Tema 2. Radio, Skate y Mestizaje Musical	259
Tema 3. La Escena Punk Medallo Continúa en la Era del CD	272
Tema 4. Outro	277
Rock de Alkantarilla: La Hegemonía del CD (1998 -2010)	281

Tema 1. Surgimiento de la Escena Anarcopunk	290
Tema 2. El Festival Antimili Sonoro y su Relación con la Nueva Escena Punk	300
Tema 3. El Punk se Profesionaliza	312
Tema 4. Otras Derivas de la Escena Anarcopunk	325
Tema 5. La Escena Skinhead en Medellín a Comienzos del Siglo XXI	334
Tema 6. Outro	343
Estamos en la Sima: El Regreso del Vinilo a la Escena Punk Medallo (2011-2018)	347
Tema 1. Altavoz Fest y Otros Canales Mainstream para la Circulación Global	361
Tema 2. La Escena Punk HTM	369
Tema 3. Diversificación de la cultura HTM	379
Tema 4. La Escena Skinhead	399
Tema 5. Resurgimiento de la Escena Postpunk	409
Tema 6. Outro	419
La Flema Innata: Sobre la génesis y la estructura actual de la escena Punk Medallo	423
La Génesis de la Escena Punk Medallo	424
Visión Rockera y el Rock Nacional: Una Escena Popular y Autónoma	425
Se Difunde el Ideario Anticomercial: De una Escena Antiburguesía a una Escena Anticaspa	428
Nueva Fuerza: Autogestión e Identidad Propia de la Escena Subterránea	430
Los Fanzines: Puerta de Entrada de la Escena Punk Medallo al Circuito Global del Punk	432

Estructura de la Escena Punk Medallo Actual	437
Proceso de (Des) Politización de la Escena.....	437
La Cultura HTM y el Mundo Comercial del Punk: ¿Género o Subcultura?.....	440
La Escena Punk HTM, Anticomercio y Contracultura.....	441
Punk y Territorio: Del Hazlo Tú Mismo al Hazte Tú Mismx.....	444
(Des) Politización y Comercialización de la Escena Punk Medallo	445
Punks y Skins: Entre la Unión y el Conflicto	447
La Escena Punk Medallo y su Relación con los Otros: Entre Totalitarismo y Pluralismo.....	452
Punk Medallo Diverso: Diversidad y Relaciones de Género.....	454
Punk Medallo Diverso: Diversidad e Identidad Sexual.....	460
Punk Medallo Diverso: Diversidad y Relaciones Interétnicas	466
Síntoma de la Última Década: Conclusiones	473
Tiempo y Espacio de la Escena: Periodización del Punk Medallo.....	473
De la escena rockera temprana a la escena subterránea	474
La escena punk de barrio	474
La escena hardcore punk.....	475
La reconciliación con los medios y el regreso a la radio	477
El surgimiento de la escena anarcopunk.....	477
La reacción al surgimiento del Festival Altavoz.....	479
El regreso del vinilo y la mundialización de la escena.....	480

Interacción con los Otros: La Interacción con el Afuera de la Escena Punk Medallo y con Otras Escenas.....	482
Evolución de la cultura HTM.....	487
El Panorama que se Abre.....	490
Referencias	493

Lista de figuras

Carátula de los discos Totally Exploited de TheExploited y Hell Awaits, de Slayer.....	16
Mapa escena punk en Medellín, territorios punk de referencia y sus zonas de influencia	189
Distribución porcentual de la muestra según su origen geográfico	190
Distribución numérica de personas entrevistadas por área geográfica	191
Distribución porcentual de la muestra según la generación a la que pertenecen los participantes.....	192
Distribución porcentual de la muestra según estrato socioeconómico.....	193
Distribución porcentual de la muestra según la adopción de una identidad étnica	195
Distribución de la muestra por género	196
Distribución de la muestra según identidad sexual adoptada por los participantes	197
Mapa de la caminata punk en la zona noroccidental.....	202
Publicidad de la feria de fanzines realizada el 11 de agosto de 2018.....	203
Publicidad de la Feria HTM realizada en la zona noroccidental el 20 de julio de 2019	204
Revista autoproducida “Visión Rockera”	220
Portadas de producciones de Masacre “Colombia imperio de terror” y Libra “Sin título”	249
Artículo publicado en la revista Nueva Fuerza No. 7, de 1991, por el “Grupo Contra la Celebración del Quinto Centenario”	253
Fanzines producidos dentro de la escena anarco punk	306

Operación Orión del Ejército. Comuna 13, Medellín (Colorado, 2015, p. 89)	313
Cartel del primer Festival Altavoz, 2004 (Hagalau.net).....	321
Disco recopilatorio Juventudes Sonoras de Nuevos Renaceres de Sonidos Insurgentes (2010).....	331
Disco compartido de los grupos Amenazas, Sinnación, Pesticida SS y Huasipungo.	353
Primeras recopilaciones en vinilo de Ruido Total Records, producidas entre 2012 y 2018	371
.....	371
Piezas promocionales de la Casa Cultural El Hormiguero	376
Portadas de tres números publicados hasta el momento del fanzine Comis de Pun	377
Piezas promocionales del Colectivo Mentes en Disturbio	378
Algunas ediciones del Festival por la Ekidad y la Solidaridad	382
Piezas promocionales del Festival “Punk del barrio y para el barrio”	387
Piezas promocionales de eventos de cantautores punk de Medellín en vivo	389
Volante para la Feria Anarquista del Libro y la Publicación y fotografía de la feria de material alternativo	
"La Otra Feria No. 4" 2019	391
Carátulas de los tres libros publicados por el grupo IRA.....	391
Piezas promocionales del lanzamiento de tres libros de la editorial La valija de Fuego sobre Punk Medallo	
.....	392
La Distri: música grabada, en vivo y emisora de radio. Distribución de material alternativo.	393
Portadas del Periódico El Aguijón, activo desde 2005 hasta el presente	394
Mural realizado en homenaje a “Luisito”, punkero muerto en 2015	395
Mural realizado en homenaje a Nicolás Neira, joven anarquista asesinado en 2005	395
Piezas promocionales de conciertos internacionales de la escena skinhead de Medellín después de 2015	
.....	400
Logotipo de la banda skinhead Yesterday's Heroes, que exalta el mundo campesino antioqueño.....	401

Afiche de concierto de la escena skinhead nacionalista en 2018	403
Piezas promocionales de tres eventos postpunk en Libido Bar y en Club Libido	410
Piezas promocionales de colectivos de la escena postpunk	411
Piezas promocionales de fiestas medieval darkwave electro en Medellín.....	417
Escenarios de postpunk en Medellín en 2018	418
Comic extraído del fanzine Subterráneo Medellín. Nº 3 (S.F)	430
Invitación en revista Nueva Fuerza a reciclar para recoger recursos que permitan autogestionar la publicación	431
Artículo sobre los "Punks de mierda" en la escena local, publicado por el fanzine "Piensa" (1988)	432
Reportes de escena de Australia y Brasil, publicados en el fanzine Subterráneo Medellín Nº 3 (S.F.)	433
Reporte de escena de Gracia. Publicado en fanzine "Piensa" Nº1 de 1988	434
Reporte de escena de la antigua Yugoslavia, en el fanzine "Despelote" Nº 3. (S.F. finales de los 80)	434
Portada del fanzine Subterráneo Medellín Nº 3 de distribución gratuita ("sin valor")	436
Fotogramas del videoclip DM Remix, de Cosculluela, J Balvin, Arcangel y De La Ghetto (2016)	441
Portadas de los tres primeros discos de I.R.A.	450

Resumen

La presente investigación está dividida en dos partes: la primera consiste en un estado de la cuestión sobre el tema del punk en el mundo académico y el marco teórico de este trabajo. En el estado de la cuestión se siguió una lógica de zoom-in en la que se parte de una mirada global al fenómeno, luego se limita al contexto latinoamericano y, finalmente, se restringe al caso colombiano, específicamente al de la escena Punk Medallo. Luego, la segunda parte incluye el diseño metodológico, los resultados y análisis del trabajo de campo, un comentario sobre la génesis y la estructura actual de la escena Punk Medallo y las conclusiones. Los resultados y el análisis del trabajo de campo están presentados en cuatro capítulos subdivididos cronológicamente. En el primero se miran los antecedentes de la escena, su surgimiento y su desarrollo hasta 1989. En el segundo, el período cubierto abarca desde 1990 hasta 1998, cuando se dio una gran ruptura al interior de la escena. El tercero analiza el período comprendido entre 1998 y 2010, y el desarrollo de una profunda brecha entre dos sectores de la escena con posiciones divergentes frente al mundo de la industria musical y del comercio. El último capítulo de dicho apartado se concentra en lo acontecido desde 2011 hasta 2018. Finalmente, se plantea una discusión sobre la estructura actual de la escena y el régimen inestable de tensiones, conflictos y coaliciones que la define.

Palabras clave: Escena Punk, Estudios Culturales Latinoamericanos, Punk Medallo, Cultura Urbana Colombiana, Territorio y Territorialidad.

Abstract

The present thesis has been divided into two parts: the first one consists of a state of the art on the issue of punk in the academic world, and the theoretical framework of this project. In the state of the art, a zoom-in logic was followed, which departs from a global approach on the theme of punk, then goes on to a reference to the Latin American context and, finally, is restricted to the Colombian case, and specifically to the Punk Medallo scene. Then, the second part consists of the methodological design of this project, the results and analysis of the fieldwork, comments on the genesis and current structure of the Punk Medallo scene, and the conclusions. The results and analysis of the fieldwork are introduced in four chapters, which have been subdivided chronologically. In the first chapter, attention is paid to the historical background of the scene, and its development until 1989. In the second chapter, the period covered goes from 1990 to 1998, when a deep breach became evident within the scene. The third one analyzes the period comprised between 1998 and 2010, and the development of two different sectors of the scene on both sides of the breach, with diverging positions in relation to the world of the music industry and commerce. The last chapter of such numeral focuses on what has happened between 2011 and 2018. Finally, a discussion is proposed regarding the current structure of the scene, and the unstable regime of tensions, conflicts and coalitions that defines it.

Key words: Punk Scene, Latin American Cultural Studies, Punk Medallo, Colombian Urban Culture, Territory, and Territoriality

Kaos en el Sótano: Génesis y Estructura de la Escena Punk Medallo (1985-2018)

El primer recuerdo que tengo de mi relación con la música es aproximadamente de 1983 o 1984, tenía entre 11 y 12 años y estaba jugando en la calle con un vecino, en el barrio Belén La Palma, donde me crié. Un barrio de clase media-alta (estrato 5) en el suroccidente de la ciudad de Medellín. Esteban, mi vecino, me preguntó qué música me gustaba y yo le dije que ninguna, lo cual lo sorprendió bastante (hoy, cuando lo recuerdo, también me sorprende al imaginar mi vida sin música).

Luego Esteban me invitó a su casa donde me mostró algunos discos de rock y pop norteamericano que él tenía (su familia tenía contacto frecuente con EE. UU., y le resultaba fácil conseguir discos) entre los que había artistas pop de moda como Irene Cara y Sheena Easton. Más adelante, descubrí que otro vecino, José Fernando, también tenía una afición por el rock, y además ambos compartían un interés por el inglés que parecía ir naturalmente aparejado con su gusto rockero. En esos días, yo también empecé a estudiar inglés en el Centro Colombo-Americano (allá también estudiaba José Fernando, y eso ayudó a que nuestra amistad se fortaleciera), y allí me empecé a acercar más al rock, pues la biblioteca estaba suscrita a muchas revistas de música, y tenía libros y enciclopedias donde hablaban de las diversas vertientes del rock, que iban mucho más allá de esas estrellas que le gustaban a mi vecino.

Mi primera colección de música consistía en una serie de casetes que empecé a grabar en ese momento. Me sentaba por horas frente a la radio, a escuchar Veracruz Estéreo y Todelar Estéreo, las dos emisoras de rock que había en FM, y a grabar las canciones de moda. Recuerdo que los programas más promocionados eran los de los listados de popularidad en EE. UU. (American Top 40) y en Inglaterra (Top of the Pops), y las listas locales. Mi colección de casetes grabados de la radio aumentó rápidamente, pero al llegar al número 18 empecé a escucharlos de nuevo y noté que el primero ya era un poco anticuado, así que empecé a regrabarlos y después seguí con el resto de la colección que nunca pasaba de 18 o 20 casetes.

Más o menos en 1986 descubrí otra emisora: Radio Disco ZH. Esta quedaba en AM, por lo tanto, su sonido no era tan bueno como el de las otras dos, pero ponían otra música que no sonaba en las listas de Casey Kasem, el locutor gringo del American Top 40. Era música más pesada y con una actitud diferente. Mi pequeña colección de casetes empezó a llenarse de nuevos grupos como Plasmatics, Metallica, Anthrax, Judas Priest y otros que fui conociendo en esta emisora. Ya el contenido de los casetes era menos efímero, su fecha de caducidad era menos cercana y su vida útil era más larga. La colección empezó a crecer y me empecé a alejar de Veracruz y Todelar Estéreo.

Esta búsqueda de otra música me llevó de nuevo a la calle. Como mis vecinos no parecían interesados en esas sonoridades más agresivas, busqué entre mis compañeros de colegio, pero tampoco encontré mucho. En 1987, a los 14 años, en noveno grado, me cambié de colegio, me fui del Instituto San Carlos (un colegio católico de los hermanos de La Salle) al colegio Calasanz (un colegio católico de los padres escolapios). Allí estudiaba mi amigo José Fernando, quien estaba en décimo. Poco a poco, él se había ido aficionando al metal y ahora tenía un apodo, *Beethoven*, y acceso a mucha música que yo no conocía. Ese acceso se lo ofrecía la cercanía con otros dos compañeros del colegio, Carlos Patiño y Carlos Garcés, ambos eran del parche de metaleros de Los Colores, que tenía contacto con otros “parches” de la ciudad, por esta razón por allí circulaba muchísimo metal. Incluso Carlos Garcés había empezado a acercarse a otro parche, el de Colpisos, que estaba ubicado más al norte, en los límites entre Los Colores y Robledo, al noroccidente de la ciudad. El de Colpisos era un parche punk, y su música también circulaba profusamente por el parche de Los Colores.

A regañadientes, Beethoven me empezó a prestar metal a cuentagotas, y siempre me pedía que le grabara algo a cambio de cualquier música que él me prestara o me grabara, y eso me obligó a buscar otros contactos y a entrar en la lógica y el circuito de intercambios musicales. Recuerdo mucho un disco que me prestó un día, sonaba distinto y, como no tenía carátula, tenía cierto aire de clandestinidad que me seducía enormemente. Unos días antes, *Beethoven* había sido sorprendido en el colegio con una

copia del disco *Hell Awaits*, de Slayer, cuya imaginería sacrílega, de inspiración satánica y profundamente anticristiana, causó un escándalo inédito en el colegio. ¿Estudiantes satánicos? Hubo un pánico total. Después de eso, mi amigo decidió ser más cauto con los discos que circulaba y por eso me prestó aquel disco sin carátula y por fuera del colegio. Se trataba del *Totally Exploited* del grupo The Exploited, de Escocia y su sonido me cambió totalmente la vida, supe en ese momento que ya no quería escuchar más metal, que el mundo donde me quería sumergir era el del punk.

Figura 1

Carátula de los discos Totally Exploited de The Exploited y Hell Awaits, de Slayer



Unas semanas después, mi epifanía se repitió cuando Beethoven me prestó un casete (la mayoría de nuestros intercambios musicales eran en casete) con una grabación del disco *Salve*, el primer elepé de La Polla Records. Ese casete fue una revelación total porque su música era en español y podía entenderla totalmente, pero sus letras y su estética se oponían a todas las normas de decencia que me habían inculcado en mi educación católica de toda la vida. Desbordaban incluso a la irreverencia mesurada del rock en español que se iba poniendo de moda en la radio, y que con su *agüita amarilla* y su *sufre mamón* pretendía escandalizar a mi generación.

Una canción decía: “A cuenta de prometer el reino de los cielos, algunos vivillos lo que están haciendo es su propio cielo particular en la tierra: ¡Compre un pedazo de cielo, pagando una cuota

mensual!", y otra más decía "Come mierda vitaminada, come mierda concentrada, come mierda deliciosa, come mierda y pagarás". Yo no lo podía creer, se había abierto un panorama de libertad de expresión que, por sus visos de ilegalidad y clandestinidad ya era totalmente adictivo.

No solo Beethoven me prestaba los discos sin carátulas, como sabiendo que incurriamos en una conducta criminal, sino que en el colegio tenían ahora una lista negra donde los estudiantes rockeros aparecíamos junto a los que hacían parte de La Canilla, El Emperador, La Villa, El Futuro, La 10 y otras pandillas de jóvenes, un fenómeno que ya no se limitaba a los barrios populares y de invasión, sino que inundaba los barrios de clase media-alta y alta. Gracias a este encuentro con el punk y sus adalides, yo había pasado de ser un estudiante de bajo perfil –medio *nerd*, pero lejos de ser el mejor-, a ser miembro de una peligrosa cofradía y a representar una amenaza para el orden moral del colegio. Yo estaba fascinado.

La búsqueda de más música punk me llevó a comprar mis primeros discos y a empezar a intercambiar música con cada vez más punkeros. El contacto con Beethoven ya no era suficiente, como él era metalero, su acceso al punk y el *hardcore* no era tanto como yo quería. Me empecé a mover por Belén y conocí a algunos punkeros más, incluyendo a "Maldad", baterista de Denuncia Pública, la primera banda punk que vi en vivo, en Belén Rincón. Conocí a algunos parches de La Floresta, San Javier y Barrio Cristóbal, en el costado occidental de la ciudad, y me volví asiduo visitante del centro, donde me encontraba con punks de toda la ciudad. En 1989 empecé a ensayar con mi primera banda, Humano X, en la que asumí el rol de vocalista, porque no sabía tocar ningún instrumento y me gustaba escribir. En 1990 entré a la Universidad de Antioquia y allí el panorama se amplió notablemente, ya tuve acceso a más parches y comencé a ir a conciertos.

La geografía de la ciudad también cambió para mí. Mientras estaba en el colegio, mis compañeros vivían básicamente en una zona bastante limitada de la ciudad: desde la calle 50 (Colombia) hacia el sur, hasta la calle 30 en Belén, sin pasar de la carrera 84 hacia el occidente, ni de la 65 hacia el

oriente. Es decir, me movía en un cuadro de barrios de clase media de unas 20 o 25 cuadras a cada lado. Con la llegada del punk mis visitas a barrios y zonas como Robledo, Castilla, Manrique, El Popular, Andalucía, La Francia e Itagüí se volvieron mucho más frecuentes, y mi mapa de la ciudad cambió también radicalmente. Yo era un niño burgués para muchos punkeros, pero el hecho de tener algunos discos y una colección cada vez más grande de casetes me acercaba también a otros, más conocedores de la movida musical, y me permitía estar en los parches con cierta tranquilidad. Ya me iba ganando el respeto de muchos porque tenía música. Además, el acceso a la biblioteca del Centro Colombo-Americano y a sus libros sobre rock y punk, me ofrecían un conocimiento sobre el punk que era muy valorado por el resto de la escena, siempre ávida de conseguir información en un contexto de escasez. Poco a poco me sentía más parte de algo mayor, me sentía parte de un nosotros.

Esa pertenencia se empezó a reflejar en otros aspectos de mi vida, como mi apariencia personal: la ropa de marca que era tan popular entre mis compañeros del colegio desapareció de mi armario, la reemplazaron camisetas y chaquetas estampadas a mano, llenas de parches y botones. Los tenis importados brillaban por su ausencia, unas botas obreras marca Grulla con platina de acero eran las infaltables compañeras, y luego las acompañaron unas botas platineras “importadas” de Bogotá, que eran mandadas a hacer con base en las botas que veíamos en los elepés de los grupos que nos gustaban. Las opiniones políticas también cambiaron, las canciones siempre contradecían el mensaje biempensante de mis profesores, y me hacían sospechar de los curas que dirigían el colegio: siempre hablando de los pobres y la misericordia, pero conduciendo camionetas de alta gama, como las de los mafiosos y los ricos de mi ciudad.

El rock y los rockeros no eran bien vistos en la ciudad, y mucho menos el metal y el punk, sus lados más salvajes. Desde 1987 se había ido popularizando un nuevo fenómeno en la radio, el “rock en español”, y su estética era la única que gozaba de cierto estatus en los círculos más respetables de la ciudad, al igual que la de las emisoras habituales, más cercanas al pop norteamericano y el glam rock de

grupos como Poison, Bon Jovi o Europe. Pero en general, el rock no era una música mayoritaria en Medellín, por eso no era fácil conseguir música más allá de la radio, ni mucho menos acceder a libros o revistas. Y los punkeros y metaleros eran unos parias en el mundo cultural de la ciudad. Después de La Batalla de las Bandas en 1985, y la batalla campal que se había armado en la Plaza de Toros cuando se realizó, los empresarios locales de la música no querían saber nada de rock, y mucho menos del “rock pesado” de los más revoltosos y problemáticos. Y ese nosotros, mientras tanto, reforzaba sus lazos con cada requisa en la calle, con cada bolillazo propinado por la policía o con cada visita a los calabozos (justificada o no).

La estigmatización y la exclusión solo habían servido para radicalizar a muchos miembros de la escena rockera subterránea—formada por punkeros, metaleros y “vieja guardias”—, y para generar más cohesión entre nosotros. Pero ese *nosotros* no era homogéneo, era diverso. La llegada a la universidad me permitió ahondar más en el conocimiento de la escena skinhead, cuya música me resultaba especialmente atractiva. Me enteré de las diferentes facciones que conformaban esa tradición y de las peleas que había entre ellas, entre “fascistas” y “rojos”, como los llamaban en canciones y fanzines. En esas búsquedas conocí el ska, que empezó a ser una influencia cada vez más notoria en la música de mi grupo; el espectro musical se abría, pero mi círculo de amigos seguía siendo el mismo: punks.

El descubrimiento del ska me mostró el reggae. En el 1994 empecé un nuevo grupo, Don Vito y Los Corleone, en el que el ska y el reggae eran los ritmos protagónicos, pero la lógica con la que operábamos era la misma que habíamos aprendido en la escena punk. La exploración musical me llevó a formar Niquitown en 1997, centrado en el ska, el reggae y el dub; el punk solamente se hacía visible en las letras y la actitud. Del reggae —vía dance hall— fue fácil saltar al hip hop, y un espacio como el Festival Antimili Sonoro, surgido en 1998, facilitó esas interacciones, pues allí lo importante era la posición en contra de la guerra, no la música que tocaran las bandas. Por eso pudimos alternar con grupos de metal, punk, hardcore, hip hop, reggae y música electrónica.

En el 2000 se desintegró Niquitown y formé Bellavista Social Club con otro grupo de amigos, allí los protagonistas musicales eran el reggae, el hip hop y músicas electrónicas como el *drum and bass* y el *break beat*. En 2007 se desintegró BSC, volví a formar Niquitown y sigo tocando con ese grupo hasta el presente. La banda sonora de mi vida ha cambiado bastante, pero han permanecido las prácticas de autoproducción, autogestión de los proyectos y la percepción de la música como una herramienta de expresión y participación en el orden social, más que como una opción laboral o una mercancía. Y las creastas, las botas y las chaquetas de cuero nunca han faltado en los conciertos de mis grupos.

El acceso a música y producción artística con estéticas diversas, no me ha hecho abandonar el apego al principio sencillo de “Hazlo Tú Mismo” (HTM) que aprendí en el punk y que ha sido siempre central en mi trabajo musical, artístico y cultural, dado que me ha permitido una posición de autonomía crítica de mi trabajo. Dicho principio, tal y como lo aprendí entre punkeros, implica una aparente paradoja, pues la ausencia de apoyo institucional que empuja en un principio a la adopción del *ethos* HTM, obliga implícitamente a apoyarse en el colectivo (bien sea la banda, el grupo de amigos, otros miembros de la escena, etc.), es decir, ese Hazlo Tú Mismo que causa en un principio la impresión de arrogante autosuficiencia individualista, en realidad implica necesariamente el recurso al trabajo colectivo. Entonces el grito de guerra Hazlo Tú Mismo se transformó implícitamente en “Hazlo Con Otros”. Mi experiencia de vida le ha dado un lugar central a ese principio en muchas esferas diferentes de mi existencia, y eso me ha mostrado que el *ethos* HTM encierra un conocimiento importante para la práctica artística autónoma, en un contexto de creciente comercialización y banalización de la música y la cultura.

La potencia de los efectos de la aplicación de este principio no se limitaba a mi ámbito personal, mi conocimiento de la escena y mi interés por saber más sobre ella me mostraba un hecho fehaciente: la escena rockera local quedó exiliada de la agenda cultural oficial después del Festival de Ancón en 1971, estigmatizada como una fuente de problemas y de malas influencias. Dicho estigma permaneció durante

más de 20 años, pues los jóvenes seguían siendo percibidos como una amenaza para el orden institucional y moral a principios de los 90, cuando se les asoció con el temperamento violento y peligroso del sicario del narcotráfico. Pero un ejercicio de memoria hace evidente la diferencia notable que marcó las diversas generaciones de jóvenes que padecieron ese ostracismo cultural.

En las décadas de 1950 y 1960, el rock se difundió en la ciudad de la mano de la industria musical local y los medios masivos, lo cual le permitió una producción discográfica considerable, acompañada de diversos sellos disqueros existentes. Después del Festival de Ancón, la situación cambió, la industria cultural nacional abandonó al rock, sus nuevas apuestas eran por la salsa, la balada romántica y la música tropical. La producción discográfica rockera en la década de los 70 se redujo prácticamente a cero. Solo el grupo Últimos Tiempos logró un contrato discográfico y pudo sacar un sencillo en 1976 con el sello Discos Victoria.

Pero hay un contraste notable cuando se compara esta situación con las décadas de los 80 y los 90. Al principio de los 80, parecía que la confianza de la industria regresaba al rock con mucha cautela, pues el mismo sello (Victoria) produjo tres sencillos más, de los grupos Nash, Piro y Carbure, entre 1982 y 1983, y produjo a Kraken a partir de 1985, pero el resto de la década está marcado por un fenómeno nuevo. La mayoría de la abundante producción discográfica rockera del resto de los 80 y de las décadas siguientes fue autoproducida¹, lo cual ha tenido efectos evidentes en diferentes escenas locales (no solo el rock), que se han desarrollado y han perdurado en buena parte gracias a dichas prácticas de autoproducción.

La memoria de ese desarrollo autónomo de las escenas subterráneas me llevó en 2011, en el marco de una curaduría de música que hice en el encuentro internacional de prácticas artísticas

¹ Un listado corto de autoproducciones discográficas realizadas entre 1987 y 1989 debe incluir discos de Parabellum, Reencarnación, Imagen, Astaroth, Rasix/Sociedad Violenta, I.R.A. y Danger; y demos en casete de grupos como Imagen, Ataque de Sonido, BSN, Crimen Impune, Agresión Social, Desastre, Antioquia Podrida, Denuncia Pública, etc., además de recopilaciones en casete como *Punk Medallo* y *Estamos en la Sima*.

contemporáneas MDE11, convocado por el Museo de Antioquia, a proponer un Diplomado de Culturas Musicales Callejeras. El MDE11 estaba planteado en torno al concepto de lo dialógico, que por lo tanto fue un elemento central en la definición del diplomado, cuyo eje era la idea de diálogos de saberes que se desarrollaban a varios niveles. La convocatoria estaba dirigida a diversos actores participantes en las escenas metal, punk, hip hop, reggae, electrónica y cualquier otra que se sintiera convocada por el nombre de “Culturas Musicales Callejeras”. Por un lado, el escenario del diplomado constituía un espacio de diálogo entre el saber académico de las universidades que respaldaron la iniciativa (la Universidad de San Buenaventura, el Instituto Tecnológico Metropolitano y la Universidad EAFIT) y el saber callejero de los participantes, ofrecido por su experiencia en sus respectivas escenas. Dicho diálogo era facilitado por el doble perfil de casi todos los docentes que, si bien en su mayoría tenían cualificación académica en diversos campos del conocimiento, predominantemente habían sido o eran en ese momento participantes activos en distintas escenas musicales de la ciudad. Por otro lado, se establecía también un diálogo entre los saberes empíricos acumulados por las diferentes escenas participantes, tanto en términos musicales como de gestión cultural, así los rastas y los hoppers podían aprender de metaleros y punks, y viceversa.

La experiencia fue bastante fructífera, pero implicó también grandes sorpresas. Unos meses después del inicio del MDE11, se dio la oportunidad de socializar la experiencia del Diplomado con un grupo de docentes del sindicato del departamento de Antioquia. En la presentación del proyecto incluimos una muestra de videoclips de grupos locales de las diversas escenas. La mayoría de docentes se mostraron bastante interesados, pero también se plantearon inquietudes que me movieron y me cuestionaron. Un profesor manifestó: “Muy bueno el proyecto, muy interesante. Lástima que les estén enseñando esas cosas a los muchachos con esas músicas extranjeras, en vez de usar las músicas de nosotros. ¡Tan bonitas que son!” Yo respondí “¿Qué puede ser más de nosotros que las canciones escritas por los músicos de Castilla sobre las historias vividas por Castilla?”, pero igual me quedé con esa

inquietud dándome vueltas, y esa pregunta por “lo nuestro”, por nuestra(s) identidad(es) diversa(s) en Medellín, y por la idea de autenticidad asociada con la música y el arte. Mi experiencia personal de la música me ha llevado a hacer parte de una comunidad imaginada alrededor de la música subterránea que claramente implica una construcción diferente de un nosotros y de lo que es nuestro; una comunidad en la que, junto con discos, fanzines, documentales y conciertos, se producen nuevas formas de subjetividad que controvierten, desde una posición subalterna, la hegemonía del imaginario de identidad que ha predominado en Medellín y Antioquia.

Al año siguiente comencé mi maestría en Hermenéutica Literaria. El tema de la maestría era la literatura, pero las canciones y el punk siempre estaban presentes en mis citas y mis preguntas. Allí afiancé una convicción que me ha acompañado toda la vida, el punk (o por lo menos el punk que me interesa) es más una cuestión de actitud que de estética musical. Hay punks que no tocan en ningún grupo. El punk se respira también en los textos y las imágenes de los fanzines, los murales, los grafitis y estenciles, y en la actitud de los punkeros. Y con frecuencia siento que esa actitud está presente también en otras personas: en algunos directores y actores de cine, en algunos artistas, en muchos escritores, en músicos de otros géneros, etc. El trabajo de grado lo hice sobre Rubem Fonseca y su cuento El Cobrador. Si bien mi justificación oficial de dicho trabajo no incluía el punk, yo sé que me dediqué a ese cuento y a ese autor, porque aún hoy me parece que es uno de los escritores más punk que he conocido. Pero el análisis del punk, ese fenómeno tan importante en mi vida todavía no encontraba su espacio.

Al año siguiente, en el 2013, empecé a trabajar como director del Área de Cultura del Museo Casa de la Memoria. Ese trabajo me acercó al mundo de la historia reciente, de la memoria histórica, del conflicto armado y del mundo comunitario de la ciudad de Medellín. Uno de los espacios de memoria que se crearon allí fue *Medellín en Canciones*, una muestra periódica de videoclips locales en los que los temas de la memoria del conflicto y del territorio eran importantes, y donde las canciones hacían aportes a la discusión sobre ciertos fenómenos del contexto local de Medellín. El punk siempre estaba en

la *playlist* de esa muestra, aunque por supuesto que también incluía otros géneros musicales y otras estéticas.

En el Museo me afirmé en mi convicción de que la producción cultural, los saberes acumulados sobre el contexto y su propia experiencia de vida, y los valores y prácticas construidos por la escena Punk Medallo eran un patrimonio importante para la construcción de su propia memoria (que no estaba contenida en ningún libro, documental, ni nada por el estilo), y para la de toda la ciudad; que podía decir cosas pertinentes tanto para sus nuevas generaciones, como para otros sectores sociales más allá de la misma escena, e incluso para otras escenas que podían aprender mucho del punk y sus prácticas de autonomía. Y además entendí que su memoria era una ruta importante de entrada a la escena, y la mejor forma de hacerla propia, de que dejara de parecer un fenómeno foráneo, porque ¿cómo puede ser foráneo algo que llaman Punk Medallo?

La salida del Museo en 2015 y la posibilidad de hacer el doctorado me llevó a asumir una decisión aplazada por muchos años, abordar el tema del punk que no solo es importante para muchas personas adentro y afuera del mundo académico, sino que me permite enfrentarme con un asunto que ha sido central en la definición de mi propia vida, en las decisiones que he tomado, y en la adopción de los valores y las ideas que me han guiado, caminando junto a otros en el mundo diverso de la música subterránea.

Desde principios de los 90, cuando descubrí el ska y me enteré del lugar que la lucha antirracista tenía en esa escena, el tema de lo étnico ha sido de todo mi interés. Por este camino descubrí mucha música de origen africano, pero también descubrí la literatura afro e indígena (he sido traductor del Festival Internacional de Poesía de Medellín desde mediados de los 90, y prácticamente me he especializado en poetas de origen afro, bien sean caribeños, afroamericanos o directamente africanos, y en poetas indígenas) y el interés académico por los estudios decoloniales.

Este interés me ha llevado a plantear la presente investigación sobre unas bases muy precisas. No pienso el punk como un fenómeno importado de EE. UU. o Europa, sino como un fenómeno de circulación global que se arraiga en escenas locales que responden a su propio proceso histórico. Por este motivo no me planteo el punk como un fenómeno universal, sino como un fenómeno globalizado que en cada contexto particular (Medellín y Colombia en este caso) activa unos imaginarios de rebeldía y resistencia que responden a un régimen particular y situado de relaciones de poder. Por eso hablo de la escena Punk Medallo y no del punk en general: porque circunscribo esta investigación a un ámbito geográfico y cultural específico, y porque me niego a aceptar que los medios para definir en qué consiste la identidad de la escena estén por fuera de la escena misma. La escena en su recorrido y su proceso de autoconsciencia tiene la capacidad y la legitimidad para definirse desde adentro, y para resistir a cualquier poder externo que pretenda ubicarla en algún otro lugar. Por eso me pregunto por el desarrollo de una escena particular con sus propios escenarios, actores, prácticas, conflictos, coaliciones, discursos e intereses, y enmarcada en un devenir local particular, pero consciente de que se ha desarrollado en medio de unas relaciones muy activas de intercambio y diálogo con diversas escenas locales a nivel nacional, regional y global.

Otro asunto importante desde el principio de esta investigación ha sido encontrar rutas de comunicación con la escena actual. Si bien mi cercanía con la movida punkera local ha sido grande siempre, desde que me alejé musicalmente del punk con mis grupos, me alejé también de la escena poco a poco, a medida que me adentraba en otras escenas. Debía recuperar algunas viejas amistades y debía buscar maneras de acceder a otros punks, de otros territorios y otras generaciones, para que el relato producido por esta investigación no se redujera a mi memoria personal y la de mis amigos cercanos.

Además, mi paso por el Museo Casa de la Memoria me había enseñado algo más, una queja frecuente de las organizaciones comunitarias con quienes trabajaba era que en el centro de documentación habían encontrado muchas investigaciones sobre ellos y sus procesos, que nunca se les

habían socializado. Los grupos de investigación iban a visitarlos cuando planteaban sus proyectos, les pedían la información necesaria para sus investigaciones y luego se iban a escribir sus informes, publicar sus hallazgos, y cosechar sus premios, pero rara vez volvían por el barrio a contarles lo que habían encontrado, ni a compartirles los resultados de esas investigaciones. Mi decisión desde el principio fue tratar la escena como a las organizaciones comunitarias, y buscar formas de hacer de la investigación algo que también fuera útil para ellos. Por eso desde el principio del trabajo de campo me reuní con un colectivo de amigos cercanos a la escena para hacer registro en video y audio de las entrevistas, y para levantar material de archivo que nos permitiera hacer también un trabajo documental. La idea es encontrar formas de comunicación transmedia que permitan difundir los resultados de la investigación por otros canales y en otros lenguajes, además del académico, para poder acceder también a otros públicos. La producción de ese documental aún continúa, y ha empezado también la producción de un podcast llamado *Callejones de la Ciudad Podrida*, que ha permitido circular contenidos relacionados con la investigación a través de sus capítulos, y del ecosistema comunicativo que hemos construido para el podcast, con presencia en YouTube, Twitter, Instagram y Facebook.

Lo más importante en este proceso es que tanto la investigación bibliográfica, como el trabajo de campo, el desarrollo del documental y del podcast se han hecho con apego al ethos HTM, porque en el punk no solo importa qué se hace, también importa cómo se hace.

Como se puede ver, el recorrido que me ha llevado a plantear el presente trabajo de investigación ha sido sinuoso, por eso es difícil enmarcarlo disciplinalmente en el mundo académico, que será el que lo evalúe en primera instancia en tanto es una tesis doctoral. En primera medida, es necesario decir que no es gratuito que esta tesis se presente en el marco amplio de un doctorado en Humanidades, pues no se enmarca en una disciplina específica. Responde a una apuesta por la transdisciplinariedad, que se acerca tanto teórica como metodológicamente a diversos campos disciplinares como la musicología, la historia, la sociología y la antropología, sin enmarcarse

categoricamente en ninguno. Por esta razón, en este eclecticismo se puede reconocer también una cercanía con el campo de los Estudios Culturales.

En términos de su estructura, esta tesis está planteada en dos partes: la primera parte incluye un estado de la cuestión que se ha hecho siguiendo una lógica de *zoom-in*: comienza revisando el panorama global del punk en el mundo académico, luego mira el panorama latinoamericano y termina revisando el contexto nacional y local. Y además incluye un marco teórico que desarrolla los conceptos de escena, territorio, autonomía y la cultura HTM, así como el diseño metodológico de la presente investigación. La segunda parte sistematiza el trabajo de campo en cuatro capítulos que están organizados cronológicamente: el primero incluye los antecedentes y analiza el período de 1980 a 1989, el segundo va de 1990 a 1998, el tercero de 1998 a 2010, y el último de 2011 hasta 2018. Finalmente, hay un capítulo que recoge una discusión sobre la génesis y la estructura actual de la escena Punk Medallo, y uno de conclusiones.

Corporación Caos: Un Estado de la Cuestión, del Punk Global al Punk Medallo

El tema del punk se ha abordado de diversas maneras en el mundo casi desde su aparición. De hecho, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS, es su sigla en inglés), de la Universidad de Birmingham, uno de los primeros en desarrollar investigaciones en el campo de los estudios culturales en Inglaterra, que permitieron indagar en la cultura de la clase obrera británica y tuvieron gran impacto a nivel internacional, había señalado el camino. El CCCS había publicado importantes investigaciones sobre algunas subculturas (Hall & Jefferson, 2006) que luego fueron centrales en la historia del punk, como los skinheads, desde antes de que se diera la primera “explosión” del punk en 1976. Las percepciones sobre este fenómeno cultural y musical, sin embargo, han cambiado a medida que tanto la demografía como la geografía del punk han variado, para convertirlo en un fenómeno mundial con una amplia diversidad de participantes.

Para entender un fenómeno como la escena Punk Medallo, no solo es necesario entender su dinámica interna, marcada por circunstancias locales que la definen, sino entender su lugar en los debates de la cultura punk mundial, sus matices, sus conflictos y sus contradicciones internas determinadas por una gran diversidad, que no siempre se ha resaltado. El presente capítulo revisa, en primera instancia, la diversidad de posiciones desde las que se ha considerado el fenómeno del punk a nivel global en la literatura académica. Dichas posiciones comienzan centrando su atención en las escenas juveniles de Londres y Nueva York, pero poco a poco destituyen ese centro para introducir otras referencias etarias, geográficas, étnicas, de género y de identidad sexual que han dado nuevos y ricos matices a la discusión. En segunda instancia, se revisa la literatura del contexto latinoamericano, en donde algunas de esas discusiones han entrado en diálogo con su respectivo medio para plantear las problemáticas particulares que las definen, tanto directamente en los países latinoamericanos, como en el contexto de un sector de la comunidad latina en Estados Unidos que permanece en diálogo permanente con sus pares en otros países de Latinoamérica. En este caso las cuestiones étnicas y de

género cobran una importancia especial, dado el interés por definir el punk por fuera de su centro blanco, angloparlante, heterosexual y masculino. Finalmente, se dará cuenta de las publicaciones locales, más abundantes en lo periodístico y lo divulgativo que en lo estrictamente académico, que se han ocupado hasta ahora del tema del punk en Colombia y específicamente de la escena Punk Medallo, para generar un contexto de base a partir del cual abordar el trabajo de campo.

Los Parámetros de Búsqueda

Inicialmente se utilizaron dos motores de búsqueda en diversas bases de datos. En ambos casos se introdujo la palabra *punk* como única palabra clave, esta debía estar incluida en el título, o cuando menos en el resumen del artículo, y se delimitó la búsqueda mediante las opciones ofrecidas por cada motor de búsqueda.

Por un lado, se utilizó Scopus. La forma de delimitar la búsqueda fue restringiéndola a publicaciones arbitradas, artículos, publicaciones académicas de Ciencias Sociales, Humanidades, Artes o Psicología. Además, se descartaron las referencias en idiomas diferentes del español, el inglés y el portugués y las que no discutían el punk como tema central; también las que se ocupaban de derivaciones del punk en otras prácticas culturales como la culinaria o la educación, y se alejaban demasiado del alcance planteado para esta investigación. Después de esta delimitación, se procedió a recuperar las referencias detectadas cuyos textos completos estuvieran disponibles en las bases de datos ofrecidas por la universidad. De esta forma se pudieron reunir 47 referencias. Dado que el fenómeno es de aparición relativamente reciente, no se utilizaron filtros por fechas en la búsqueda, que arrojó un corpus que se extiende desde 1978 hasta el 2016, el momento en el que se hizo la revisión en bases de datos. Dado el interés creciente por el tema del punk a nivel global, es evidente que al momento de finalización de esta investigación habrá muchas más publicaciones, pero el período definido para el estado de la cuestión se cierra en 2016.

Por otro lado, se recurrió a la opción Academic Search Complete de EBSCOhost que revisa referencias en 19 bases de datos diferentes. Se hizo una revisión a partir de los mismos criterios y se pudieron recuperar 53 referencias.

Además de esto, se reunieron 18 textos sobre el punk que han llegado a ser canónicos, muchos de ellos publicados entre 1978 y 2000, que pudieron ser ubicados entre el material acopiado por el director de esta investigación en trabajos previos sobre el tema.

Finalmente, al notar que la cantidad de referencias latinoamericanas era bastante baja en relación con el corpus general recogido hasta el momento, se hizo una búsqueda adicional con los mismos parámetros en Redalyc y en Scielo. Esta búsqueda arrojó 14 artículos adicionales, 3 de los cuales se referían a España y Portugal.

El Mundo

Primer Momento: Punk en Londres y en Nueva York, Sex Pistols y Ramones

Es importante resaltar varios momentos en los resultados encontrados en la revisión de la literatura académica sobre el punk y su desarrollo. Un primer momento, del que se ocupa este primer apartado, se centra en la explosión del punk en los contextos anglosajones de Inglaterra y Estados Unidos, que son descritos como los originadores del punk rock. En todos los textos estudiados hasta ahora se destaca la pertenencia del punk al campo de la música rock o del rocanrol. Si bien hay algunos textos posteriores que de alguna manera parten de supuestos similares, en general este primer momento se extiende desde finales de la década de 1970, hasta principios de 1990. En él predominan dos formas de acercarse al punk: entendiéndolo como una subcultura y como un movimiento artístico.

Hay tres libros de esta época que han sido canonizados ya en la interpretación del punk: *Subculture: The Meaning of Style* de Dick Hebdige, publicado por primera vez en 1979 (Hebdige, 1991); *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* de Greil Marcus, originalmente de 1989 (Marcus, 2009) y *England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock* de Jon Savage, lanzado en 1991

(Savage, 2005). De los tres libros hay traducción al español, la primera de las cuales apareció en 1993 (Marcus & Alou, 1993), las otras dos fueron publicadas en la primera década del siglo XXI (Hebdige, 2004; Savage, 2009).

Lo anterior muestra la ampliación del campo de los estudios sobre el punk a nivel global y su creciente importancia en el contexto académico, así como su arraigo en la cultura popular mundial. Los tres títulos han sido publicados por editoriales comerciales, tanto en español como en inglés, y no por editoriales académicas, y centran su análisis en el caso londinense de 1976-1979. En ellos todo el protagonismo lo tienen el grupo inglés Sex Pistols y su mánager Malcom McLaren, son relatos bastante heroicos, en los que se describe el fenómeno a partir de unos individuos carismáticos y sus vicisitudes, pero no se acentúan los procesos sociales colectivos; aunque lo escrito sobre el punk no se limita a esos tres libros.

La literatura académica sobre el punk emerge en momentos muy tempranos de dicho fenómeno cultural. En la segunda mitad de los 70, un grupo de autores mostró interés por el punk rock enmarcado en un análisis de clase. Dicha perspectiva lo asociaba con la noción de subcultura, que fue desarrollada por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham. Tal fue el caso de Dave Laing (1978) y Dick Hebdige que centraban su análisis de la primera ola del punk inglés, surgida después de 1975. Ambos hacen una lectura de las conexiones entre esta y la contracultura de los años 60, mediante la teoría gramsciana de la hegemonía. Hebdige, entiende la hegemonía como “la situación en la cual una alianza provisional de ciertos grupos sociales puede ejercer 'autoridad social total' sobre otros grupos subordinados, no solo por medio de la coerción o por la imposición indirecta de ideas, sino al ganar y dar forma al consenso, de tal forma que el poder de las clases dominantes parezca tanto legítimo como natural”² (Hebdige, 1991, p. 16).

² Todas las traducciones citadas fueron realizadas por el autor, salvo donde se establezca lo contrario.

Dicho marco teórico les permitía explicar la subcultura punk como una forma de resistencia de un sector de la clase obrera a la hegemonía cultural de la clase media, y al consenso social y cultural que supuestamente predominó en Inglaterra después de la segunda guerra mundial. Dicha resistencia a la hegemonía se manifestaba sobre todo en un estilo basado en técnicas de choque que subvertían la estética oficial mediante la exaltación de lo feo y el mal gusto, y en un discurso oposicional dirigido contra instituciones de poder como la familia, la policía, el ejército y las figuras de poder político y religioso.

Si bien el elemento de clase era central en el análisis de ambos autores, el análisis de Hebdige permite un poco más de apertura en cuanto incluye variables más allá de las relaciones económicas, como las étnicas, las de género y las etarias. Es notable por ejemplo la relación que establece entre el punk inglés y la cultura reggae, y los asuntos étnicos que esta movilizó en ese momento en los barrios populares de Londres; algo que otros autores parecen dejar de lado al describir el punk como derivado exclusivamente del rock y blanco. De otro lado, el trabajo de Hebdige da una descripción más panorámica que las de otros trabajos asociados con este primer momento de la literatura académica sobre el punk, centrada en fenómenos sociales con diversidad de actores, más allá de los músicos, y de los héroes aislados como los Sex Pistols y Malcom McLaren. Pero además permite, mediante el recurso a la noción de *estilo*, trascender la determinación política y social del fenómeno del punk y dar una puerta de entrada a los asuntos artísticos y estéticos que movilizó.

Estos primeros análisis fueron controvertidos muy pronto. Por un lado, se cuestionaba su lectura demasiado politizada que podía dar la impresión de responder más bien a un interés del analista que a la realidad empírica del fenómeno. Robert Tillman, por ejemplo, piensa que hay críticos (como Stewart Hall) que, mediante sus interpretaciones de las culturas juveniles, que son esencialmente apolíticas, *producen* pseudo-movimientos políticos. El autor cree que el rock es fundamentalmente apolítico y carece de un sentido de propósito racional que le permita la acción política (Tillman, 1980).

Otra perspectiva es la de Simon Frith, quien es bastante crítico de la exaltación que se había hecho hasta el momento del punk inglés de la primera ola. El autor planteó que el punk fue un movimiento más reaccionario que progresivo, pues convirtió la rebelión en espectáculo; según él, los grupos se concentraron más en el mensaje que transmitían por medio de las letras de las canciones que en la forma de producción de la música, y eso permitió el impacto político negativo del fenómeno, que fortaleció el aparato industrial de los grandes sellos, es decir, el sistema que decía atacar. En otras palabras, Frith cuestionaba el supuesto espíritu progresivo de las bandas punk pues centraban su rebelión en el carácter subversivo de sus letras, pero no ponía en cuestión el aparato comercial y corporativo de la gran industria discográfica. De hecho, a pesar del protagonismo de los sellos independientes en momentos posteriores de la historia del punk, los grupos citados por estos primeros autores académicos buscaron (y lograron) contratos con grandes sellos disqueros³. El autor inglés concluye tajantemente su denuncia sobre la cercanía entre la primera ola del punk y la gran industria discográfica diciendo que "el punk no pudo transformar el proceso del pop porque era parte de él" (Frith, 1983, p. 20). Para Frith, la situación era muy distinta cuando consideraba al público más allá de las bandas, pues allí había logrado un efecto político que trascendía las perspectivas ideológicas y partidistas. Según Frith, más que por las teorías utilizadas por sus líderes para legitimar al punk rock, la generación de los Sex Pistols facilitó la politización de una serie de músicos "ordinarios" al exponerlos a la influencia de las prácticas de la escena punk. Es decir, para el autor la influencia del punk fue poderosa y contagiosa en tanto experiencia, y no en tanto teoría basada en la lucha de clases, pues "el pop rara vez se relaciona con la política en términos de clase y de organizaciones de clase, más bien lo hace a través de movimientos en los que las relaciones entre lo personal y lo político, entre lo individual y lo colectivo, son como tales el asunto en disputa" (Frith, 1983, p. 21).

³ Ramones con Sire Records, The Clash con CBS Records, Sex Pistols con EMI, A&M, Virgin, y Siouxsie and The Banshees con Polydor (Wikipedia).

Una posición similar, en términos de su crítica a la industria discográfica y su relación con el punk, la plantea unos años más tarde Peter Ross. En su investigación, el autor asocia la primera ola del punk con los ciclos alternativos de aceleración y ralentización del crecimiento de la industria discográfica inglesa (Ross, 1996a). La conclusión a la que llega es que, más que un movimiento radical y revolucionario que pretendiera atacar los fundamentos de la industria discográfica, la primera ola del punk terminó siendo la tendencia que le permitió a esta industria enfrentar un período de reflujo en el que su crecimiento había disminuido. Básicamente la primera explosión del punk estimuló el consumo, incrementó la productividad, bajó los costos y le ayudó a la industria discográfica a salir de su crisis. Esta primera ola sirvió a la industria para reestructurarse, pues renovó la relación entre los actores que la conforman y sus respectivos roles. Por ejemplo, la gran industria encontró un aliado en el circuito de sellos independientes que parecieron amenazarla alguna vez, pues lo que en un principio era una alternativa a la estructura musical, terminó funcionando como una avanzada de la industria, controlada por las grandes empresas discográficas.

Retomando el tema de la crítica a la interpretación marxista del CCCS, otros autores señalan el obscurecimiento que había hecho de la influencia de los movimientos artísticos en la primera generación del punk londinense, al estar más interesados en resaltar su carácter de resistencia de clase. Paul Fryer, por ejemplo, resalta la heterogeneidad de ese primer momento del punk rock, que no tenía un sonido unificado, sino que parecía establecer sus parámetros de definición en la actitud y el estilo de sus adeptos, más que en una estética musical definida (Fryer, 1986). Por esta razón, Fryer describe al punk como un movimiento profundamente individualista. El autor alega además que el supuesto predominio de jóvenes de clase obrera en esa primera generación es más bien una fabricación de los medios que promueven este género musical, y resalta la importancia de la presencia de los estudiantes de arte en su desarrollo, y del conocimiento que tenían de las vanguardias artísticas y sus banderas. Dicha importancia se puede ver en elementos como la apropiación del collage y otras técnicas afines, la construcción de la

estética a blanco y negro de los fanzines fotocopiados, y la teatralidad tanto de la puesta en escena de las bandas, como de la autorepresentación del punk que generaban.

Greil Marcus, por su parte, en su ya canónico *Lipstick Traces* (Marcus, 2009), además de reconocer el lugar de los estudiantes de arte de clase media, defiende la hipótesis de una influencia específica y determinante de las prácticas artísticas de la Internacional Situacionista (IS) en el desarrollo de la estética del punk de esa generación. Marcus describe la IS como una vanguardia artística de origen francés cuya genealogía la emparenta con el dadaísmo, el surrealismo y otras vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX. La relación entre ese movimiento artístico francés y el punk inglés la establece Marcus al reconocer que las “referencias a la supuesta relación de Malcolm McLaren con la espectral «IS» eran moneda corriente en la prensa pop británica” (Marcus & Alou, 1993, p. 28). Jon Savage, por su parte, sostiene una posición parecida en su libro clásico de 1991 *England’s Dreaming*, al dar un lugar preponderante a los antecedentes que determinaron la explosión punk, entre los cuales cuenta la Internacional Situacionista, Mayo del 68 y los movimientos artísticos que estuvieron en boga en Londres, además de la situación social, política y económica de la capital inglesa (Savage, 2005).

Si bien el protagonismo de Sex Pistols y lo que implicó en la industria discográfica son los temas centrales de la literatura académica producida en este primer momento, todos los autores reconocen la influencia que tuvieron la música y las prácticas promovidas por el punk en Nueva York. Muestran que los grandes protagonistas de esa primera generación, a ambos lados del Atlántico, tenían una comunicación permanente y participaban en las movidas que se generaban alrededor del punk en ambos países. Es ilustrativo el caso de Malcom McLaren que, unos años antes de manejar a los Sex Pistols, fue mánager de New York Dolls y, supuestamente, miembro de la IS. O el de Johnny Thunders, exmiembro de New York Dolls que gozó de bastante éxito en la movida punk británica, y participó en la primera gira inglesa de Sex Pistols, el mítico *Anarchy Tour*, con su banda The Heartbreakers y otros grupos ingleses de esa generación.

Esa relación entre Londres y Nueva York marca, finalmente, la última crítica a la lectura marxista del CCCS, pues los problemas de clase no son tan centrales en el caso del punk de EE. UU. Algunos autores resaltan el origen de clase media del punk norteamericano, y el hecho de que es bastante más explícito en su reivindicación del arte de vanguardia que el punk londinense. La influencia determinante de esta escena, por medio de bandas como Ramones o Blondie, no dejó nunca de ser reconocida por los grupos ingleses.

En este punto se evidencia un elemento que en ese entonces no se hizo lo suficientemente explícito en la literatura académica, pero que igual ya se empezaba a delinear, y que para este trabajo es importante resaltar: el reconocimiento del carácter internacional del punk, y de la comunicación que existía entre las escenas locales de los países que en ese momento constituían su centro. Es notable, por ejemplo, que la atención se centraba específicamente en Londres y Nueva York, más que en Inglaterra y Estados Unidos (Los Ángeles, por ejemplo, es casi invisible en este primer momento de la literatura especializada), aunque ese carácter local aún no se nombraba de manera muy explícita.

Es importante resaltar cómo la imagen del punk que se produce en ese momento de la literatura académica sobre el tema es bastante cerrada en varios sentidos. Por un lado, la descripción del fenómeno se centra en los grupos, especialmente Sex Pistols del lado inglés (y sus grupos más cercanos como The Clash o Siouxsie and The Banshees) y Ramones, del norteamericano. Por otro lado, el referente para describir al punk es la industria discográfica y su percepción del fenómeno, razón por la cual se le declara prácticamente muerto a partir de 1979 y, según opinión de Paul Fryer, totalmente absorbido por las grandes casas disqueras (Fryer, 1986, p. 14) y transformado bien fuera en *new wave* (el rótulo que adoptaron quienes, según el autor, se avergonzaban un poco de su origen punk y buscaban ahora legitimar su lugar en la industria musical), o en el término genérico de *postpunk*. Este hecho es especialmente sintomático porque el mismo Fryer menciona bandas posteriores a esa primera generación del punk, como The Exploited o Crass, que también se autodenominaron punk y nunca

firmaron contratos con grandes sellos, pero aun así ratifica el certificado de defunción que la industria discográfica había producido para el punk rock al terminar la década, basado en el comportamiento de la que, según él, era la segunda generación del punk: el New wave, es decir, invisibiliza totalmente a toda una generación de bandas y sellos independientes.

Otra tendencia que aparece en la literatura académica a mediados de los 80 es la de asociar el punk con lo que se ha conocido como postmodernidad. El clima de incertidumbre que se respira en Occidente en dicha época lleva a Lawrence Grossberg a predecir *el fin del rocanrol* (Grossberg, 1986) en el mismo momento en el que autores como Arthur Danto hablaran del *fin del arte* (Danto, 2005) y un par de años antes de que Francis Fukuyama decretara el *fin de la historia* (Fukuyama, 2006). Esta predicción apocalíptica se basaba en el cuestionamiento profundo que, en opinión del autor, el punk rock había hecho de los fundamentos del rocanrol en cuatro áreas específicas:

- Desafió la hegemonía de las multinacionales discográficas al dar pie a una explosión de sellos independientes. Aunque, en este sentido, el punk no fue anticapitalista, simplemente prefería apoyar a pequeños capitalistas en lugar de los grandes.
- Cambió el interés del mercado del rocanrol de los álbumes a los sencillos, y así permitió que grupos más pequeños grabaran y produjeran música.
- Rechazó los criterios de experticia estética y tecnológica que predominaban en el rock del momento.
- Rechazó el sistema de la "estrella del rock" que había fracturado la relación entre el músico y el público.

El hecho de haber liderado la transición equipaba mejor al punk para navegar en esas nuevas aguas oscuras e inciertas pues, según Grossberg, el punk consistía en “una serie de estrategias para vivir al borde del colapso del sentido y en medio de una paranoia creciente” (Grossberg, 1986, p. 59). Ese resquebrajamiento de las viejas certidumbres permitió que el punk abriera un espacio para nuevos

actores sociales (los jóvenes y las mujeres, por ejemplo) y que facilitara un proceso de politización de la vida cotidiana desde posiciones como el feminismo, que se hacían cada vez más visibles dentro de la movida del punk rock anglosajón.

El primer momento del estudio académico del punk que se ha descrito hasta el momento es sintetizado por David Pottie en 1993, en su análisis de tres formas de legitimación académica del punk:

- El punk como subcultura: En este modelo, el punk se asoció con una expresión de alienación de la clase obrera blanca. Los juicios sociológicos que se hacen sobre él responden a una opinión previa que se tiene sobre la matriz mayor de una cultura de masas, de la cual supuestamente deriva, y a un intento de establecer una conexión causal entre música y actividad social. Para el autor, es especialmente valioso que Hebdige haya recurrido al concepto de *estilo* para evitar la reducción del sentido y los efectos del punk a la lucha de clases y a las condiciones sociales que lo determinaron.
- El punk en el marco de un análisis de públicos: El autor de referencia para el análisis de Pottie es Grossberg, para quien el rocanrol es mucho más que un contenido ideológico que se suministra a un público pasivo, pues "la audiencia produce identidad y sentido por medio de *la economía afectiva del aparato del rocanrol*" (Pottie, 1993, p. 8). Según el autor, se da un *empoderamiento* del público que, por medio de sus interpretaciones, participa en la negociación de sentido. Pottie señala como debilidad de esta perspectiva el hecho de que parece ignorar, tal vez ingenuamente, el rol de los productores y distribuidores de música y sus decisiones en el proceso de producción y circulación del rocanrol.
- El punk y el rock como movimientos artísticos: Los autores de referencia para esta forma de legitimación son Savage y Marcus. Desde esta perspectiva, el punk es considerado arte pop subversivo. Parte del hecho de que su puesta en escena estaba bien informada

de diversos dispositivos de las vanguardias históricas. Esta asociación del punk con el arte (más que con la *cultura popular*) logra un efecto de legitimación.

Después del análisis y la caracterización de estas tres formas de legitimación del estudio del punk rock en el contexto académico, Pottie señala una gran debilidad de todas ellas: hasta ahora el foco en el estudio del punk ha sido la relación entre política y cultura, pero poca atención se ha prestado al placer generado por la música que, a la larga, es lo que le ha permitido perdurar en el tiempo y llegar a significar lo que significa para sus seguidores.

Segundo Momento: En EE. UU. e Inglaterra, Pero Más Allá de Sex Pistols y Ramones

A partir de la segunda mitad de los 80, el foco de la investigación académica sobre el punk rock se amplía para abandonar la obsesión con la primera escena y con sus protagonistas: Malcom McLaren y los Sex Pistols, y abarca también formas más recientes como el hardcore punk. Pero en términos geográficos, el interés sigue centrado en el mundo anglosajón. Se dio una revisión de la historia que se había construido hasta ese momento, y parte de dicha revisión consistió en centrar la atención en actores particulares que habían quedado por fuera del cuadro: la población gay y *queer*, las mujeres y el movimiento feminista, y las “minorías” étnicas.

Repensar la Historia del Punk: Los Estados Unidos. En primera instancia, es importante revisar algunos replanteamientos sobre la historia del punk. Tal es el caso de James McDonald quien se centra en otra generación de grupos, con un sonido y una relación con la industria discográfica que eran totalmente diferentes (McDonald, 1987). El autor menciona el aspecto económico como ejemplo ilustrativo de esta diferencia, pues mientras The Clash vendió 100.000 copias de su primer disco, un disco muy exitoso de un grupo de hardcore en EE. UU. podía llegar a vender 25.000 copias. Pero además muestra como el punk ha evolucionado también en sus aspectos estéticos. El autor caracteriza el hardcore como una versión del punk que rechaza el comercialismo, el uso de sintetizadores y otros recursos de alta tecnología y a la industria discográfica como tal, así como el rock de la cultura

mayoritaria (mainstream). El hardcore punk descrito por McDonald es rápido y monótono, y las letras no se cantan, sino que se gritan o simplemente se dicen⁴.

Por otro lado, McDonald también cambia el enfoque de la investigación. Irónicamente, señala, las investigaciones anteriores han tratado de identificar asuntos políticos y sociales en las relaciones entre punks, o entre la cultura punk y su “cultura madre”. Dicha pesquisa se ha hecho con base en conceptos sociológicos como el de subcultura, que exigen una capacidad notable de interpretación y lectura de códigos ocultos en los comportamientos sociales de los punks. Pero, según el autor, hay un vacío notable en el estudio de las canciones punk que, en su opinión, reflejan explícitamente la insatisfacción de sus seguidores con el mundo moderno. Es decir, las letras podían pensarse como los manifiestos políticos de la subcultura punk, sus productos políticos más claros y evidentes, pero habían sido totalmente ignoradas por quienes supuestamente tenían un interés por los asuntos políticos relacionados con el punk.

Según McDonald la falta de atención a las letras del punk se debe, en buena parte, a que la atención se ha concentrado en el *estilo*, en la personificación del punk (la extravagancia de su sonido, su vestimenta o sus comportamientos), es decir, en sus aspectos más espectaculares. Hay un vacío en la literatura académica del punk en ese momento, pues para el autor, el mensaje del punk no se ha examinado claramente, ya que el medio académico ha menospreciado las letras y sus elementos políticos, privilegiando miradas posmodernas en las que el posicionamiento político explícito pasa a un segundo plano. El autor hace una invitación a la comunidad académica a prestar más atención a los seguidores del punk rock, y no tanta a los especialistas y analistas, pues tienden a analizar el fenómeno desde modelos teóricos más que desde hallazgos empíricos en su realidad material.

⁴ En un texto posterior, Francis Stewart describe el hardcore punk de la siguiente manera: El hardcore punk fue la respuesta suburbana de EE. UU. a (...) la primera ola del punk inglés. Se creó bajo la premisa de más ruidoso, más pesado y más rápido, y con el fin de obtener la 'verdadera esencia' (hardcore) del punk, en oposición a la 'perra' (whore) de los medios en la que, según se sentía, se había convertido el punk, y para contrarrestar los intereses comerciales y el afán de cooptar el punk (Stewart, 2012, p. 262)

Atendiendo a esta invitación, pero desde una posición diferente, es importante mencionar a Kevin Mattson y su análisis de la subcultura punk (Mattson, 2001). Para este autor, también es un error centrarse excesivamente en los asuntos del estilo, que tanto obsesionaron a Hebdige y sus seguidores, pues al hacerlo, el fenómeno punk pierde su fuerza política y la mirada lo convierte en una moda cooptada por el mundo corporativo que lo reduce a mercancía. Para el autor, más que transformar las estructuras culturales mayores en las que se inserta, el punk trata de resistirse a ellas por medio de una serie de estrategias que la atención exagerada en el estilo hace perder de vista. Según Mattson:

El estilo ocupa demasiado espacio en el trabajo de los teóricos de las subculturas precisamente porque esos pensadores se enfocan en cómo se demarca la membresía en ellas por medio de códigos proyectados hacia los no-miembros. Las subculturas [desde la perspectiva de Hebdige] no solo se convierten en sinónimos de un estilo, sino que son un intento sin esperanzas de rebelarse en contra de un sistema que, en última instancia, es lo que constituye la rebelión (mediante la proliferación de mercancías en el mercado que son usadas por los rebeldes). Así que, si bien esta teoría es poderosa para explicar los límites de las subculturas, no es apropiada para dar cuenta de la diversidad de esfuerzos en los que éstas involucran. (Mattson, 2001, p. 71)

Una diferencia importante entre Mattson y McDonald es que mientras este último acentúa el protagonismo de los artistas al concentrar su atención en las canciones y sus sentidos, Mattson presta atención a la escena, la forma en la que la subcultura punk se materializa en un contexto particular. Reconoce una diversidad de actores en esa escena, no se centra solo en los grupos musicales sino que "incluía entre otros a compañías disqueras independientes, productores de eventos, escritores de fanzines, y los aficionados en general" (Mattson, 2001, p. 70).

Otra opinión crítica con la idea de estilo es la de Dylan Clark, en su investigación sobre la escena anarquista de Seattle, EE.UU. (Clark, 2003). Para Clark, la atención excesiva que se ha prestado al estilo transgresivo del punk ha sido aprovechada por el afán mercantilista de las industrias culturales que, de

alguna manera, han asesinado al punk desde el momento en que fue sometido a "inspección social y nostalgia, y cuando se convirtió tan fácilmente en mercancía" (Clark, 2003, p. 1). Según el autor, el concepto de subcultura sigue siendo fuente de identificación para muchos, pero también le ha sido útil a la industria cultural. Cuando la subcultura punk se reduce a la nostalgia o a las clasificaciones comerciales, termina disuelta en una cultura del consumo. Por eso, para él, los estilos subculturales ya no causan pánico, salvo en pueblos pequeños. Pero, por otro lado, Clark piensa que se está gestando otro tipo de cultura y que, en este nuevo contexto, el punk no ha muerto. Una forma diferente de punk ha logrado encontrar maneras de superar tácticamente a la dominación del capitalismo corporativo al encontrar cómo articular una posición ideológica sin atraer mucha atención de la cultura mayoritaria. Por esta razón alega que paradójicamente la muerte de la subcultura es el renacer del punk: "El punk ha evolucionado hasta convertirse en una de las fuerzas políticas más poderosas en Europa y Norte América, y ha hecho sentir su presencia en *la Batalla de Seattle* (1999), en Quebec (2001) (...) y en una diversidad de movimientos anti-corporativos" (Clark, 2003, p. 9).

En una posición bastante divergente, Mitch Daschuk plantea una alerta frente las posibles agendas veladas de "los subculturalistas punk de EE. UU." (Daschuk, 2011). Su estudio específicamente revisa el caso de la agrupación *Against Me!*, de EE. UU., y la influencia que tuvieron los "subculturalistas punk de EE. UU." en la forma en que los miembros de la escena reaccionaron a su contratación por parte de Sire Records. El autor toma la expresión "venderse" (selling-out) y el lugar que conserva entre los aficionados a la música, como punto de partida de su análisis. Daschuk atribuye su perpetuación a una teoría contracultural de la cooptación que asume que la función de la cultura mayoritaria es asimilar la resistencia por medio de la apropiación de sus símbolos, el vaciado de su sentido revolucionario y su transformación en mercancías. Según el autor, la forma en la que los "subculturalistas punk" construyen y refuerzan nociones de autenticidad en las prácticas subculturales "en sus propias filas", sugiere que tienen un interés adicional al de proteger a la subcultura de la cooptación, pues "los subculturalistas

punk usan un discurso de la 'autenticidad' como medio de reforzar la legitimidad de sus propias identidades subculturales distintivas, mientras establecen diferencias entre 'los de adentro' y 'los de afuera' en sus propias filas"(Daschuk, 2011, p. 606).

Por su parte, Bradford Martin, en una investigación de 2004 sobre lo que él denomina *postpunk* y la política oposicional (Martin, 2004), realiza su propia expansión de la historia del punk. El autor utiliza el término *postpunk* para englobar todo lo que fue el "rock alternativo", incluyendo el pop punk de los 90 y el hardcore (que otros como McDonald incluyen dentro de una definición contemporánea de punk), pero sin limitarse a él. El autor define el postpunk como "una amplia variedad de músicas basadas en la guitarra, que oscilan entre el minimalismo estilístico de las bandas del primer hardcore como Black Flag , DK y Minor Threat, hasta los complicados arreglos auditivos de Sonic Youth" (Martin, 2004, pp. 145–146) y lo asocia con la juventud blanca. Esta asociación étnica lo lleva a preguntarse por los patrones de *excorporación* del hardcore punk, los que determinaron quiénes quedaban por fuera de la lista de incorporaciones mediante las cuales se definió como un fenómeno de hombres blancos, de clase obrera; lo cual sugiere que sus prácticas replicaban algunos de los patrones de opresión y exclusión que criticaba en su discurso.

Martin piensa el punk en los años 80 de forma amplia, pues agrupa en él tanto a músicos como a seguidores que lograron desarrollar una identidad como comunidad construida en oposición a las instituciones musicales, sociales y políticas de la época. Según el autor, en los 80 en EE. UU. el dilema era entre grupos y conciertos de "estadio", caros y multitudinarios, y los de "club", que eran baratos, al alcance de más gente, con mayor cercanía entre público y músico, y no establecían distinciones al interior del público. Lo que el autor entiende por postpunk se desarrolló entre grupos y conciertos de club, y no de estadio. En esos términos, establece un paralelo entre la primera ola del punk en Londres en 1976-1977 (Sex Pistols, The Clash y Siouxsie & The Banshees, entre otros), y la explosión del grunge y el neopunk (Nirvana, Green Day y The Offspring, entre otros) en Seattle en 1991. En ambos casos, dado

el giro que dan algunos grupos dentro de la escena punk hacia los conciertos de estadio, se produce un brote punk al interior de la cultura mayoritaria, dada la cercanía entre la escena y la gran industria discográfica. Tal vez la conexión intermitente que establece entre el punk y la industria discográfica multinacional puede relacionarse con la estructura cíclica que Peter G. Ross atribuye a la industria discográfica inglesa (Ross, 1996a), y que se mencionó anteriormente.

Dawson Barrett, por su parte, hace una lectura bastante política del punk de EE. UU. a partir de su análisis de dos colectivos de la escena punk contemporánea, uno en Nueva York y el otro en Los Ángeles (Barrett, 2013). El primer elemento que es importante resaltar es que Barrett habla de una escena punk Hazlo Tú Mismo como algo relativamente autónomo dentro del universo mayor de la subcultura punk, y diferenciable de otras formas del punk, que son más cercanas a la cultura mayoritaria. Para Barrett, más que una subcultura o un movimiento artístico, el punk HTM se ha convertido en un movimiento político mundial que se organiza en una red de escenas locales sin autoridad central. En este sentido, más que con la contracultura y el hipismo, asocia la escena de Nueva York con las formas de organización política propias de la Nueva Izquierda, que comenzaron a finales de los 60, y que se regulaban según los principios de “toma de decisiones basada en el consenso, participación voluntaria y estructuras de liderazgo relativamente horizontales, y creaban espacios donde quienes estaban interesados en la democracia participativa podían de hecho experimentarla” (Barrett, 2013, p. 25). Dicha aproximación a la política se centra en la idea de *acción directa* (entendida como una acción que no recurre a mediadores). Es decir, en lugar de protestar para ganar acceso a las instituciones dominantes, quienes están involucrados en esta forma de entender la política construyen alternativas propias, como las que desarrolla el punk HTM.

Barrett también identifica un problema en la perspectiva habitual al estudiar al punk académicamente, dirigida de arriba hacia abajo, por ejemplo, la que está centrada en los músicos, que son asumidos como representantes del movimiento. En dicha perspectiva se pierde de vista el carácter

descentralizado y horizontal de las redes que constituyen el punk. En opinión del autor, un abordaje de ese tipo al estudiar el punk HTM asume clara y erróneamente que las relaciones entre público y artista a su interior se parecen a las de productor/consumidor en la industria corporativa de la música. El punk es un movimiento participativo en el que el ethos del Hazlo Tú Mismo exige que los participantes sean más que simples consumidores “y se involucren activamente, bien sea distribuyendo fanzines autoproducidos, organizando conciertos (a menudo en espacios atípicos, como sedes sindicales o sótanos), o comenzando sus propias bandas” (Barrett, 2013, p. 26).

Por otro lado, Barrett se diferencia de otros autores que criticaban los modelos subculturales de Hebdige y su interés excesivo por la perspectiva de clase en el análisis de dicha subcultura. Mientras algunos autores le reclamaban al modelo subcultural porque intentaba politizar lo que en el fondo no tenía ninguna pretensión política sino meramente artística (ver Tillman, 1980); Barrett afirma que Hebdige y otros autores involucrados en los estudios subculturales no han ido lo suficientemente lejos en su análisis político:

Estudios [como los de Hall y Hebdige] presentan con frecuencia la falsa premisa de que la dimensión política del punk rock es meramente simbólica, y confinan la agencia del punk tan solo a las formas más superficiales de expresión política. Al suponer que la resistencia punk se limita a (...) "las armas del débil" enfatizan temas de menor importancia (por ejemplo, el mohicano y los ganchos), mientras ignoran los elementos abiertamente políticos del movimiento. (pág.24)

Este menosprecio de los académicos por los elementos políticos en las prácticas del punk señala un importante vacío en la teoría identificado por el autor. Para Barrett, al pensar el punk se requiere una comprensión diferente de lo político, que considere las prácticas y las formas de organización que caracterizan a muchos movimientos políticos contemporáneos que no solo confrontan las estructuras de poder, sino que lo hacen de formas organizadas colectiva y descentralizadamente mediante redes.

El autor reclama la ampliación del espectro de “lo político” a terrenos más allá de los espacios partidistas a los que con frecuencia se le ha confinado. Para Barrett,

el punk en el fondo es una forma de acción directa. En lugar de pedir inclusión a los poderosos, el movimiento punk ha creado su propia red compleja de contra-instituciones, incluyendo espacios donde tocar, medios de comunicación, sellos disqueros y distribuidoras. Estas estructuras han operado principalmente como alternativas culturales y económicas a la industria corporativa del entretenimiento, y en cuanto tales deberían entenderse como espacios de resistencia a la agenda privatizadora del neoliberalismo. (Barrett, 2013, pp. 23–24)

Pero esa resistencia al neoliberalismo debe suceder también mediante la politización de lo cotidiano, que el autor recalca en el texto al detenerse en las formas de toma de decisiones al interior de los colectivos y los espacios analizados. Los problemas del colectivo son así socializados al discutirse colectivamente, y no privatizados, como cuando se discuten en privado en una junta directiva, por ejemplo. De alguna manera, la mirada a la vida cotidiana da cuenta de otras formas de entender la lucha antihegemónica y de otros escenarios en los que ésta se libra. Más que imaginar un momento idílico en el futuro en el que sucederá la revolución o el cambio esperado, la transformación se piensa como un proceso lento que involucra el día a día y que se vive en tiempo presente.

La escena punk HTM contemporánea en EE. UU. es también explorada en el lenguaje gráfico y editorial de los fanzines en un artículo de Al Larsen sobre el símbolo gráfico en el hardcore punk (Larsen, 2013). El mundo del fanzine sirve como escenario alternativo para observar la materialización de principios del ethos HTM que solo han sido analizados por otros en contextos musicales. Tal es el caso del desprecio por el virtuosismo, que en el terreno musical implica que cualquiera puede tener una banda, y en el editorial permite que cualquiera puede tener su fanzine. Y tal es también el espíritu colectivista que anima la fundación de algunos proyectos musicales y artísticos, pero que en el caso del artículo se analiza en el caso de los fanzines. Según Larsen, “mientras que el hardcore rechazaba

ruidosamente las organizaciones formales como las escuelas y la religión organizada, adoptó formas informales de agrupamiento de la conciencia juvenil como una crew, una escena, o un colectivo" (Larsen, 2013, p. 99), éstos eran motivados por la acción y el proyecto de hacer un fanzine podía ser un elemento aglutinante de un colectivo.

De manera similar, Turrini, analiza otro caso del mundo editorial punk, el de los libros que recogen historias orales de escenas punk. Este género literario ha florecido en el mundo anglosajón, pero ya se ha extendido a otros territorios también, como se verá luego. Según el autor, el punk es una comunidad cultural imaginada (en oposición a una comunidad política nacional). En este sentido es diciente que el autor, en lugar de escenas punk, hable de "comunidades punk" (Turrini, 2013, p. 70). En cuanto al género de las historias orales como tal, el autor lo asocia con otros rasgos del ethos HTM del punk: por un lado, responde al principio de prescindir del experto (historiador) para hacer las cosas (contar la historia del punk) uno mismo, y por otro lado corresponde a la estética del collage en la que se yuxtaponen una serie de elementos autónomos (los relatos de los entrevistados) y generan una sensación de conjunto (el libro como tal y el relato editado por el autor de manera inteligible). Algunos elementos que caracterizan este tipo de libros, en opinión de Turrini, son que los autores afirman tener relación con el tema, y que la historia que presentan es más objetiva que la de la historia narrativa tradicional, las autobiografías, los estudios culturales o los recuentos periodísticos por estar basada en las palabras de los participantes como fuente primaria; por otro lado, tanto autores como editores (y muchos críticos) afirman que las fuentes orales son una forma más auténtica y confiable de producir una historia definitiva y no exploran las limitaciones de esas fuentes.

Inglaterra en la Década de 1970. La tendencia a revisar y ampliar la historia canonizada por la literatura académica sobre el punk no se reduce a la pregunta por el lugar de EE. UU. en el relato, sino que también regresa a Londres y revisa algunas de las supuestas certidumbres que el análisis académico previo había producido. Ya la pregunta no es por Sex Pistols y McLaren, sino que se comienza un

proyecto de contrarrelato de la historia del punk. Este pasa por deconstruir la narrativa heroica inicial centrada en las bandas, que en general planteaba que los protagonistas de la escena eran hombres europeos, blancos y heterosexuales.

Esta revisión genera una ruptura con algunas de las categorías previas que da cuenta de un agotamiento en algunos sectores frente a las investigaciones que reincidían en tópicos, enfoques y posiciones. Dicho cansancio de la mirada lo evidencia Peter Jones en el 2002, en un texto que pretende “redimir las características subversivas del punk y *abrir el discurso* que se había reducido a ver en él: un episodio del pop británico, una manifestación subcultural o una manifestación del posmodernismo” (Jones, 2002, p. 26); por eso propone categorías propias del análisis literario como la teoría bajtiniana del carnaval, que entiende como una forma temporal de ruptura con el orden establecido y de subversión de sus convenciones, valores y símbolos, por medio de mecanismos como la parodia o la inversión. Una posición similar es sostenida por Russell Bestley que piensa el lugar del humor en el punk británico (Bestley, 2013). Para el autor, el punk es como un movimiento artístico animado por la búsqueda de una voz propia a pesar de las limitaciones en las herramientas utilizadas para ello. El carácter carnavalesco del humor en el punk, le permite asumir un rol político y crítico, pues “la capacidad de burlarse, cuestionar y socavar por medio de la sátira, el ingenio y la indirecta ayudó a desarrollar nuevas formas de crítica punk y diálogo, con impacto duradero tanto adentro como afuera de la subcultura (Bestley, 2013, p. 144).

Además de ellos dos, Brian James Schill también recurre a los estudios literarios para intentar aportar elementos para la interpretación del punk. Además de hacer alusión al carácter carnavalesco de las letras y las puestas en escena del punk, resalta la influencia estética de Dostoievski en la construcción de la subjetividad punk y postpunk. Su artículo explora cómo y con qué efectos ha emergido con frecuencia Dostoievski en el punk:

Primero, como un intento de luchar con la vergüenza de ser de los punks; y luego, como punto de partida para la, a menudo inmovilizante, "conciencia intensificada" que sigue a dicha vergüenza, siguiendo el modelo de *el hombre del subsuelo* y quizás de Raskolnikov; y, finalmente, como una forma de acercarse al asesinato de los 'padres', que generan, aún ausentes, la vergüenza y la parálisis punk. (Schill, 2013, pp. 7–8)

Los elementos estéticos del punk no son solo explorados desde los estudios literarios. Una preocupación estética similar anima a Theodore Gracyk y su revisión del fenómeno conocido en Inglaterra como postpunk (Gracyk, 2012), salvo que su referencia no son los estudios literarios sino los estudios estéticos. Para Gracyk, el punk fue un movimiento artístico de corte romántico expresionista. Por eso se concentra en rasgos formales y musicales, y en el contraste permanente entre obras y estilos, pues se propone entender "la forma en que los sonidos están organizados para facilitar el descubrimiento del sentido en esos sonidos por parte del escucha" (Gracyk, 2012, p. 73). Gracyk no piensa mucho en asuntos sociales y culturales en su diferenciación entre el punk y el postpunk, de hecho, solo toma como referencia lo que la industria reconoció como punk en los 70, pero desconoce la literatura académica que presta atención a otros desarrollos del punk, que para 2012 era ya bastante abundante.

Es clara la importancia de estos intentos, más cercanos al campo amplio de la estética, de abrir el discurso para generar el contrarrelato; pero el terreno donde más clara y explícitamente se exploró el asunto fue el de la historiografía. Un aporte importante en este campo lo hace David Simonelli en una investigación sobre el discurso de clase en la escena punk londinense del 76 al 78 (Simonelli, 2002). El autor retoma la relación entre punk y reivindicación de clase que parecía haber languidecido después de las críticas a la perspectiva del CCCS. Pero, a diferencia de la escuela de Birmingham, no pretende atribuir un carácter exclusivamente de clase obrera a la cultura punk, sino que reconoce la influencia de los estudiantes de arte en la creación del punk y acepta un diálogo entre la clase obrera y la clase media

que se dio alrededor de la primera escena punk londinense. Pero el hecho de reconocer los diálogos no quiere decir que deje de aceptar también que había diferencias y tensiones de clase, Simonelli dice que para los punks callejeros de clase obrera, la música y la rebelión que representaba eran más un asunto de diversión que un proyecto revolucionario, era su grito de protesta contra lo que le había tocado en la vida; los punks de clase media, en cambio, decían que entendían los valores capitalistas detrás del trabajo, pero que no se adherían a ellos (Simonelli, 2002, p. 126).

Un elemento crucial en el análisis de Simonelli de la tensión entre punks de clase obrera y punks de clase media es el discurso de “profesionalización” de la música. Las bandas lo rechazaron en un principio, pero con el tiempo inevitablemente debieron repensarlo pues, paradójicamente, se profesionalizaban en su acumulación de experiencia en el mundo de la música. Debían generar un discurso que legitimara su nueva posición en la escena. Según Simonelli, lo que la industria conoció luego como New wave fue precisamente la versión profesionalizada del punk.

Otro autor que revisa la forma en la que el CCCS entendía la noción de subcultura es Alastair Gordon. El autor centra su análisis en los criterios para definir y verificar la autenticidad al interior de las subculturas. Para esto, propone un modelo de análisis de las distintas formas de autenticidad que se construyen dentro de una escena punk, y profundiza de paso la discusión sobre la politización de la vida cotidiana en el campo del punk. Según Gordon, el modelo de "Distinciones de Autenticidad" desafía modelos reduccionistas, como el del CCCS, que piensan que hay una sola forma de autenticidad punk. El autor continúa su crítica afirmando que

a grandes rasgos el CCCS ofrecía un modelo de subculturas que las presentaba como bloques coherentes, en batalla sartorial con otras subculturas o tratando de expulsar a los "posers" inauténticos por medio de los predecibles canales disciplinarios de mercantilización y control ideológico (...) los elementos constructivistas de la autenticación subcultural permanecieron

ausentes en el canon del CCCS y más allá, hasta comienzos de los 90. (Gordon, 2014, pp. 182–183)

En la búsqueda de esos elementos constructivistas, el autor reconoce tres temas importantes relacionados con el modelo de autenticidad del CCCS que a su vez plantean posibles líneas futuras de investigación. El CCCS presenta las subculturas como bloques uniformes que demarcan la autenticidad entre un grupo y otro, pero no se reocupa por las marcas de autenticidad al interior de cada grupo; además, muestra un antagonismo ético/político sobre el tema de la identidad juvenil en relación con la disputa del espacio público para la actividad subcultural; y, finalmente, convierte el valor del discurso, tanto entre culturas juveniles como al interior de cada una, en un punto de partida clave, al anotar que existen unos "ritmos de intercambio".

A partir del reconocimiento de esos tres temas, el autor diseña el modelo, que revela un conjunto de normas y valores subculturales claros y centrales en el punk HTM que permiten tanto censurar la acción inauténtica, como exaltar la auténtica. Dicho modelo consta de cuatro áreas que no son mutuamente excluyentes en los datos arrojados por las entrevistas:

1. El original auténtico, se asocia con “los géneros y actividades musicales utilizadas por los informantes para definir y desafiar retóricamente lo que se debe considerar o no como punk rock. Opera a través de líneas de tiempo geográficas, éticas e históricas (...) marca retóricamente un género particular en contraste con otros, que son descritos como superficiales, pretenciosos o impostores” (Gordon, 2014, p. 189). La categoría del *original auténtico* opera a través del otorgamiento de credenciales subculturales de autenticidad al hablante que, simultáneamente, convierten en “otros” a los géneros/participantes inauténticos.
2. Los distintivos de membresía, “son las categorías y discursos de convenciones visibles o discursivas al interior del punk, tanto a nivel macro como micro, que son histórica y

culturalmente relevantes. Hacen parte de original auténtico, pero se refieren a prácticas de localización específica, alojada en un espacio cultural, social e histórico, aunque también demuestran hasta dónde llega su conocimiento de los subgéneros y las escenas de punk” (Gordon, 2014, pp. 192–193).

3. Los indicadores de localización del género también son distintivos de membresía, pero acentúan el contexto geográfico, cultural e histórico del miembro de la cultura punk. Se refieren a referencias visibles o discursivas a bandas/miembros, discos, sellos, locales, fanzines, conciertos, eventos sociales y figuras clave en una escena local específica.
4. Los odiados, pero aun así familiares, se refiere a géneros subculturales inaceptables. Esta categoría es importante al pensar en los grupos e individuos acusados de “haberse vendido”. Prácticamente define el punk HTM en términos de que este intenta permanecer autónomo e independiente de lo que se considera No-HTM. El Otro recíproco del cual intenta diferenciarse es un elemento constituyente central de la subcultura punk HTM. Para el autor, “a través del (otro) odiado, pero aun así familiar se genera la energía para que el punk HTM siga adelante sin importar las luchas asociadas con mantener y reproducir el proyecto HTM” (Gordon, 2014, p. 199).

Es claro, como se evidencia en el caso de Gordon, que el trabajo de revisión de la historia del fenómeno punk en Inglaterra ha pasado por ampliar la noción de política más allá de los intereses partidistas y de clase, para incluir la discusión política relacionada con la vida cotidiana. Sin embargo, el interés por las formas tradicionales de la política y su relación con el tema no se ha agotado. Matthew Worley, hace un análisis político del caso inglés que se despliega en tres artículos. En el primero revisa el discurso político sobre el punk de la primera ola, pero ya no solo asociado con las prácticas oposicionales o con los discursos de clase del CCCS, sino con las organizaciones políticas formales (Worley, 2012). El autor sostiene, una vez más, que ha habido intentos de cooptación de la cultura punk, que se convirtió

en un lugar de disputa del compromiso político a finales de los 70 y principios de los 80. En el 76 se le había atribuido al punk un lugar simbólico en la representación del final del consenso de la postguerra en Inglaterra, y el deterioro moral y económico. Por eso fue interpretado inicialmente, tanto por la extrema izquierda (Rock Against Racism y el partido comunista) como por la extrema derecha (National Front), como una expresión revoltosa juvenil que afirmaba el lugar de la cultura como escenario de lucha política en contra de la cultura mayoritaria. Por esta razón, constituía una oportunidad de expansión de las bases, según Worley " la izquierda veía un medio de protesta, una voz para propagar las ideas 'progresivas' y registrar la oposición a diversas inequidades del capitalismo, la derecha (...) buscaba la propiedad de las bandas, los locales y los espacios en los que se expresaban las culturas juveniles" (Worley, 2012, p. 348). Además, escenas como la anarcopunk, sirvieron de nexo con una serie de movimientos políticos no partidistas como el anarquismo, feminismo, antimilitarismo, derechos animales, etc.

El vínculo del punk con otras organizaciones y movimientos es revisado desde una mirada totalmente diferente por Matthew Gelbart, en su investigación sobre el proceso de normalización de la primera ola del punk en la cultura inglesa (Gelbart, 2011). Para Gelbart, dicha revisión identifica una tensión entre intentos de construir una historia exclusivamente musical, en la cual se contrastan únicamente estilos y obras musicales, y una historia cultural del punk, o lo que algunos autores como Greil Marcus llaman una historia "extramusical" (Gelbart, 2011, p. 231). Gelbart es claro al mostrar distintas formas en las que el punk era percibido, más allá de la ya canonizada. En algunos casos se le veía más allá del sonido y la música, por ejemplo, como un evento (o serie de eventos), una actitud o una forma de comportamiento. En otros casos se le reconocía como movimiento estético, y se le reconciliaba de paso con la historia estética inglesa. Pero ninguna de estas formas de nombrar y ver el punk es compatible con la idea de la autonomía de lo musical, sin referencia a una *historia cultural*.

Pero Gelbart no solo critica la idea de una historia exclusivamente musical. También pone en entredicho el eje temporal que había definido el movimiento punk hasta el momento, y que por momentos parecía “surgir de la nada”, como resultado de una genialidad de Malcom McLaren y un par de héroes más. El autor reconoce el punk como un estilo musical originado en el "rock de garaje" de los años 60 (Gelbart, 2011, p. 232), es decir, lo muestra como una continuidad de tendencias del rock anteriores a los escándalos y el éxito comercial de Sex Pistols y su generación, y que no correspondía con el discurso tradicional según el cual era una ruptura, en rechazo del elitismo del rock progresivo o art rock.

Seth Bovey, por su parte, analiza el caso de la relación entre el punk y el rock de garaje con más detenimiento (Bovey, 2006); pues dedica toda su investigación al caso específico del punk de los 60 y su ethos. Según el autor, el nombre punk se utilizó por primera vez para referirse a un subgénero del rocanrol en 1972. Su primera aparición registrada es en la tapa de una recopilación de Lenny Kaye de ese año llamada *Nuggets* (Bovey, 2006, p. 451). Para Bovey, el punk de los años 60 es el resultado de la apropiación, por parte de grupos musicales jóvenes y no profesionales de EE. UU., del sonido y la actitud de los rockeros británicos de los años 60, como los Rolling Stones. Este elemento es importante para esta investigación porque permite entender la retroalimentación permanente entre ambos países, que ha determinado el rumbo de la cultura rockera a ambos lados del Atlántico.

El punk surgió en medio de esta cultura internacional. Es decir, el origen nacional del punk, bien sea del lado estadounidense o del lado inglés del Atlántico se ha puesto en entredicho, más bien hay autores como Pete Lentini que proponen una emergencia del fenómeno punk en la que participaron varias escenas simultáneamente (Lentini, 2003). Para el autor, en su investigación sobre el origen del punk, hubo dos eventos centrales en el proceso de hibridación entre las escenas rockeras de Inglaterra y EE. UU. Por un lado, una serie de giras de grupos norteamericanos por Inglaterra en 1976; y por el otro, la gira de Sex Pistols por EE. UU. en 1978, que transformó la forma en que los norteamericanos

entendieron el punk. Pero dicho intercambio entre las escenas había comenzado en los 60, con artistas como David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop. De todas maneras, las giras no eran suficientes para la propagación del punk, se necesitaba una escena local que lo concretara en actores, escenarios y eventos específicos. Según Lentini, por ejemplo, "el Festival Punk del 100 Club, fue más importante para el desarrollo y la consolidación del punk británico, que los viajes de las bandas neoyorkinas a Londres" (Lentini, 2003, p. 169).

Otro aporte importante a la deconstrucción del lugar del punk en la historia inglesa llega de la mano de Ruth Adams, que se pregunta qué es "lo inglés" en el punk. La pregunta no es gratuita, pues si bien el punk es aceptado y reconocido como un producto cultural de Inglaterra, fue representado por un judío (McLaren) y un irlandés (Rotten) y atacaba a la monarquía inglesa. La autora retoma la influencia de los discursos y las prácticas de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX en el desarrollo del punk, y la apropiación que éste hizo de algunas de sus técnicas. Entre ellas resalta el collage, en el que se yuxtaponen imágenes y partes de la historia oficial inglesa y de su cultura popular. Por esta vía, propone a los Sex Pistols como herederos del lado radical y disidente de la cultura popular inglesa. Según su lectura, no son antipatrióticos, sino que atacan una cierta versión de lo que constituye lo inglés y proponen una redefinición de la identidad inglesa. Para la autora "el verdadero legado del punk se encuentra en formas más híbridas cultural y musicalmente [que el Oi! y el Anarcopunk], que combinen la neofilia punk con el intento de crear una cultura y un estilo de vida por fuera, o por lo menos en conflicto con la cultura mayoritaria, y dramaticen las experiencias de jóvenes frecuentemente marginalizados y excluidos". (Adams, 2008, p. 29)

Finalmente, el sociólogo Nick Crossley hace un aporte importante con su análisis de las redes sociales concretas a partir de las cuales se desarrolló la escena punk londinense de la primera ola (Crossley, 2008) y la que luego se conocería como la escena postpunk en Manchester (Crossley, 2009). A partir de este análisis propone interpretaciones sobre algunas vertientes estéticas que se pueden

identificar inicialmente en el punk londinense, y sobre el funcionamiento de esa unidad de análisis que ahora comienza a hacerse primordial: la escena. Para Crossley, la única forma de que una escena suceda es con la conexión entre sus actores que permite la circulación de recursos y energía. Una escena tiene entonces una estructura tripartita de redes, recursos (que generan poder) y convenciones (técnicas, hábitos, reglas y normas). Crossley sienta así un referente explícito que establece claramente que el punk inglés no fue una invención de Malcom McLaren y los Sex Pistols, sino el resultado del trabajo colectivo. Crossley dice explícitamente que una sola banda o un fanzine no son suficientes para formar una escena, se necesita una masa crítica de actores que participen en ella. Sin esas conexiones, los costos de la producción cultural se hacen prohibitivos para sus participantes aislados, y no hay canales para reclutar nuevos adeptos, ni para que esos nuevos participantes se influencien entre sí. Además, el autor explica por qué es conveniente el estudio de las escenas musicales, pues si se comprenden las posiciones de los actores a su interior y las conexiones facilitadas por esas posiciones, se pueden entender mejor los conflictos internos de un movimiento. Por eso recuerda la importancia de identificar mecanismos de selección y exclusión en la formación de redes que puedan explicar, por ejemplo, la presencia de pocas mujeres o pocos actores afro. En conclusión, para el autor, y esta es la diferencia más importante entre su versión de la primera ola inglesa de punk y la tradición heroica previamente referida, es claro que la red social a partir de la cual se construyó la escena londinense es más importante para la historia del punk que las bandas y los actores particulares involucrados en ella.

Repensar la Historia del Punk: Inglaterra Después de la Primera Ola. Inglaterra no sé quedó paralizada en 1977. En 1979 la industria discográfica decretaba la muerte del punk (junto a los Sex Pistols que hicieron su gira final por EE. UU. en 1978) y daba paso al postpunk. Neil Nehring, en una investigación sobre el paso de la cultura punk a la cultura rave en Inglaterra (Nehring, 2007), señala que había una convicción generalizada entre los seguidores del Acid House en la década de 1990, de que el punk y el rock en general estaban “muertos”. El autor menciona que, cuando debatía con jóvenes

amantes de la música electrónica durante su trabajo de campo, era acusado por ellos de "rockismo", es decir, de una preferencia por la música tocada por músicos que para ellos resultaba claramente anómala (Nehring, 2007, p. 1). Además, hace un comentario importante cuando señala el parentesco (pocas veces mencionado en la literatura especializada) entre el punk rock y algunas músicas de baile, especialmente por la vía del postpunk y lo que se conoció como 2-Tone (un revivalismo del ska jamaicano fusionado con diversos elementos estéticos del punk y el new wave ingleses).

Mientras que la industria cultural y la cultura mayoritaria parecían haber superado el punk en Inglaterra, la actividad cultural de los seguidores del punk, por su parte, seguía sus propios caminos. Por un lado, algunos viejos punks continuaban su participación en la escena mediante nuevas formas de legitimar su identidad punk, y por otro, otras generaciones daban paso a nuevas formas estéticas, políticas, económicas y sociales del punk.

Andy Bennett hace una investigación sobre el significado del punk rock para una generación adulta de aficionados (Bennett, 2006). Lo primero que Bennett pone en cuestión es el carácter "juvenil" de la subcultura punk, tal como la presentó Hebdige en su momento. Para el autor, es necesario tener en cuenta los cambios demográficos en la escena, pues hay muchos mayores de 40 y 50 a los que les sigue importando la música; que siguen invirtiendo tiempo, energía y dinero en ella. Según Bennett, al crecer, los punks crean un conjunto nuevo de prácticas estéticas y discursivas a través de las cuales legitiman su propio estatus como punks después de tanto tiempo. Entre los argumentos que utilizan está el conocimiento, la experiencia y una importancia que ellos mismos se atribuyen tras largos años de compromiso con la escena. Una observación importante de Bennett es que, en general, cuando alguien envejece oyendo punk y haciendo parte de la escena inglesa, tiene un rol organizativo o creativo dentro de ella (es músico, tiene un fanzine, un sello, etc.).

La revisión de los fanzines producidos a lo largo del desarrollo de la subcultura punk en el medio británico ha sido también una ruta de exploración de lo que ha sucedido con el punk. Brett Lashua y Sara

Cohen exploran la escena postpunk a partir del estudio de caso de un fanzine activo en Liverpool entre 1979 y 1982 (Cohen & Lashua, 2012). Dicho punto de partida permitió identificar la profunda determinación de los espacios físicos y de la geografía particular de la ciudad, para el desarrollo de la escena. Pero al mismo tiempo, afirman que la música contribuye a la producción social de la ciudad. Los autores resaltan la importancia de los fanzines en la investigación del punk y el postpunk. Además de dar un panorama de la escena, son actores en ella y ayudan a crear los grupos, las identidades y las ideologías involucrados; evidencian la complejidad de la relación dinámica entre lugar y música.

Pero este medio de expresión ha evolucionado a su vez. Si bien los fanzines clásicos no han desaparecido del mundo del punk, los medios electrónicos han ganado cada vez más terreno. Jeffrey S. Debies-Carl hace una investigación sobre esta tensión (Debies-Carl, 2015). En un estudio etnográfico, el autor recoge las principales ventajas del internet sobre los fanzines: su mayor eficiencia y accesibilidad, que facilitan la socialización y la difusión de información. Esta mayor accesibilidad también facilita la producción de fanzines, pues el uso de software reduce los costos laborales y económicos de hacerlo. Pero Debies-Carl también recoge algunas ventajas de los fanzines sobre el internet. Según el autor la mayor accesibilidad de los medios electrónicos disminuye las posibilidades de que los usuarios tengan una autoexpresión plena, debido a elementos de artificialidad en la comunicación virtual. Por otro lado, el internet ofrece mayor capacidad de explotación al abrir el espacio cultural a la inspección externa. En resumidas cuentas, según el autor:

No hay una opinión unánime frente al valor del internet como herramienta de resistencia: por un lado, ofrece nuevos medios a las fuerzas externas para controlar y explotar la resistencia subcultural, pero también puede ofrecer a las subculturas más medios de desafiar a dichas fuerzas. (Debies-Carl, 2015, p. 3)

Más allá de que el internet sea mejor o peor, que es un asunto totalmente dependiente de los objetivos de cada proyecto editorial particular y no puede generalizarse, lo que sí es claro es que tiene

unos efectos transformadores en quien lo utiliza. Más que una herramienta de trabajo se convierte en un espacio de interacción y socialización con sus propias reglas, recursos y riesgos.

Además del desarrollo de sus medios, el punk también experimentó transformaciones profundas en su estructura. Brian Cogan, analiza una generación posterior del punk, que se embarcó en lo que se conoció como anarcopunk y sentó las bases para el nacimiento de la escena punk DIY⁵ (HTM) en Inglaterra (Brian Cogan, 2007). Si otros autores piensan la relación intermitente de la cultura mayoritaria con el punk desde la perspectiva de la industria musical, y la asocian con sus ciclos de flujo y reflujo (Ross, 1996b), Cogan, propone analizar el punk como "un virus [que] se auto replica y muta por debajo de la superficie para luego reaparecer inesperadamente, [lo cual explica] por qué el punk rock ha tenido tantos obituarios pero sigue floreciendo" (Brian Cogan, 2007, p. 79). Cogan no limita su atención a las expresiones de la filosofía política anarquista que se manifiesta en las letras de las canciones como otros autores (Frith, 1983; James, 2009; Laing, 1978; McDonald, 1987), sino que resalta las prácticas anarquistas asociadas con la producción musical. Para su trabajo, analiza el caso de dos bandas Crass y Throbbing Gristle que, si bien no tuvieron éxito comercial, son citadas hoy por cientos de bandas como influencia definitiva, no solo en lo musical sino como forma de vida. Ambas bandas desafiaron lo que se entendía como música tanto en términos de letras como de habilidad musical, e intentaron crear algo nuevo que no solo partía de la música sino de su estilo de vida comunitaria. Además, ambas bandas fueron de corta vida, controlaron la grabación y la distribución de su música, ayudaron a otros músicos con ideas parecidas y rechazaron la idea de hacer música para hacerse ricos, o incluso para sobrevivir. Para el autor, bandas como éstas demostraron que el punk era más que una moda o una postura vacía, pero no es sorprendente que fueran prácticamente invisibles para la cultura mayoritaria inglesa, dada su renuncia al ideal de vivir de la música, y a su funcionamiento al margen de la gran industria discográfica.

⁵ DIY: Do It Yourself (Hazlo Tú Mismo). Ideología autónoma asociada con el punk y que más tarde se apropió la escena de la música electrónica, tanto en Europa como en EE. UU., que promueve que sea la misma escena quien se haga cargo de sus eventos y productos culturales en lugar de recurrir a la contratación de "profesionales".

De igual forma, si el anarcopunk expandía las fronteras en términos musicales, políticos y filosóficos, otras facciones como el Oi! y el 2-Tone lo hacían al permitir el acercamiento a otras subculturas.

Al igual que el 2-Tone, que compartía público con el Oi!, éste consistía en una fusión de formas culturales juveniles: en donde el 2-Tone combinaba punk, ska, y el primer reggae en una convergencia multirracial de skinheads, mods y rude boys, y el Oi! buscó integrar la música punk con la cultura de las tribunas de fútbol en una amalgama de punks, skins y 'herberts' (es decir, jóvenes ordinarios de clase obrera, a veces simplemente hinchas del fútbol). (Worley, 2013, p. 9)

El Oi! es una vertiente musical y estética de la segunda ola del punk inglés, y representa un caso particular del que pocos académicos se ocupan en la literatura especializada sobre el punk, pues fue bastante estigmatizada por la prensa por su supuesta asociación con la ultraderecha y el neonazismo. En palabras del autor, “las referencias populares al Oi! han tendido a ser filtradas por interpretaciones en disputa sobre su fin y su propósito. En otras palabras, los sentidos se proyectaban sobre el Oi! más que ser extraídos de allí” (Worley, 2013, p. 21). Dicho movimiento se desarrolló haciendo énfasis explícito en su origen de clase obrera, e intentó diferenciarse estética y filosóficamente de ciertas vertientes del punk de la primera ola. Según Gary Bushell, ideólogo del movimiento (citado por Worley), “el Oi! había logrado contrarrestar las influencias de las escuelas de arte y las maquinaciones de la industria musical que (...) habían neutralizado el espíritu de rebelión original del punk” (Worley, 2013, p. 2). Sus reivindicaciones de clase y la estigmatización mediática sufrida convierten al Oi! en un momento de crucial importancia para Worley y su pregunta por lo político en el punk inglés. El autor británico recalca la importancia que tuvo el sentido de localidad en dicho proceso de construir una nueva noción de lo político. Este se evidencia, por ejemplo, en la asociación con una larga tradición cultural *cockney*, que se expresa no solo en la utilización de su forma dialectal en las canciones, sino de su humor y de algunas

reivindicaciones territoriales que le eran características. Este arraigo en tradiciones locales previas al punk permitía legitimar los lazos que esta nueva escena afirmaba tener con unas raíces de clase obrera.

El Oi! no solo hacía alusión a un tipo de música, sino a unos intentos organizativos al interior de la escena punk inglesa que iban más allá de los intereses de un sello o una productora particular. Se formó un *Comité Organizador del Oi!* que ayudaba a hacer las recopilaciones, hacer conciertos, conectar bandas con sellos y programar conferencias con el fin de dar un sentido de propósito al embrionario movimiento. En general, se rechazó firmemente cualquier filiación con un partido político, salvo trabajo ocasional con algunos miembros del partido socialista (SWP), pero explícitamente "se descartó cualquier afiliación con partidos políticos, de izquierda o de derecha, para favorecer la auto-organización y se priorizaron asuntos relacionados con los jóvenes de clase obrera" (Worley, 2013, p. 12).

El autor analiza en otro artículo los textos, las letras y las artes gráficas de los 6 primeros compilados Oi! producidos en la escena inglesa en los 80, además de otra producción bibliográfica relacionada con el Oi!, publicada en la prensa musical de la época por los líderes del movimiento. Estos compilados y textos ayudaron a cimentar el movimiento ideológica y políticamente, al igual que las publicaciones que se hicieron en la prensa musical británica. Los datos empíricos recolectados en fuentes historiográficas de la época no refuerzan la asociación tradicional entre Oi! y ultraderecha, por el contrario, según Worley, "hubo -si algo- una inclinación hacia la izquierda en los compilados, con la inclusión de bandas y poetas abiertamente socialistas" (Worley, 2014, pp. 12–13). De todas maneras, el autor no deja de reconocer, al igual que en sus otros artículos, que hubo incidentes y situaciones en el desarrollo del movimiento, especialmente asociadas con las luchas territoriales entre partidos de extrema izquierda y derecha, en las que algunos de sus miembros asumieron actitudes racistas y profascistas. Pero nada en el material revisado indica que el Oi! fuera inherentemente racista, neonazi o de ultraderecha.

Uno de los elementos más importantes en el desarrollo del punk a nivel mundial, y de la difusión del ethos HTM han sido los sellos HTM. Kevin Dunn, un importante investigador del punk a nivel global hace una investigación etnográfica en la que entrevista a más de 100 sellos HTM alrededor del mundo, y describe el panorama general del asunto (Dunn, 2012b). El autor va más allá de la diferencia tradicional entre sello independiente y disquera multinacional. Según él, y un amplio sector al interior del punk mundial, los sellos independientes reproducen las lógicas corporativas de las grandes empresas multinacionales, por eso los nombra sellos corporativos punk. Los sellos HTM son empresas operadas por un individuo o un grupo pequeño de individuos que sirven también como actividad social. Siguen un "modelo anticapitalista de empresa". Tienden a tener ventas mucho más bajas y a distribuir directamente o a través de compañías distribuidoras independientes (con dueños independientes). En cambio, los sellos corporativos punk son empresas que regularmente alcanzan ventas de 20.000-100.000 copias por medio de almacenes de cadena, para lo cual recurren a grandes empresas distribuidoras de discos (propiedad de las grandes disqueras multinacionales). Para el autor, los sellos HTM son una de las formas más importantes que ha creado el punk para resistir, en un mundo en el que no hay un "afuera" identificable del sistema y, al igual que muchas otras de sus creaciones, ha adquirido un nivel global.

Inglaterra y EE. UU. a los Ojos de los Excluidos. El trabajo historiográfico, etnográfico y sociológico de varios autores mencionados anteriormente señala las estructuras sociales que soportaban el fenómeno cultural del punk más allá de Malcom McLaren, los Sex Pistols y otros héroes singulares (Adams, 2008; Crossley, 2008, 2009; Gelbart, 2011; Simonelli, 2002; Worley, 2012), y desplaza de su centro de equilibrio tanto los ejes espaciales como los temporales. Otros autores a su vez señalan la necesidad de nombrar el lugar de actores invisibilizados en ese relato oficial del punk, y para eso deben

revisar historias singulares, pero relativamente excepcionales o, por lo menos, invisibles para el relato canónico de un punk blanco, joven, masculino y anglosajón.

La Exclusión del Punk Queer. Un sector importante entre las exclusiones e invisibilizaciones en la historia canónica de las escenas punk de EE. UU. e Inglaterra es el sector gay y queer. La experiencia de exclusión es relatada claramente por Nia King en su proceso de explicar por qué ha abandonado la escena punk y se denomina ahora expunk (King, 2012). La autora explora su propia experiencia como punk queer de color en una escena predominantemente blanca y de hombres heterosexuales. King siente que los punks no son consecuentes con lo que predicán en sus canciones y sus fanzines. Según King, "no había espacio en el punk para mi trasero queer, marrón y andrógino. Casi toda la escena era blanca, la mayoría eran hombres y había muy poca visibilidad para la gente inconforme en términos de género. Teníamos la forma más heterosexual de ser 'queer' y la forma más blanca de ser 'antirracistas'" (King, 2012, p. 199). Para la autora, la gente marginada encontraba más marginación en esta supuesta contracultura, pues se les pedía abandonar parte de sus identidades al entrar a sus espacios, que eran dominados por hombres blancos heterosexuales. Según ella, en la cultura punk "las mujeres, los queer y la gente de color siempre tendrán que luchar por la visibilidad, la validación y la 'autenticidad' punk que sus contrapartes, hombres blancos, a menudo dan por sentada" (King, 2012, p. 197).

Un espacio importante de exploración de la presencia gay y queer es el de la producción letrística. Rob Fatal, examina la narrativa del punk rock producido por lesbianas en una investigación basada en el análisis textual y discursivo (Fatal, 2012). Para la autora, es importante recalcar el carácter ante todo musical del punk, que a veces se desdibuja detrás de las discusiones subculturalistas. La autora intenta, en este análisis textual, referir el contexto histórico y social que condujo al movimiento punk queer y que lo rodeó, y entender la música que surgió de dichas circunstancias.

Un interés similar, pero en el campo de la historiografía, mueve a Tavia Nyong'o que analiza las intersecciones entre las subculturas queer y punk en los 70, y concluye que el punk inglés es casi

inimaginable sin el género y la disidencia sexual. La autora establece una diferencia entre el punk en Inglaterra y en EE. UU. alrededor del tema de la perspectiva de clase (predominante en el caso inglés, pero casi invisible en el norteamericano): "allí [en EE. UU.] parece que el prefijo *sub* en subcultura significara 'suburbano' con más frecuencia que 'subalterno' y el punk se lee típicamente como una forma de alienación de clase media" (Nyong'o, 2008, p. 109). A diferencia de la posición de Fatal y McDonald, a Nyong'o le parece importante tener en cuenta no solo las letras sino la performatividad a la hora de pensar lo político en el punk, pues piensa que la parafernalia y la actitud punk eran elementos muy importantes que se transmitían afectiva y no discursivamente: "El espíritu punk no puede decodificarse a partir de una sola letra, una canción, o una banda, sin importar lo icónico que sea el texto o el artista" (Nyong'o, 2008, p. 110).

La búsqueda de un lugar para la presencia queer en la historiografía punk inglesa y norteamericana es también adelantada por David Ensminger, en un artículo que pretende revisar el lugar de la subcultura queer en el desarrollo del punk y el hardcore punk (Ensminger, 2010), con énfasis en la primera generación del punk londinense. Al autor le interesan las prácticas mediante las cuales algunos hombres gay *hacen* queer⁶ las escenas punk y hardcore punk, al jugar con el estilo y los contenidos de género, y al experimentar con la orientación homosexual/homosocial en sus textos y en los rituales sociales en los espacios de los conciertos. Por eso da importancia central a tendencias como el *Queercore* y a movimientos feministas como *Riot Grrrl* al hacer su recorrido histórico, pero acentúa el análisis de la situación entre los precursores de estas tendencias en las escenas de los años 70.

Ensminger define lo político de forma más amplia al afirmar que el *Queercore* y el movimiento *Riot Grrrl*

⁶ La palabra "*queer*" tiene un sentido ambiguo en inglés, dado su carácter básicamente denotativo que difícilmente encuentra un equivalente en español. En general se puede traducir como un adjetivo (extraño, inusual) con un matiz despectivo hacia la homosexualidad (maricón) que es rescatado de manera afirmativa por la comunidad subalterna que lo enarbola. Su uso al interior de esta comunidad lo ha transformado en un calificativo de connotación positiva que refleja su inconformidad con los movimientos gay hegemónicos. En el caso del presente artículo, la palabra *queer* se ha utilizado como un verbo (el título original del artículo es: "Redefining the body electric: queering punk and hardcore") que he traducido como "hacer queer".

ayudaron a politizar el punk y, acto seguido, que "la política acá no es teórica sino un asunto de consecuencia, de acción contra inacción" (Ensminger, 2010, p. 60).

Jodie Taylor también hace aportes a la exploración del territorio queer en la subcultura punk mediante un estado del arte sobre subculturas musicales queer. Entre las subculturas reseñadas están el Queercore y el *Dykecore*, dos escenas queer derivadas del punk que surgieron en EE. UU. en los 80. Plantea un interés por las subculturas musicales desde una perspectiva interdisciplinaria. Da cuenta de la expansión del campo en los estudios post-subculturales. En este campo el eje que articula la referencia identitaria no es solamente el elemento de clase, ni a la adscripción directa y explícita con la clase trabajadora, como fue el caso del concepto de subcultura en su uso inicial por parte del CCCS de la universidad de Birmingham, sino que aparecen otros ejes articuladores que se evidencian en el mayor interés por dar un espacio a los participantes no blancos y a las minorías étnicas, a las mujeres y las chicas, a las estructuras de sentido localmente específicas, y a la movilidad de clase. La autora plantea como, en el caso de estas escenas, no solo se establece una tensión con la cultura heteronormativa mayoritaria, sino con algunas facciones conservadoras al interior de esta subcultura punk. Según la autora, "en su lucha revolucionaria por diferenciarse, los participantes en el Queercore discreparon de la política homonormativa de una cultura mayoritaria blanca y de clase media gay y de lesbianas, al igual que de la política de poder excluyente que prevalece al interior del hardcore punk" (Taylor, 2013, p. 201).

Finalmente, la relación entre queer y punk se ha explorado también en el lenguaje editorial y gráfico del fanzine. Sandra Jeppesen hace un estudio sobre el vómito como práctica transgresiva y anticonsumista (Jeppesen, 2010) en el que estudia, entre otros, el caso de un fanzine punk de Toronto. La autora resalta la estética transgresiva y de bajo costo y la práctica empoderadora del ethos del hazlo-tú-mismo, y les atribuye la influencia más importante de la cultura punk en las prácticas queer. La misma opinión la tiene Thomas Long, quien hace un estudio de caso sobre dos fanzines sobre SIDA publicados

por miembros de comunidades gay norteamericanas (Long, 2000). Lo que le interesa al autor es la forma como la estética y la retórica de los fanzines punk contribuyen a la autorepresentación transgresiva de la comunidad gay de California en los años 90, la forma en la que la publicación de ambos fanzines les permite dejar de ser solo “víctimas de SIDA” (Long, 2000, p. 401) y volver a asumir una voz propia.

La Exclusión de la Herencia no Anglosajona del Punk. Un primer caso relevante en el que la hegemonía anglosajona es controvertida es el de Jon Stratton que intenta dar un lugar a la presencia judía en la construcción del punk (Stratton, 2005). Según el autor, el punk es una forma de respuesta al trauma cultural del holocausto y para sustentar su idea hace una profusa revisión de discografía y archivo histórico. Por otro lado, el autor reivindica la relación del punk con otros movimientos y subculturas como el glam rock, el rock de garaje y el reggae, y hace a un lado la idea de que el punk fue algún tipo de “genialidad” que se le ocurrió a Malcom McLaren sin unos antecedentes.

En el apartado sobre los excluidos de la historia oficial del punk debe también hacer mención especial de la comunidad latina residente en EE. UU., que ha sido analizada en varios trabajos sobre el tema (Boatwright, 2016a; Mateus, 2004; Zavella, 2012), pero ese abordaje se hará en el siguiente capítulo de este estado de la cuestión, dedicado al contexto latinoamericano.

Si bien el campo étnico puede parecer un poco inexplorado a primera vista, dada la aparente claridad sobre el carácter inglés y blanco del punk, ya desde Hebdige se hizo hincapié en la cercanía entre la primera escena punk londinense y la cultura reggae (Hebdige, 1991; Simonelli, 2002). De igual forma, se ha establecido que los grupos de reggae eran “teloneros” frecuentes de los grupos punk (Fryer, 1986), lo cual jugó un rol importante en su momento en la proyección de la música reggae hacia la cultura mayoritaria inglesa y global. En el contexto norteamericano, por otro lado, es importante mencionar que, además de un documental supremamente influyente (Spooner, 2007), la perspectiva del *afropunk* ha producido también un libro (Duncombe & Tremblay, 2011), una página web ([afropunk.com](http://www.afropunk.com))⁷

⁷ <http://www.afropunk.com/page/the-movement>

que funciona como plataforma de comunicación de un movimiento mundial, y un festival que se inició en 2005 en Nueva York, y actualmente se realiza además en Atlanta, París, Johannesburgo y Londres.

Por eso este aparte sobre los *otros* invisibilizados que luchan por hacerse visibles en el campo del punk menciona con especial atención al análisis que hace Rubén Ramírez-Sánchez del documental *Afropunk* (Spooner, 2007). Ramírez-Sánchez analiza el tema a partir de la noción de *coculturas* (Ramírez-Sánchez, 2008). El primer elemento que es importante mencionar en este concepto es la idea de que la cultura es un escenario desigual de relaciones comunicativas, estructurado jerárquicamente, que crea una posición dominante para ciertos grupos culturales y marginaliza a otros. Estos grupos se denominan *coculturales*, coexisten al interior de una esfera cultural dominante y entre ellos median relaciones de poder que determinan sus estrategias comunicativas. Los punks se posicionan por fuera de un centro dominante de prácticas y significaciones normativas, por eso, en un primer momento Ramírez-Sánchez los describe como una práctica *cocultural* que no tiene un lugar en el sistema dominante de sentidos de una cultura normativa. Sin embargo, el autor también señala el lugar de las paradojas en la historia del punk: “es un movimiento anticomercial que se manifiesta en objetos que se venden, toma objetos de fabricación masiva que refuerzan el sentido de mismidad y los hace significar diferencia, y además los punks son ciudadanos de países capitalistas” (Ramírez-Sánchez, 2008, p. 93). Dado este carácter frecuentemente paradójico del punk, según el autor, es factible verlo tanto en el eje de la resistencia como en el de la opresión. Un ejemplo claro de esas paradojas que lo definen y que le interesan a Ramírez-Sánchez es que, si bien el punk se declara antirracista y reconoce desde muy al principio de su historia su herencia de culturas afro como el reggae, en EE. UU. e Inglaterra la mayoría de sus aficionados son jóvenes blancos. Por esa situación el autor se pregunta por los grupos *coculturales* al interior de otros grupos *coculturales*, tal es el caso de las comunidades afrodescendientes al interior de las escenas punk en Inglaterra y EE. UU., cuya experiencia es interrogada en esta investigación, así como el lugar del “privilegio blanco” en la definición del antirracismo del punk inglés y norteamericano, y las

presiones ejercidas por las mismas comunidades afro en este proceso. Para Ramírez-Sánchez, "el estatus cocultural derivado del hecho de ser punk es compartido por punks blancos y negros, pero los punks negros tienen una carga cocultural adicional al interior de la escena en la que participan y, finalmente, también son rechazados por sus comunidades afro-americanas" (Ramírez-Sánchez, 2008, p. 99).

Evan Rapport, por su parte, explora la relación estética entre el punk rock y el blues, como otro capítulo de invisibilización de la herencia africana en el punk en particular y el rock en general. Su artículo parte de la afirmación de Johnny Ramone, guitarrista de Ramones hasta su muerte en 2004, de tocar un estilo de rock totalmente blanco, sin influencia blues; y de las tensiones étnicas que se evidencian detrás de semejante afirmación. En opinión de Rapport,

El punk es una manifestación extrema del proyecto del rock, es decir que depende de una asociación de la negritud con ciertos tipos particulares de recursos del blues, y luego el proceso de apropiación, transformación y oscurecimiento blanco de esos recursos. Su estética como estilo musical es completamente dependiente de las categorías y jerarquías sociales de raza, mezcladas con la clase, el género y la sexualidad. (Rapport, 2014, p. 61)

Como se ve, el autor plantea el punk como caso de referencia para plantear tensiones sociales mucho más amplias, en las relaciones de clase, de género y étnicas. Y recuerda el hecho de unas "ideas racializadas de autenticidad" (Rapport, 2014, p. 59) en la música popular.

En el acercamiento a la presencia afrodescendiente en la historia del punk, también se ha discutido el contexto inglés, y sobre todo se ha vuelto a replantear su origen, como en el caso de Jayna Brown quien hace "una intervención de una mujer de color, sobre la historia de hombres blancos del punk" (Brown, 2011, p. 456). Para esta intervención, revisa material de archivo sobre Poly Styrene (X-Ray Spex) y Anabella Lwin (Bow Wow Wow), dos referentes femeninos de color en la historia mayoritariamente masculina y blanca el punk inglés, como forma de descentrar su historia del protagonismo masculino de Sex Pistols y The Clash; máxime cuando, desde la primera ola, hubo grupos

con mujeres visibles y representativas para los medios y el público que estaban a la vanguardia de la escena como X-Ray Spex, Siouxsie & The Banshees y The Slits. Debido al rasgo estético común de sus gritos, la autora establece una relación entre ambas cantantes, pues marcan una ruptura con la supuesta melodiosidad natural de la voz femenina, y la permanente "desafinación" de ambas es el resultado de "rechazar la belleza y la puesta en escena de la seducción" (Brown, 2011, p. 457).

Por otra parte, en este debate sobre la exclusión de las mujeres de color del relato hegemónico de la historia de la primera ola del punk a ambos lados del Atlántico, es importante mencionar el trabajo de Alice Bag, antigua vocalista del grupo The Bags, de la primera ola del punk de Los Ángeles y activa militante del feminismo punk chicano (Bag, 2012). Según Bag, la primera escena punk de Los Ángeles era muy diversa en términos económicos, étnicos y de género; lo único que tenían en común sus miembros era "ser identificados como 'marginados' (outcasts) bien fuera por la sociedad o por ellos mismos" (Bag, 2012, p. 236). La autora se refiere principalmente a su experiencia en la escena de la segunda mitad de los 70, en la cual afirma que "no había una jerarquía blanca y masculina (...) y el punk todavía no estaba asociado con jóvenes blancos rabiosos" (Bag, 2012, pp. 236–237), lo mismo, dice la autora, pasó con las distinciones étnicas y de clase. Pero es notorio que Bag no nombra el punk como un asunto del pasado, sino como un fenómeno del cual aún participa, pero si bien el punk no ha muerto, para ella no es en las tiendas del centro comercial donde sigue vivo, sino en diversos contextos autónomos.

Finalmente, otro lugar desde el que se ha cuestionado el origen anglosajón del punk ha sido desde la comunidad árabe residente en EE. UU. (Fiscella, 2012). Anthony Fiscella analiza, a partir de fuentes historiográficas, la relación histórica entre punk e islam. Según el autor, el punk en el contexto musulmán tendía en un principio a manifestarse en términos antireligiosos, pero en los 90 nació una escena conocida como *taqwacore* que aglutinó a punks musulmanes religiosos y no religiosos y a otros que ni siquiera se nombraban musulmanes. El texto recorre la evolución de dos mundos que son muy difíciles de asir, dada su inmensa complejidad y heterogeneidad interna, como el islam y el punk. Fiscella

sintetiza dicho recorrido en tres olas en el encuentro entre punk e islam. En la primera la religión es "mala", o por lo menos una obligación inevitable; en la segunda la religión es o puede ser "buena"; y en la tercera hay una síntesis de punk y religión en la que "la religión es lo que tú quieras que sea, y ninguna autoridad (o escritura) religiosa puede decir lo contrario" (Fiscella, 2012, p. 277).

La Exclusión de las Mujeres. El trabajo feminista sobre el lugar de las mujeres en el punk ha sido abundante, y no es de extrañar, pues desde el principio la escena punk ha producido figuras femeninas de la magnitud de Deborah Harry (Blondie), Patti Smith, Chrissie Hynde (The Clash, The Pretenders), Wendy O. Williams (Plasmatics), Poly Styrene (X-Ray Spex), The Slits o Siouxi Sioux (Siouxi and The Banshees), que han sido siempre de primera línea. El tema ha cobrado una importancia tal al interior de la literatura académica que la revista *Women's Studies* dedicó un número entero al tema de la presencia y la importancia de las mujeres en el punk. Dicho lugar ha sido protagónico en muchos casos, pero en otros casos ha sido minimizado, y reducido al rol de "groupies" de los grupos de hombres (Becker, 2012).

La revisión de la historia del punk desde la perspectiva femenina emprende en Inglaterra, una vez más, una mirada a la primera ola en la que sus protagonistas ya no son los Sex Pistols y The Clash, sino The Slits, una de las primeras bandas totalmente de mujeres en la historia del punk (B. Cogan, 2012). Para el autor, The Slits fue el grupo que más desafió las jerarquías de género en la primera ola del punk británico y, en ese proceso, cuestionaron incluso al movimiento feminista del momento. En el camino redefinieron la forma del punk, pues adoptaron totalmente la influencia del dub reggae tanto en su música como en su ideología, y "al hacerlo, crearon un espacio liberado que sería utilizado por mujeres punk en el futuro" (B. Cogan, 2012, p. 134).

Otro referente importante es el del movimiento Riot Grrrl que ha causado un revuelo importante y es, junto al caso de las músicas de *Pussy Riot*, uno de los casos sobre el que más se ha escrito en el mundo del punk (para tener una idea, la búsqueda en Scopus con la palabra clave Riot Grrrl y sin ninguna restricción arroja 35 resultados, y la búsqueda de *Pussy Riot* arroja 75). Julia Downes desarrolla una

investigación dedicada al movimiento *Riot Grrrl*, su surgimiento en el corazón de la escena punk HTM de EE. UU. y su pronta expansión por la cultura punk, a través de las redes mundiales de conexión de escenas punk locales. Según Downes, el movimiento Riot Grrrl es "una expansión del punk rock, dada su intención explícita de perturbar las relaciones de poder de género y estimular la participación politizada de las niñas y las jóvenes en la cultura musical punk" (Downes, 2012, p. 204). La autora dedica el trabajo a estudiar el caso de dos bandas icónicas del movimiento Riot Grrrl en los años 90: *Bikini Kill*, de EE. UU. y *Huggy Bear*, de Inglaterra. La autora se pregunta por las estrategias utilizadas por este par de bandas en sus puestas en escena para "perturbar las normas espaciales y sónicas de un concierto 'indie' para incitar a la comunidad feminista y provocar un cambio en sus situaciones subculturales" (Downes, 2012, p. 205).

Sin embargo, el caso de Riot Grrrl es puesto a examen crítico en manos de Mimi Thi Nguyen, quien se interroga sobre la interseccionalidad entre las variables étnicas y de género en el caso de esta escena (Nguyen, 2012). La autora describe Riot Grrrl como una forma de feminismo punk que surgió al interior de la escena con el fin de confrontar la violencia de género y la misoginia en el punk, y de denunciar la actitud de falso realismo político de la escena. Las mujeres sentían que se menospreciaba la agenda antipatriarcal en la confrontación del poder, y se priorizaba la lucha antiestatista y anticapitalista. Para ella, las prácticas de esta escena convierten el argumento feminista de que *lo personal es político* en una forma revolucionaria.

Finalmente, Serena Guarracino hace su aporte al rol de Riot Grrrl dentro de la historia del punk con el estudio del caso del grupo postpunk Gossip y su vocalista Beth Ditto (Guarracino, 2012). En la entrevista Ditto, la cantante plantea que la diferencia entre el punk y el postpunk no es cronológica, más bien plantea que la categoría "postpunk" se refiere a la necesidad de elaborar el legado del punk para nuevos tiempos. En sus letras y su puesta en escena, Ditto pone en juego la discusión sobre la estética del cuerpo en términos del peso y el contraste entre gordos y gente "de tamaño normal" y los conflictos que esto genera en los estereotipos mayoritarios de feminidad.

Tercer Momento: Punk Global, Más Allá del Centro Anglosajón

Al comenzar el nuevo siglo ocurrió una formidable expansión del interés académico por el punk, la cual no solo amplió las categorías de análisis y las perspectivas, sino que también se dio en términos geográficos. Según un estudio de la bibliografía académica sobre el punk publicado en 2014 (Yfantis, 2014, p. 2), la cantidad de referencias académicas alcanza las 350 de las cuales 3 fueron publicadas en la década de 1980, 13 en la década de 1990 y el resto, 334 fueron publicadas a partir de la apertura total de este tercer momento. Las descripciones postmodernas del punk rock anunciaron de alguna manera dicha apertura al señalar la irrupción de la diversidad de perspectivas donde antes había predominado una mirada única (Hooper, 2012; Moore, 2004). La producción académica que se reducía a una cifra de un solo dígito hasta 2003 (cuando hubo 6 publicaciones), alcanzó dos dígitos a partir de 2004, y llegó a un pico en la producción en 2011 y 2012, con 48 publicaciones cada año, lo cual da clara evidencia del creciente interés en el tema del punk, así como de la diversificación de las perspectivas para aproximarse a él.

Este tercer momento se traslapa con el de la profundización en la investigación del desarrollo del punk en el contexto anglosajón, que se relacionó en la parte final del numeral anterior, y aún no termina. Sin embargo, es importante señalar un matiz importante en las investigaciones sobre dichos contextos que se relacionan a continuación: que se asientan en el estudio diversificado de escenas locales en ciudades o pueblos periféricos de EE. UU., y no en los centros del mundo anglosajón (Londres, Nueva York y Los Ángeles) (Culton & Holtzman, 2010; Ryan Force, 2009).

Así pues, la característica principal de este nuevo momento en los estudios sobre la cultura punk es su abandono del centro anglosajón, bien sea para mirar casos periféricos dentro del mismo contexto como los que se acaban de mencionar, o para mirar otras experiencias locales en las dos Alemanias (Hayton, 2013; Schröter, 2015; Simpson, 2000), Australia (Sharp & Nilan, 2015), Bali (Baulch, 2002), Ucrania (Wickström, 2008), República Checa (Císař & Koubek, 2012), Escocia (Dale, 2013), Sur África (De

Jongh, 2013), Holanda (Berkers, 2012; Lohman, 2013), Portugal (P. Guerra, 2014; Paula Guerra, Moreira, & Santos Silva, 2016; Paula Guerra & Quíntela, 2016), Italia (Romania, 2016), el País Vasco (Kasmir, 2002), Indonesia (Martin-Iverson, 2014; Wallach, 2008), Rusia (Gololobov, 2014) y algunos países latinoamericanos (Astley, 2014; Damasceno, 2005; Feixa, 1995; S. Greene, 2012; Shane Greene, 2016; López Cabello, 2013a, 2013b; McPherson, 2002; Morello, 2012; Rohrer, 2014; Tadeo Fuica & Ramírez Soto, 2015; Tatro, 2013).

¿Subcultura y/o Escena? En este giro hacia el contexto global, ha sido central el concepto de escena musical que se introdujo en los años 70 (Irwin, 1977) y ha ido ganando adeptos a partir de entonces (Joseph A. Kotarba & Nicolas J. LaLone, 2014; Pfadenhauer, 2005; Silver, Clark, & Yanez, 2010; Straw, 2002). La escena es un concepto incluyente que involucra a todos los actores que se relacionan con un fenómeno cultural (artistas, audiencias, promotores, vendedores, críticos, etc.), la ubicación espacial del fenómeno (barrios, bares, estudios de grabación, salas de ensayo, etc.), y los productos de esta interacción (volantes, avisos, conciertos, grabaciones, reseñas críticas, etc.); en contextos que pueden ser locales, translocales y/o virtuales (globales). Las metodologías etnográficas que consideran los actores y escenarios específicos en los que se origina y desenvuelve una escena tienen mucha importancia en su estudio.

Una primera pregunta importante para entender el problema de una escena tiene que ver con su surgimiento. A este respecto, vale la pena destacar el trabajo de Emma Baulch, investigadora australiana cuyo trabajo de campo se desarrolla en Bali y documenta los orígenes de la escena punk a mediados de los 90, cuando todavía no había llegado a ser la escena vigorosa en que se transformó luego (Baulch, 2002). La autora enfatiza la necesidad del trabajo etnográfico directamente en el contexto, y critica algunas perspectivas sobre la globalización que le habían vaticinado desarrollos diferentes. Según algunos autores afines a la teoría del imperialismo cultural, explica Baulch, “los medios globalizados con base en los centros de poder estimulan la homogenización cultural, al imponer estilos de vida y

productos anglo-americanos a los públicos no-occidentales” (Baulch, 2002, p. 168). Según muestra el trabajo de campo, las imágenes diseminadas por los medios masivos fueron evidentemente muy importantes en la llegada del punk a Bali. Pero siguiendo la lógica centro/periferia en la que habían crecido, los jóvenes músicos balineses

asociaban la música alternativa con la súper-cultura de una metrópolis y no con un código global, y definían su negociación de identidades alternativas en el marco de un discurso regionalista más amplio. Más que ofrecerles acceso directo a repertorios foráneos, el paisaje mediático alternativo los inducía a buscar inspiración en las metrópolis para sus culturas juveniles (...) Más que demonizar la metrópolis, la idealizaron como un núcleo de desorden, y esto permitió una inversión carnavalesca que imagina al centro como el epítome del orden. (Baulch, 2002, p. 168)

Es decir, el punk llegó a mediar en conflictos entre los jóvenes y los imaginarios de identidad hegemónicos de un contexto regional marcado por relaciones determinadas por un pasado colonial. En ellas, la antigua metrópolis (y no un proceso global) ofrecía elementos de inspiración para que los jóvenes alternativos construyeran identidades que desafiaban ese poder del centro regional con el que se enfrentaban.

Otra investigación importante para entender la emergencia de una escena es la de Pepper Glass, porque se pregunta por los microprocesos involucrados en la forma de “hacer escena” en un pequeño pueblo universitario de EE. UU. (Glass, 2012). Glass entiende el punk como una subcultura juvenil centrada en la música que se realiza localmente en escenas. El autor señala que hay una tendencia importante a estudiar la relación de las escenas con contextos internacionales mucho más amplios, pero por esta razón no se presta suficiente atención a “los procesos a nivel micro mediante los cuales los miembros se agrupan y generan estos escenarios por medio de acuerdos mutuos” (Glass, 2012, p. 698). En dichos procesos micro, el espacio es transformado y apropiado por medio de sentidos y eventos, y sus fronteras son manipuladas para controlarlo y preservarlo. En este proceso, el autor identifica tres

procesos cruciales para la creación y el sostenimiento de una escena: establecerse en un área marginal, aprovechando el poco control, para hacer fiestas y eventos ruidosos; transformar dicho lugar en un espacio de la escena por medio de simbología y la realización de eventos punk; y administrar dentro de ese lugar los espacios al identificarlos como las áreas públicas, las privadas, y las que son propias de la escena. (Glass, 2012, p. 699).

Además de su origen, otro tema importante al entender la estructura de una escena local son las relaciones que establece para insertarse en la red mundial del punk. La investigación de Kirsty Lohman, sobre la escena holandesa y sus intercambios con Europa Oriental en los años 80, pone énfasis en las redes que ésta teje y en el hecho de que hace parte de una dinámica global, es decir en las tensiones entre lo local y lo global (Lohman, 2013). La autora pone en entredicho, primero que todo, la validez de un modelo centro/periferia demasiado rígido y acepta provisionalmente “un modelo de tres capas en el que EE. UU. está en el centro, Europa es una ‘semi-periferia’ y Latinoamérica como la periferia” (Lohman, 2013), que permite un análisis un poco más matizado de los flujos de circulación cultural. De todas maneras, la autora acentúa el carácter rizomático de los flujos de circulación cultural, pero acepta que un modelo de este tipo dificulta el análisis de “la desigualdad en el ‘fluido’ y en la producción de cultura que es parte de la escena DIY investigada” (Lohman, 2013, p. 149). Al criticar la lógica que ubica automáticamente a EE. UU./RU en el centro, tiene en cuenta la complejidad de las relaciones internacionales y menciona, como ejemplo, la influencia de la escena punk española en las escenas de América Latina.

Aparte de hacer una crítica al modelo centro/periferia y a las nociones postmodernas de “glocal” o “translocal” (que señala como insuficientes frente al modelo rizomático deleuziano), la autora hace una revisión crítica de algunas nociones teóricas utilizadas en los *estudios subculturales* para el estudio del punk y el carácter de inacabado de dicha discusión “Se ha propuesto una sucesión de alternativas como la de ‘escena’, la de ‘neo-tribu’, o la de ‘post-subcultura’, mientras otros prefieren conservar el

concepto de 'subcultura', pero reconceptualizado, como marco de referencia" (Lohman, 2013, p. 149). El trabajo etnográfico genera la necesidad de reconceptualizar y de plantear nuevas miradas, cuando los datos empíricos no corresponden a lo que plantea la literatura especializada.

Amén de generar la necesidad de revisar las teorías establecidas, la apuesta por las fuentes etnográficas al acercarse a una escena local tiene otras implicaciones, especialmente cuando se ha sido parte de esa escena. Tal es el caso de Ivan Gololobov y su investigación en varios países, uno de los cuales fue Rusia. Gololobov hacía una investigación comparativa de varias escenas punk en el antiguo bloque soviético, mientras hacía sus estudios de doctorado en Inglaterra; una de las escenas escogida fue la de Krasnodar, Rusia, su pueblo natal. El autor escribe un artículo evaluando las ventajas y desventajas de su posición de familiaridad con su objeto de estudio etnográfico, una escena punk local europea. Entre las ventajas de su posición menciona:

Muchas escenas tienden a formar redes relativamente cerradas, a tener códigos especiales de comunicación, y a ser muy sensibles a la opinión política y a la afiliación a alguna institución de la "gran" sociedad. Todo esto pone a un "outsider" (forastero), a alguien sin experticia en sus códigos y prácticas especiales de comunicación, que no comparta sus perspectivas, creencias u otras propiedades, como la edad o el género de la comunidad investigada, en una situación difícil. (Gololobov, 2014, p. 1)

Pero hacerlo también tiene sus inconvenientes y dificultades, sobre todo al entrevistar a un amigo o una persona conocida con quien compartió algunas de las experiencias, pues aparecen actitudes sobre-enfáticas hacia su deseo de saber, ver, experimentar y vivir los momentos importantes de la escena (...) [y] hay un cierto tipo de registro 'evasivo' del lenguaje o incluso una renuencia a expresar una voz que asumen los amigos cercanos en conversaciones sobre temas y experiencias compartidas por el entrevistador y el entrevistado. (Gololobov, 2014, p. 8)

El autor ruso no tiene una posición definitiva sobre si conviene o no tener un alto nivel de cercanía con la escena punk que se investiga, e incluso llega a preguntarse sobre la relevancia de distinguir entre “de adentro” o “de afuera” (insider/outsider) a la hora de pensar en quienes investigan su propia cultura. Sin embargo, Gololobov subraya la importancia de que el investigador sea consciente de que su posición influye sobre los resultados de la investigación.

La Escena Punk y sus Subescenas. El recurso a la noción de escena permitió también la revisión de la evolución de las escenas anglosajonas, pero desde una perspectiva más local y descentralizada que, por ejemplo, permite ver el desarrollo de escenas punk en otras ciudades inglesas diferentes a Londres (Crossley, 2008, 2009; Sharp & Nilan, 2015). Por otro lado, permite hacer visible el desarrollo de subescenas en las que los protagonistas ya no son los Sex Pistols ni Malcom McLaren (Brian Cogan, 2007; Dines, 2004; Worley, 2013, 2014) y en las que el asunto de la militancia política adquiere otras dimensiones (Botero, 2009; Brian Cogan, 2007; Dines, 2004; Dunn, 2012a; King, 2012; Stinson, 2012). En este sentido, Stewart afirma, en su definición del movimiento *Straight Edge*, algo que es aplicable a otras subescenas: que es una comunidad al interior de otra y “quienes se adscriben a su estilo de vida hacen parte de la comunidad *Straight Edge*, pero no por eso dejan de ser parte de la comunidad *hardcore punk*” (Stewart, 2012, p. 263).

Straight Edge. La expansión de los estudios sobre el punk hacia sus subescenas tiene desarrollos importantes en el caso de las escenas Queercore, Riot Grrrl y Afropunk que se refirieron en el numeral anterior. De igual manera es notable el desarrollo en la investigación de la escena *Straight Edge* que, en el caso de Ross Haenfler indaga por los valores centrales la definen (Haenfler, 2004). El autor replantea elementos de la teoría subcultural del CCCS a partir de su trabajo etnográfico, por ejemplo, señala claramente que las subculturas no solo surgen como reacción a la cultura mayoritaria, sino que también reaccionan frente a otras subculturas. El *Straight Edge* es un claro ejemplo de lo anterior, pues surge como tendencia autocrítica dentro de la subcultura punk que busca la “verdadera rebelión”, alrededor

de la cual centra su búsqueda de autenticidad entre sus participantes. Según ellos, dicha rebelión está centrada en un estilo de vida que resiste a ciertas prácticas que el Straight Edge asocia con la cultura mayoritaria, como el consumo de drogas y alcohol, o el sexo indiscriminado. Por esto el autor concluye que “los adherentes a una subcultura manifiestan su resistencia tanto personal como políticamente” (Haenfler, 2004, p. 408), por lo cual la participación en una subcultura representa más bien una búsqueda de la individualidad que una búsqueda colectiva. De tal manera que el autor no solo replantea elementos de la teoría de las subculturas, sino de la teoría de la resistencia pues afirma que “la resistencia debe entenderse en muchas capas, de forma contextual, y no estática de manera y uniforme; y no solo en términos de cambiar la estructura política o económica, de rechazo a la cultura mayoritaria o de expresiones simbólicas de estilo” (Haenfler, 2004, p. 407).

Teniendo en cuenta el discurso sobre la espiritualidad elaborado por el Straight Edge para evaluar la autenticidad de sus participantes, Francis Stewart lo analiza en su relación con un sentido religioso implícito y con el desarrollo de lo que se ha conocido como el Krishnacore (Stewart, 2012), a partir de un trabajo etnográfico en escenas de Chicago, San Francisco e Inglaterra. Para Stewart, el Straight Edge es “una identidad espiritual al interior de una subcultura secular (podría decirse que profana)” (Stewart, 2012, p. 259). Para el autor, hay rasgos religiosos en los sentimientos de los punks por su subcultura dado su compromiso y su sentimiento de que no se trata de una “fase pasajera” de su vida; el punk “es una parte integral de su construcción de identidad, y es aquello donde ponen (o encuentran) su fe” (Stewart, 2012, pp. 260–261).

Esta relación entre la escena y su producción de identidad entre sus participantes fue también estudiada por Glass en su investigación sobre microprocesos en la producción de escenas punk en EE. UU. (Glass, 2012). En este análisis de la determinación ejercida por el espacio físico en la producción de escenas, el autor se pregunta también por su influencia en la producción de las identidades de sus participantes. Según Glass, el establecimiento de escenas afecta la identidad de tres maneras: (a)

Mediante la elección de dónde establecer una escena, que da cuenta de la identificación de sus miembros con el perfil de los habitantes del sector (por ejemplo, marginal, suburbano, elegante, etc.).

(b) Mediante los usos del espacio, que permiten diferenciar entre quienes son y quienes no son de la escena. (c) Mediante las dinámicas de poder del colectivo que hacen a unos más poderosos que otros, no necesariamente porque ellos lo hayan decidido o buscado, sino por su posición estructural como controladores de la escena.

Anarcopunk. Una subescena crucial del punk en este panorama general, especialmente por su relación con Latinoamérica (Tatro, 2013) ha sido la escena anarcopunk. Si bien el uso de la simbología y la referencia a la anarquía fue frecuentemente utilizado como elemento de choque dentro del punk desde los Sex Pistols (su primer sencillo, por ejemplo, fue “Anarchy in the UK”), para muchos participantes posteriores de la escena punk mundial ha adquirido un sentido más profundo, más allá de un mero estilo o una moda.

Varios autores han analizado dicha escena desde su surgimiento en Inglaterra alrededor de grupos como Crass (Brian Cogan, 2007; Dines, 2004). Pero en la actualidad se le estudia en contextos locales diversos, en los que desarrolla matices particulares. Este proceso de apropiación local de una subescena punk mundial es estudiado por Kevin Dunn (Dunn, 2012a). Después de un prolongado trabajo etnográfico con anarcopunks de diversos lugares del mundo, Dunn concluye que, por un lado, las escenas asumen sus propias agendas locales, y no hay un programa anarcopunk unificado a nivel mundial, pues tienen maneras diversas de concebir el anarquismo. Y, por otro lado, hay un acuerdo entre anarcopunks en el interés por las prácticas anarquistas en sus vidas cotidianas, más que en el adoctrinamiento en una versión particular de una teoría política. Por eso, al autor le interesa explorar las posibilidades que el anarcopunk ofrece a quienes participan en él para ejercer una resistencia política en su cotidianidad. Algunas de las prácticas que Dunn identifica incluyen la vida en lugares ocupados ilegal o

semilegalmente, en casas punk o en casas juveniles; la conexión de escenas locales mediante bandas en gira permanente; y la producción y gestión cultural mediante distribuidoras y sellos DIY.

Un caso diferente es estudiado por David Drissel que investiga las prácticas de resistencia a la gentrificación de los anarcopunks de Berlín (Drissel, 2011). Los anarcopunks alemanes promueven el Hazlo Tú Mismo como una forma alternativa de producción cultural. La investigación etnográfica revela diferencias entre los punks de Berlín Oriental y Occidental. En Berlín Oriental, por ejemplo, los punks no podían ser tan explícitamente políticos, debido a "la coerción ejercida por los oficiales escolares y de la policía sobre las identidades colectivas, los estilos de vida, el atuendo y los espacios sociales de los adolescentes" (Drissel, 2011, p. 26). Después de la reunificación, las dos escenas se reunieron en un movimiento relativamente coherente "en oposición a las fuerzas de la comercialización y la gentrificación" (Drissel, 2011, p. 38). Los espacios de socialización como los conciertos y las casas punk facilitaron el acercamiento entre ambas escenas. Para Drissel, el concepto de subcultura es insuficiente para hablar del punk, pues hay prácticas que más que diferenciarse del *status quo*, lo confrontan. El autor propone usar el término *contracultura* para referirse a las prácticas oposicionales de los anarcopunks que abiertamente contradicen los de la cultura mayoritaria, y van mucho más allá que las subculturas juveniles que "se diferencian claramente del *status quo*, pero no son tan abiertamente oposicionales a las instituciones sociales y políticas como [los valores y normas de] una contracultura" (Drissel, 2011, p. 20).

Ondřej Císař y Martin Koubek sostienen, por su parte, una opinión parecida sobre la insuficiencia del concepto de subcultura para estudiar la escena anarcopunk y la necesidad de introducir la noción de contracultura, a partir del recuento que hacen de la escena punk de la República Checa (Císař & Koubek, 2012). Los autores sugieren que la idea de subcultura, entendida como "un espacio social cuasi-homogéneo rodeado por una sociedad mayoritaria adversaria, involucrado en actividades políticas en-contra-de-la-cultura-mayoritaria" (Císař & Koubek, 2012, p. 1) está agotada. Según Císař y Koubek, para

ser consecuentes con la heterogeneidad que se encuentra en la escena punk, su descripción debe ir más allá de la noción de subcultura y debe incluir la noción de contracultura para describir a ciertos sectores, debido a su compromiso político antisistémico. En el caso de la escena punk checa, si bien ha habido una tendencia reciente a la despolitización y al alejamiento de algunos grupos con los cuales se relacionaba, ha habido otros momentos de mucha cercanía e interacción con una diversidad de movimientos políticos como el de los derechos animales, el ambientalista, el antifascista, el de la ocupación de casas y otros movimientos de protesta que exigen ampliar la mirada sobre la escena punk.

Cuarto Momento: Escenas Locales a Nivel Global

El tema de la relación entre las escenas punk y los movimientos políticos, así como la influencia que estos diálogos tienen tanto en la construcción de una identidad de la escena, como en las identidades de sus participantes, se han explorado en el contexto de otras escenas locales. Tal es el caso explorado por Sharryn Kasmir en su investigación etnográfica sobre clase, juventud e identidad en un pequeño pueblo industrial del País Vasco (Kasmir, 2002) en los años 80. Para la autora el punk sirvió a una generación para desidentificarse con referentes extraídos del mundo rural y crear referentes nuevos, propios del contexto urbano e industrial en el que se desenvolvían, y además les ofreció las posibilidades de enfrentarse con un universo más amplio de asuntos de alcance global. Según Kasmir, el Rock Radical Vasco permitió replantear la relación entre la historia y la cultura vasca y la versión de la misma que proponía la oficialidad española, así como el acercamiento a una diversidad de temas de contenido político diverso: "las letras del Rock Radical retrataban las luchas de la mayoría negra en la Suráfrica de tiempos del Apartheid, manifestaba solidaridad antiimperialista con la revolución nicaragüense, mostraba a la policía española como perpetradores de terrorismo de estado, y reivindicaban las luchas vascas en contra del Estado Español" (Kasmir, 2002, p. 54). Por esa importancia de las letras de las canciones, la autora presta especial atención al lenguaje. Para ella, juega un papel preponderante y la adopción del euskera en lugar del inglés del "verdadero rock" le permitió un lugar

definitivo en la construcción de nuevas identidades. El rock facilitaba expresar unas nuevas preocupaciones para las que las músicas tradicionales y campesinas no parecían las más apropiadas. En el caso vasco, la adopción y difusión del euskera facilitó también la politización del movimiento. La asociación del punk con el nacionalismo vasco le permitió una conexión con un movimiento político formal de gran aceptación en su contexto, la izquierda nacionalista o *abertzale*. Por esta razón la identificación entre punk y nacionalismo podía parecer a veces casi unánime, pero la autora identifica también tendencias divergentes dentro de la escena que se mostraban herméticas a dicho acercamiento. El caso recuerda un poco el analizado por Worley en su estudio de la escena Londinense (Worley, 2012), en el que organizaciones políticas partidistas de ambas alas extremas del espectro político intentaban reclutar nuevos miembros entre los participantes de la escena punk y sus diferentes subescenas.

En el caso de la antigua República Democrática Alemana, Patricia Simpson se ocupa de la forma particular que tomó la acción política de la escena punk en medio de un gobierno comunista (Simpson, 2000). La autora resalta una vez más el carácter local de la escena que pretende estudiar, que se refleja en la diferencia de intereses y preocupaciones que caracteriza las letras de las canciones de punk de Alemania Democrática: "En RDA el punk se ocupó más de la burla a las convenciones y hábitos sociales mediante prácticas en las que se invertía lo socialmente aceptable, y a plantear una lucha anti-ideológica" (Simpson, 2000, p. 129). La escena, en el contexto alemán oriental, desconfiaba de cualquier cooperación con el Estado y de las bandas con apoyo estatal, como la música de baile y fiesta. Por otro lado, sirvió de escenario para corregir la narrativa maestra que se escribía desde la cultura política oficial alemana antes, durante y después del proceso de reunificación y reincorporación de Alemania Democrática en el sistema liberal de mercado. Y, finalmente, "permitió a una generación de ciudadanos de la RDA renegociar su contexto social inmediato. Su decisión de copiar y transformar el punk revela de qué forma el consumo y la reproducción de una forma de música popular puede ser un foro influyente

para la revisión y la evaluación, así como para la reimposición de relaciones sociales" (Simpson, 2000, p. 129).

Si se tiene en cuenta el énfasis en lo local que tiene el estudio de las escenas punk, no debe sorprender que las escenas del antiguo bloque soviético hayan suscitado gran interés en el campo. Una escena local siempre responde a sus determinaciones particulares, y a partir de ahí comienza a desarrollarse con su estructura particular. Un ejemplo radical de las particularidades que pueden presentar los contextos locales en los que se desarrolla una escena punk, se puede encontrar en el de Alemania Oriental, como se acaba de ver en la investigación de Simpson, donde se resalta la diferencia en las relaciones con el estado en el contexto de la Europa Comunista.

El mismo contexto se explora más a fondo en la investigación de Jeff Hayton. Esta no se hizo a partir de una etnografía, como otras investigaciones de escenas locales, sino a partir de una revisión historiográfica de los archivos desclasificados de la Stasi, la policía política de la antigua Alemania Oriental. Allí, si bien el punk era ilegal, en principio era tolerado y había algunos políticos que lo apoyaban, hasta un caso de persecución política de un grupo punk, en el que todos terminaron en la cárcel (con penas que oscilaron entre seis semanas y año y medio). Este caso marcó el inicio de una ofensiva del gobierno comunista contra la escena punk que duró año y medio; en ella, casi todos los punks conocidos fueron arrestados o reclutados por el ejército. En la RDA, había un apoyo relativo a la música. El Estado patrocinaba a algunos músicos, interesado en mostrar la superioridad de los músicos socialistas. Era una batalla propagandística contra occidente en la que se jugaba con la experticia técnica del músico, y se necesitaba políticamente que el músico alemán oriental fuera mejor que el occidental. Pero de igual forma, ese apoyo a la música tenía límites muy claros. Por ejemplo, no se estimulaba el desarrollo de las subculturas, sino que se miraban con desconfianza. Este hecho reflejaba una relación ambigua con la juventud: "por un lado se la veía como vanguardia del socialismo, por lo que figuraba en la planeación, las políticas y la propaganda del SED (Partido Socialista Unificado de Alemania). Pero, por

otro lado, los jóvenes se agrupaban contra los esfuerzos por alcanzar control total por parte del SED, y se les vio con frecuencia como elementos proclives a la influencia negativa de la propaganda occidental (...) la música popular era considerada un instrumento potencialmente peligroso de la subversión política occidental (Hayton, 2013, p. 526).

El carácter potencialmente subversivo y perturbador de la escena punk llevó a la Stasi a abrirles un archivo de su persecución, que fue la fuente principal para esta investigación. Si en un principio el movimiento punk de occidente le resultaba útil al Estado, pues podía mostrarlo como ejemplo de la decadencia burguesa de occidente; esta situación no duró. Tener semejante ruido en casa, como el que representaba la escena punk con su lema “no futuro”, no era políticamente rentable para un gobierno cuya razón de ser era la construcción de una utopía, es decir, de un futuro. La historiografía puede ser entonces un aliado importante en la reconstrucción del origen de una escena como se puede ver en la investigación de Hayton sobre un contexto como el de la Alemania comunista, que ya no existe.

Un ejemplo muy diferente sobre la reconstrucción historiográfica de los orígenes de una escena punk lo ofrece la investigación de Santie de Jongh sobre el punk en Suráfrica y su relación con el Apartheid. Si bien este artículo no ilustra mucho el proceso de formación de la escena, si evidencia el lugar de los productos culturales acumulados por la escena y la relevancia de la revisión archivística. Además de la diferencia entre trabajar con el archivo y con la experiencia viva de la etnografía. De Jongh ni siquiera utiliza el concepto de escena, pero sus hallazgos permiten suponer que la hubo. Además, evidencian el nivel de conexión que ha habido entre las escenas locales del mundo desde muy al principio. Se menciona, por ejemplo, que las primeras bandas surafricanas se fundaron en el mismo 1977, cuando las primeras grabaciones de la primera ola del punk recién salían del horno. Por supuesto que una estructura política como el *Commonwealth* facilitaba la comunicación entre países como Suráfrica e Inglaterra, pero eso no basta para explicar el surgimiento de la escena en Suráfrica a pocos meses de su “nacimiento” en Londres. El punk se aprovechó de las redes que ya se habían empezado a

tejer entre rockeros de todo el mundo, y a partir de esta red tejó la suya que hoy tiene alcance planetario. Si bien quienes lideraron el movimiento punk en Suráfrica lo "importaron" de Inglaterra, no tenían la misma extracción obrera que sus contrapartes inglesas, sino que eran jóvenes universitarios de clase media, no eran jóvenes excluidos y marginales, así que adaptaron el punk a sus necesidades y contexto. El discurso "anarquista" de las bandas se refería básicamente a la necesidad de una sociedad igualitaria. Adoptaron la ética del Hazlo Tú Mismo y generaron una red de distribución con lazos estrechos a través de los cuales distribuían su producción cultural. No parece haber habido una escena muy grande, pues la mayor parte de las producciones discográficas han sido descatalogadas por los sellos discográficos. Aun así, la investigación evidenció que tenían lazos fuertes con la escena mundial y una red más amplia seguidores en otras partes del mundo.

Otro ejemplo claro de investigación historiográfica, que muestra además un terreno absolutamente fértil para este campo y prácticamente sin investigar en el caso de la mayoría de las escenas locales del mundo, lo presentan Paula Guerra y Pedro Quíntela. Los autores se concentran en un archivo de 93 fanzines, algunos de ellos llegaban a las 177 ediciones, recogidos entre 1978 y 2013, para descifrar los derroteros que ha seguido la escena punk portuguesa. En el caso de esta investigación, la búsqueda historiográfica se acompañó de ejercicios etnográficos como entrevistas a profundidad a algunos de los protagonistas. A partir de la investigación, los autores atribuyen gran importancia a la noción de comunidad para la construcción de una escena punk. Evidentemente los fanzines, los colectivos que se construían alrededor de su producción y las redes de alianzas y de simpatizantes que construían dentro de la escena resaltan la importancia de las relaciones comunitarias en el desarrollo de la escena. "Una escena se define por la relación entre cultura, sociedad y territorio, y los fanzines juegan un papel clave en su dinamización, pero también en su génesis y su perpetuación" (Paula Guerra & Quíntela, 2016, p. 89).

Los autores resaltan, por otro lado, la relación entre los fanzines y la propagación de los valores asociados con el ethos HTM. Según ellos, las razones que llevan a alguien a tener un fanzine son parecidas a las que le llevan a tener una banda. "en el fondo expresar, dar un grito de revuelta escrito, diseñado que quedara registrado. Un grito de revuelta contra todo y todos, fundamentalmente eso" (Paula Guerra & Quíntela, 2016). Un fanzine sirve como espacio de expresión y discusión, sirve para fortalecer un género musical subterráneo, y "para permitir la comunicación y el entusiasmo entre los seguidores de un género musical" (Paula Guerra & Quíntela, 2016, p. 71). Finalmente, en la memoria de los fanzines se evidencia también el paso del tiempo, la evolución de la escena y los cambios en los intereses. Si en un principio los fanzines portugueses se centraban en la reseña de escenas mundiales y en el establecimiento de estas redes, por ejemplo, en la actualidad les interesa más concentrarse en la escena local y en promover sus bandas y actores. En resumidas cuentas, los fanzines permiten a sus creadores "hacer parte de una base común, un espíritu y una actitud HTM, tener sentido de pertenencia a una comunidad, a una escena particular, son centrales en la negociación identitaria de los papeles, posiciones y lugares dentro de los espacios relacionales del punk portugués" (Paula Guerra & Quíntela, 2016, p. 90).

Si la exploración historiográfica se puede concentrar en un archivo y un medio como los fanzines, también puede hacerlo en un actor y su contexto, tal es el caso de la investigación de Vincenzo Romania sobre la escena italiana y el grupo CCCP Fedeli alla Linea, que alcanzó figuración mediática en Italia más allá del circuito subterráneo (Romania, 2016). El recurso textual al que recurre el autor son las letras del grupo, con una amplia discografía que ofrece un buen corpus de canciones. El análisis del discurso y el análisis del contexto son las herramientas que permiten la elaboración del recuento. Según Romania, el contexto italiano, bastante alejado de la estigmatización del comunismo que era generalizada en ese momento en otros países occidentales, y dueño del partido comunista más influyente en la época, facilitó no solo que apareciera un grupo abiertamente filosoviético como CCCP Fedeli alla Linea, sino que

fuera exitoso comercialmente. En el artículo se problematizan asuntos la autenticidad y la identidad en la escena punk. Por otro lado, se resaltan hechos y eventos propios del contexto local italiano.

El punk surgió en Italia en 1977. Se nutrió de tradiciones previas como la "canzone di denuncia", surgida en los 60 y asociada con el movimiento de 1968, y las canciones anarquistas del período fascista. De igual manera, de movimientos locales como el Movimento del '77 (M77), que a su vez estaba "influenciado por movimientos vanguardistas internacionales, el situacionismo y la filosofía de Michel Foucault y Roland Barthes. (Romania, 2016, pp. 65–66)

Al igual que en el texto de Romania, la línea de investigación hermenéutica de las letras para generar una representación de un momento histórico en una escena es explorada, pero en otro contexto, por Melani Schröter, en su análisis de los discursos de racismo y xenofobia en el punk alemán de los 90. La autora sugiere que las canciones forman una suerte de contradiscurso, que en el caso alemán eran “intentos de socavar y contrarrestar el discurso hegemónico.” (Schröter, 2015, p. 26).

La exploración de las canciones permite, además de identificar los contradiscursos que propone la escena punk, examinar sus reflexiones y sus prácticas de socialización, como el consumo de drogas y alcohol. Tal es el interés de la investigación de Paula Guerra, Tânia Moreira y Augusto Santos Silva, que se preguntan por las asociaciones con el estigma, la experimentación y el riesgo que alcohol/drogas suscitan entre los participantes en la escena punk portuguesa (Paula Guerra et al., 2016). Más que desde un punto de vista farmacológico, Guerra *et al.* abordan el tema de las drogas y el alcohol desde dimensiones construidas social y culturalmente; de igual forma, indagan por las reacciones sociales que ambos suscitan. Para esta exploración, además del análisis de canciones, los autores recurren a elementos etnográficos como las entrevistas a profundidad y la observación participante que plantean un panorama diferente al de la investigación historiográfica.

Llama la atención el caso de Paula Guerra, quien hace parte del equipo de autores, y su proyecto KISMIF, pues evidencia la consolidación del campo de los estudios sobre el punk por fuera del ámbito

angloparlante. En la actualidad, el tema se ha convertido en línea de investigación para muchos investigadores a nivel mundial que cuentan en varios casos con una bibliografía extensa que responde a un proceso continuado de mucho tiempo. Los autores de este texto hacen explícito además un elemento central en sus motivaciones, la convicción de que el punk se transformó en un fenómeno global con traducciones locales más o menos expresivas, es decir, que el punk no es inglés o estadounidense, sino que también es portugués, japonés o colombiano.

La investigación etnográfica se ocupa con frecuencia de la transformación de las relaciones sociales al interior de la escena. Tal es la preocupación de Jeremy Wallach en su análisis etnográfico de la escena punk de Jakarta, Indonesia (Wallach, 2008). Un elemento que el autor resalta sobre el contexto del que se ocupa es que, si bien la escena indonesia surge con la exposición en los 90 a grupos norteamericanos de gran éxito comercial como Green Day, Offspring y Rancid, pronto dio pie a un interés en grupos previos como Ramones, Sex Pistols y The Exploited, y a las lógicas no comerciales de otros sectores del punk. A Wallach le interesa contrastar los supuestos teóricos de Hebdige sobre la subcultura punk, con la realidad empírica del punk en Indonesia y de la escena en su capital, Jakarta. Una gran diferencia, por ejemplo, la marca el hecho de que más que desarrollar el potencial del punk como arte de vanguardia, a los punks de Indonesia les interesa conservarlo como una tradición viva. La difusión de la cultura Hazlo Tú Mismo permitió el crecimiento de escenas interconectadas en varias ciudades indonesias, y la producción y distribución independiente de cientos de casetes de bandas locales. Incluso algunas bandas locales firmaron con disqueras multinacionales a mediados de la década del 2000.

Los punks en Indonesia son tanto de clase media, como de clase obrera y sin ninguna educación; las líneas de clase son borrosas, al igual que las étnicas. Sin embargo, hay tendencias marcadas: los punks de clase media, estudiantes de universidad, tienden a convertirse en anarcopunks; mientras que los de más baja extracción suelen ser "street punks" apolíticos, solo interesados en la diversión y el estilo de vida punk (que incluye prácticas como socializar con otros punks en espacios públicos, ir a conciertos

de punk, utilizar ropa y accesorios punk y tomar alcohol, una grave ofensa en el mundo islámico). En el caso de Jakarta, según el autor, los punks parecen estar motivados por una necesidad de conectar formas musicales específicas con su experiencia social cotidiana. Por eso, para él, la pregunta más importante es ¿cómo logra el punk operar en el contexto indonesio "en la lucha por generar sentido, comunidad y autoexpresión"? (Wallach, 2008, p. 113).

El punk de Indonesia también es explorado por la etnografía que Sean Martin-Iverson hace de la escena de Bandung, (Martin-Iverson, 2014). La escena de Bandung tiene una doble condición: es al mismo tiempo periferia para el circuito global del hardcore punk, pero es centro para la región de Asia donde está ubicada. Esta ambigüedad se refleja en que "aspira a una modernidad *underground* cosmopolita, y al mismo tiempo expresa una conciencia crítica de su propia posición periférica en relación con los circuitos globales del capital y la cultura" (Martin-Iverson, 2014, p. 532). Para Martin-Iverson, la noción de "comunidad imaginada" es importante al pensar en el punk global, pero eso no obsta para que, a medida que las escenas se desarrollan, las relaciones distantes se empiecen a acercar (por medio de grupos o personas que viajan, por ejemplo) y a convertirse en relaciones cara a cara. La escena de Bandung es consciente de eso y por eso mantiene correspondencia activa con muchas otras escenas del mundo desde su nacimiento. "Esta red subterránea se organiza principalmente alrededor de la producción, intercambio, y puesta en escena de música hardcore punk, pero también ofrece oportunidades para la discusión de intereses compartidos, la expresión de identidades compartidas, y la formación de amistades duraderas" (Martin-Iverson, 2014, p. 538).

El interés en la transformación de las relaciones sociales al interior de una escena punk toma otro matiz cuando migra de Asia a Europa. Esto se evidencia en la investigación de Pauwke Berkers sobre la experiencia de las mujeres en la escena punk holandesa de los años 80 y su relación con el feminismo (Berkers, 2012). Según Berkers, el punk estimuló la creación de nuevas imágenes de lo femenino con su desafío a las nociones convencionales de belleza y sexualidad, e invitó a las mujeres a participar en la

escena con la retórica del hazlo-tú-misma. A pesar de que podría pensarse que tuvieron una relación fluida, el artículo muestra que hubo tensiones entre las feministas de segunda ola y las punks en Holanda entre finales de los 70 y comienzos de los 80 "sobre cómo poner en escena la femineidad (tanto en términos de estilo como de música) y cómo alcanzar igualdad de género (con o sin hombres)" (Berkers, 2012, p. 3). Para la autora, la primera generación de mujeres punk en Holanda enfrentaba dos poderes hegemónicos diferentes: el de las escenas punk dominadas por hombres y el del feminismo de segunda ola. Las razones que Berkers propone para explicar la poca cercanía entre el punk y el feminismo son, por un lado, los conflictos generacionales entre músicas jóvenes y feministas de segunda ola mayores adultas, y, por el otro, los conflictos entre la agenda igualitaria del punk y el separatismo del feminismo radical. Para la autora holandesa, si bien las metas de las primeras mujeres feministas punk eran parecidas a las del feminismo de segunda ola, las estrategias que usaban para alcanzarlas eran propias de la tercera ola pues "se enfocaba en el feminismo asumido como una actividad juguetona y a veces contradictoria que se pone en escena en contextos subculturales locales" (Berkers, 2012, p. 19).

El estudio de las escenas asiáticas muestra la importancia de los momentos de boom comercial para expandir el territorio de la escena. El boom del punk en EE. UU. en los 90 fue lo que determinó el inicio de dichas escenas, pero con el tiempo tomaron rumbos diferentes de los definidos por la industria cultural hegemónica que determinó su nacimiento. En la relación entre feminismo y punk hubo un evento similar, que también se acusó de comercial en su contexto norteamericano de origen. Según Kevin Dunn,

los estilos y modas *Riot Grrrl* y "girl power" fueron mercantilizadas de formas parecidas a como el punk se había producido y mercadeado masivamente. De la misma forma que se podía comprar moda "punk" y accesorios en los centros comerciales en todo EE. UU. a los pocos años de la emergencia del movimiento, el movimiento *Riot Grrrl* fue también mercantilizado. (Dunn, 2014, p. 323)

Si bien ese proceso de mercantilización le restó credibilidad al movimiento Riot Grrrl en el contexto de la escena punk de EE. UU., este mismo elemento fue el que, paradójicamente, determinó el derrotero global que dicho movimiento ha tomado: Riot Grrrl más allá de contextos anglosajones. El caso de Riot Grrrl en EE. UU. ya se revisó en otro lugar de este texto, al igual que algunas críticas que se le hicieron en su contexto, pero en ese momento no analizaron sus alcances globales.

La narrativa oficial dice que el movimiento Riot Grrrl fue un movimiento social de EE. UU. que murió a mediados de los 90, víctima de apropiación corporativa. Kevin Dunn se replantea esa narrativa en su artículo *Pussy Rioting*, al decir explícitamente que el punk y el movimiento Riot Grrrl "fueron producidos mediante la convergencia de fuerzas culturales transnacionales" (Dunn, 2014, p. 318). Para el autor norteamericano la narrativa oficial sobre el asunto está centrada en EE. UU., pero pierde de vista la forma en la que la emergencia de dicha escena sucedió en medio de procesos de globalización económica y mediática, y este proceso le permitió adquirir un alcance transnacional.

Dunn analiza dos casos de apropiación del movimiento Riot Grrrl en lugares totalmente diferentes y bajo circunstancias locales que determinaron la forma particular que la escena tomó allí. Un caso es el de las Riot Grrrls de Aceh, Indonesia que, según el autor norteamericano, "buscan construir cuerpos que construyen el género en sus propios términos, mientras navegan por prácticas culturales establecidas que, a su vez, reconfiguran categorías como público/privado, tradición/modernidad, global/local." (Dunn, 2014, p. 331). El medio social mayoritariamente islámico en el que se desenvuelven, le da un cariz particular a la forma de resistencia feminista que han emprendido estas chicas que, por supuesto, produce un tipo de Riot Grrrl que es muy diferente de la que propusieron inicialmente en EE. UU.

El otro ejemplo revisado por Dunn es el de Pussy Riot, un colectivo feminista ruso inspirado en el movimiento Riot Grrrl. Este colectivo ganó visibilidad internacional en 2012 cuando terminó en la cárcel, luego de uno de sus *performances*. El evento consistía en la ejecución en vivo de la canción "Punk

Prayer” (Oración Punk) en la Catedral de Cristo Salvador en Moscú. En dicha canción con forma de oración se encomiendan a la protección de la Virgen María para que libere a Rusia de Vladimir Putin. Al respecto, Kevin Dunn dice:

El surgimiento del grupo *Pussy Riot* en Rusia en el seno del grupo feminista *Voina* (Guerra), estuvo directamente relacionada con *Riot Grrrl* en EE. UU. De hecho utilizan la música, los gestos culturales y los nombres "occidentales" (incluso usan el alfabeto romano), y al mismo tiempo se refieren a asuntos políticos arraigados en historias y contextos locales muy específicos (Dunn, 2014, p. 329).

Además de la referencia a Putin (justo cuando anunció que, una vez más, se postulaba a reelección), y el sacrilegio de un espacio sagrado de la iglesia ortodoxa rusa, las Pussy Riot hacen alusión en su puesta en escena a elementos de la imaginaria cristiana local como la figura de la “Tonta Santa” (Holy Fool), una especie de bufón tocado por la gracia divina que, en opinión de algunos al interior de la jerarquía eclesial, ellas representan. Según Nicholas Denysenko:

Algunos miembros de la Iglesia Ortodoxa Rusa han asociado a este grupo de mujeres con encarnaciones modernas del Tonto Santo (Holy Fool), un tipo de santo cuya apariencia, discurso y actividad es a menudo contra-cultural y ofensiva, pero se le considera una figura sagrada pues comunica un mensaje profético de Dios. (Denysenko, 2013, p. 1063)

Hay, por otro lado, discursos críticos a estas interpretaciones, que niegan que el caso de *Pussy Riot* sea una supuesta declaración de guerra del movimiento punk ruso a Vladimir Putin; según ellos se trata de una acción de un grupo de artistas feministas que, en el performance, representan a un grupo de punks. Algunos como Yngvar B. Steinholt, dudan que haya un movimiento punk unificado en Rusia, ni una organización con presencia de todas las escenas punk locales que haya decidido manifestarse de esta forma en contra de Putin. Pero más allá de eso, el autor ruso continúa,

y aún si lo hubiera, Pussy Riot no sería parte de él. (...) Pussy Riot no comparte redes, miembros de bandas o infraestructura con otras bandas punk. Se consideran activistas del arte y no ubican su trabajo en el contexto de la música, sino en el del activismo cultural en la tradición de Prigov, Brenner, Kulik y otros artistas provocadores de la década de 1990. (Steinholt, 2013, p. 121)

Es decir, en opinión de Steinholt la relación entre Pussy Riot y el punk es instrumental; el punk es una herramienta comunicativa y estética de un colectivo artístico. Las Pussy Riot y su *Punk Prayer* no representan una estrategia de resistencia coordinada por un movimiento punk de alcance nacional. Más allá de que sean o no sean miembros legítimos de un supuesto movimiento punk ruso (y de que dicho movimiento exista o no), el caso de Pussy Riot ilustra los alcances globales del movimiento *Riot Grrrl*, que hace tanto tiempo se dio por muerto en los medios norteamericanos y en muchos otros del resto del mundo. Y evidencia, además, junto al caso de las *Riot Grrrls* de Aceh, las formas particulares que toma un movimiento mundial cuando se materializa en una escena, en un contexto urbano local.

América Latina

Si bien no se ha escrito mucho sobre el punk en América Latina en la literatura académica, es importante resaltar que, aunque sea de forma periférica y minoritaria, la región siempre ha tenido su mirada puesta sobre este fenómeno. La primera evidencia de esto la representa la primera publicación sobre el punk que circuló, y que adquirió con el tiempo un carácter mítico, se trata de *Punk La Muerte Joven* (Kreimer, 1993) de Juan Carlos Kreimer, un periodista argentino exiliado en Londres que publicó la primera edición de este libro a comienzos de 1978. El libro también se centra en la vida de los Sex Pistols y la primera generación del punk y, si bien no menciona a América Latina por ninguna parte y fue escrito un poco a la carrera (Biedma, 2015), ha sido profusamente difundido en varias escenas latinoamericanas y ha adquirido carácter de culto con el tiempo (Biedma, 2015). Por supuesto, la literatura sobre punk y América Latina va mucho más allá.

El lugar de América Latina ha ido cambiando en la historia que cuenta la literatura mundial sobre la cultura punk. Si al principio era un lugar absolutamente periférico, con el tiempo ha ido ganando centralidad e importancia. A partir de las búsquedas realizadas en bases de datos especializadas, después de Europa y EE. UU., América Latina es el lugar donde más se ha escrito sobre el punk rock. La conciencia de su alcance global, facilitada por la posibilidad de acceder a música y perspectivas que antes no estaban disponibles para la comunidad académica mundial (pero que ahora lo están, debido al desarrollo del internet y del proceso de globalización económica y política), ha permitido versiones heréticas de la historia del punk que dejan de reconocer el protagonismo de Sex Pistols o de atribuir el “origen del punk” al contexto anglosajón, y proponen otros hilos narrativos y otras coordenadas geográficas para reescribir su historia del punk.

Sobresalen dos casos para ilustrar esta tendencia. Para introducir el primero de ellos, que subvierte las referencias espacio-temporales del discurso más difundido sobre el punk, basta un titular de prensa nada menos y nada más que en el portal BBC Mundo que dice: “Ni Sex Pistols ni Ramones; el punk empezó en Perú y en español” (García, 2011). Se trata, por un lado, del grupo peruano *Los Saicos*, de mediados de los años 60, que ha sido aclamado por diversos medios en el mismo mundo europeo como el creador del punk, hasta el punto de haber sido reeditados en dos ocasiones (1999 y 2010) por sellos disqueros europeos bajo esa premisa, a pesar de haber desaparecido hace más de 40 años (“Los Saicos,” 2016, “Los Saicos,” n.d.). Dicha referencia se ve reforzada por un fenómeno en el campo del “rock de garaje” que subvierte las coordenadas temporales del nacimiento del punk rock, pues allí se habla de *Punk de los 60* (Bovey, 2006; Smith & Gillett, 2015), lo cual, una vez más, pone en cuestión el supuesto nacimiento del punk en 1976/77, de la mano de Sex Pistols y Ramones.

El segundo caso se refiere al carácter situado de cada escena punk, y de sus herencias y tradiciones. Lo ilustra Martin Sorrondeguy, vocalista del grupo de hardcore punk Los Crudos (Sorrondeguy, 1999; Zavella, 2012) que narra el nacimiento de la escena *Latino Punk* en su ciudad,

Chicago. En este caso, por supuesto, hay que hacer la salvedad de que lo que en EE.UU se entiende por *latino* no es equivalente a lo que se entiende por *latinoamericano*, en otros contextos. Hay diferencias culturales, lingüísticas, étnicas y geográficas que no se pueden obviar. Pero este caso es pertinente en el presente contexto porque se trata del relato de un inmigrante uruguayo que se nombra como latinoamericano, canta en español y establece una relación de identificación con punks de otros países latinoamericanos, que incorpora a su relato identitario como latino en Chicago. En primer lugar, según su relato, la comunidad latina tuvo un lugar mucho más importante en el desarrollo inicial del punk en EE.UU., especialmente en lugares como Nueva York y California, que fueron importantes epicentros de dicha subcultura. Es decir, replantea la narrativa sobre la historia del punk imperante al interior de EE.UU., reivindicando un lugar más visible para la comunidad latina. Esta situación ha sido reconocida por otras investigaciones (Tatro, 2013), y sigue determinando la configuración de la escena punk HTM de California. Según el documental *Los Punks: We Are All We Have* (Boatwright, 2016b), la población chicana y latinoamericana es mayoritaria en importantes sectores de la escena.

Pero, por otro lado, y este aspecto está más asociado con la identidad latinoamericana del autor, Sorrondeguy comenta que solo logró apropiarse el punk de una manera significativa a mediados de los 80, tras su exposición al sonido punk de las bandas latinoamericanas, que él entiende como “el verdadero punk”; dicho sonido fue el que caracterizó a la escena Latino Punk de Chicago, a la cual él pertenece desde entonces. Es decir, el punk como actitud no provino, para él, de las bandas y las escenas londinenses o neoyorquinas, a pesar de conocerlas desde pequeño. En su historia de vida y la de su escena, el verdadero punk provino de América Latina, y esa es su herencia punk. Recuerda un poco la investigación de Jayna Brown, que mira la primera escena punk de Londres pero se centra en las mujeres y, al cambiar del énfasis tradicional en Sex Pistols y The Clash, por el protagonismo de X-Ray Spex y The Slits, cuenta otra historia del punk inglés (Brown, 2011).

Este efecto de descentramiento de la historia del punk es recurrente en las investigaciones sobre el contexto latinoamericano revisadas hasta el momento, dado su énfasis en sus contextos locales y los derroteros históricos particulares de sus respectivas escenas.

Los contextos abordados por la literatura revisada se pueden dividir en dos: los contextos locales urbanos en ciudades de países latinoamericanos, y las comunidades latinoamericanas en ciudades de los Estados Unidos.

Continuidades Frente al Contexto Global de los Estudios Sobre el Punk

En el caso latinoamericano hay varias continuidades frente a la discusión global que se ha tenido alrededor del tema del punk desde finales de los 70; de igual manera, hay rupturas significativas que se tratarán en el apartado siguiente. Entre las continuidades que se observan, es de resaltar la apropiación del concepto de subcultura y al mismo tiempo su problematización. La primera publicación que se encontró sobre el tema es de Carles Feixa y hace una lectura contrastada de las escenas catalana y mexicana (Feixa, 1995), aunque muestra el contraste precisamente al referirse a las diferencias de nomenclatura, sobre todo basadas en las denominaciones mediáticas. En México se usa el término “Chavos Banda”, y en Cataluña se ha impuesto (a pesar del rechazo de los mismos participantes en la escena) la categoría de las “Tribus Urbanas”. A partir de la exploración etnográfica de esta diferencia, el autor construye su lectura del asunto.

Teóricamente, Feixa propone una discusión alrededor de los conceptos de subculturas y culturas juveniles. El de culturas juveniles lo asocia con "el conjunto de formas de vida y valores, expresados por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de existencia social y material" (Feixa, 1995, p. 73). Para el autor, la importancia del concepto estriba en que marca la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social, más allá de su caracterización como un sector del mercado que hace la industria cultural. Según el autor, al interior de las culturas juveniles se construye "una 'microsociedad' juvenil, con grados significativos de autonomía con respecto a las instituciones adultas, que se dota de espacios y

tiempos específicos" (Feixa, 1995, p. 73). Aún no se menciona el tema de algunos punks que ya han ido envejeciendo al interior de esa microsociedad. El autor reconoce el concepto de subcultura y la discusión que se ha dado a su alrededor a partir de su adopción por parte del CCCS, pero plantea que se ha asociado con una "connotación desviacionista" (Feixa, 1995, p. 74). Por eso, Feixa prefiere hablar "de 'culturas' y no de 'cultura', para describir mejor su diversidad y heterogeneidad (en el tiempo, en el espacio y en la estructura social)" (Feixa, 1995, p. 73). Las culturas juveniles, entonces, "interactúan con las culturas parentales (las normas de conducta y valores presentes en su medio social de origen) y con la cultura hegemónica (la distribución del poder, a escala, de la sociedad más amplia)" (Feixa, 1995, p. 74). Además, el autor introduce nociones de subalternidad para describir la relación de las culturas juveniles con la cultura hegemónica local. Es decir, en Feixa el prefijo "sub" de las subculturas, se refiere a *subalterno* y alude a unas relaciones de poder que median entre dicha cultura y la materna/hegemónica, en contraste con el rumbo que el concepto tomaba en otros contextos, donde se había despolitizado y más bien parecía referirse a *suburbano* (Nyong'o, 2008). Finalmente, el autor se refiere también a la categoría de "contracultura" para aludir a momentos históricos específicos en que se da una impugnación de la cultura hegemónica y se crean instituciones alternativas.

Si bien el tema de las subculturas marca una continuidad con las discusiones que se tenían en la academia anglosajona, el autor introduce un elemento innovador a la hora de pensar el punk en México y es la dimensión territorial. En el contraste entre el caso mexicano y el catalán, el autor resalta unas diferencias notorias entre ser punk en México y en España en los 90. Las "tribus urbanas", como se les nombró en los medios mayoritarios de España, no se organizan colectivamente como las "bandas", los grupos mexicanos, sino que siguen "estilos" más difusos y personalizados. Se reúnen alrededor del centro urbano, en los locales asociados con la "movida" y no en los barrios. Solo usan sus atuendos cuando están en espacios o eventos asociados con la escena, pero no en el trabajo o la escuela. Las "bandas", por su parte, desarrollan formas de relación con arraigo territorial que son diferentes a las de

las "Tribus Urbanas". El tipo de relación que los jóvenes mexicanos desarrollan con la banda incluye aspectos familiares y laborales en las formas de socialización que organizan el espacio y el tiempo cotidianos. Por una parte, la banda dota a los jóvenes de identidad local y llena de sentidos las actividades del día a día y los espacios donde suceden. Además, los jóvenes de la banda hacen parte del paisaje del barrio y establecen relaciones con la comunidad que les pide ayuda o los invita a participar en diferentes actividades de la vida comunitaria. Pero, por otra parte, la "banda" también carga de sentido diferentes momentos, y determina fronteras de ingreso y salida que se asocian con la alternancia de los ciclos vitales; de esta manera permite desarrollar un sentido de lo histórico, vivido en su propia conciencia generacional. En ambos casos se observa que la relación con los medios mayoritarios oscila entre la satanización y la estigmatización (y sus oleadas de pánico moral), por un lado; y el intento de integración y domesticación por medio del discurso publicitario o la apropiación comercial, por el otro.

El caso de Feixa determina una importante continuidad con el mundo académico europeo y norteamericano, en términos de la utilización del concepto de subcultura para intentar entender el punk; pero introduce también un matiz nuevo en su inclusión de las nociones territoriales. Otras continuidades se refieren a instituciones punk que han sido apropiadas y se han difundido exitosamente al interior de la escena. Una de ellas se identifica en el interés que despierta el lado más beligerante de la cultura punk contemporánea: la escena anarcopunk.

Ivone Cecília D'Ávila Gallo hace una investigación sobre una ocupación conocida como Estação Guanabara, en la ciudad de Campinas, Brasil, por parte de un grupo de anarcopunks (Gallo, 2008). La autora hace un análisis historiográfico que considera de interés para la antropología y la sociología, a partir de la producción artística y cultural del grupo de "okupas", es decir, de la memoria y la historia de dichas poblaciones. Al igual que algunos autores europeos (Barrett, 2013; Císař & Koubek, 2012; B. Cogan, 2012; Drissel, 2011), Gallo piensa el anarcopunk como un movimiento político. Más que buscar lazos con el surrealismo o las vanguardias artísticas, los establece con movimientos políticos como la

Confederación Obrera Brasileña (COB) y al Centro de Cultura Social (CCS). Si bien el punk tenía ya presencia en Brasil desde finales de los 70, solo después de 1988 comienza su proceso de acercamiento a la izquierda del cual surge el Movimiento Anarco Punk (MAP). Una exposición en Rio dio cuenta de los 30 años de historia del movimiento en Sao Paulo y evidencia hasta qué punto el asunto de la historia del punk está en disputa, pues el evento generó protestas de parte del movimiento anarcopunk por el patrocinio que tenía de una entidad financiera, que contradecía, en opinión de ellos, la ideología punk. Según la autora,

El movimiento punk tiene una forma de ser político que se aleja del ideal revolucionario tal como lo concibe la izquierda tradicional, y promueve en su lugar una lucha diaria y en pequeña escala contra las redes del poder. [Dichas] formas de hacer política han ganado terreno en varios sectores sociales, como el movimiento estudiantil. Además, se han cultivado nuevos patrones de relacionamiento como las casas comunitarias, los colectivos y las casas ocupadas. (Gallo, 2008, p. 756)

El contexto brasileiro se ha apropiado, como se observa, de prácticas de origen europeo asociadas con el punk como la ocupación de inmuebles. Estas prácticas no son propias del contexto norteamericano, ni de otros lugares de Latinoamérica como Colombia, donde la ley y las dinámicas de violencia armada las han hecho imposibles hasta el momento. Una vez más se nota que las características del contexto local tienen efectos sobre la forma que toma una escena punk. Al igual que la autora, otros han señalado la importancia de este tipo de casas o centros culturales en el impulso de una escena punk. Además, Gallo considera que su análisis historiográfico, hecho a partir de la producción artística y cultural del grupo que ocupa Estação Guanabara, es decir, de la memoria y la historia de dicho grupo, puede ser de interés para la antropología y la sociología; de esta forma muestra el nicho transdisciplinario que los estudios sobre el punk han encontrado en este nuevo contexto.

La escena anarcopunk ha ganado notoriedad no solo en Brasil, sino en México. Hugo Marcelo Sandoval Vargas dedica una investigación a reconstruir la historia del movimiento anarcopunk de Guadalajara (Sandoval Vargas, 2011). Al igual que Gallo, Sandoval recalca la importancia de los espacios físicos propios, para el desarrollo de la escena. Según él, la escena intenta producir

territorios (...) desde los que se creen medios de autodefensa contra la represión, donde se vivan otras relaciones sociales y que signifiquen la base donde se sostengan los proyectos autónomos (...) la convivencia en la que ocurre el intercambio de saberes y se forjan las complicidades para hacer y construir en común, primero la contracultura punk, después una constelación de este imaginario con el horizonte libertario. (Sandoval Vargas, 2011, p. 189)

Otro elemento en común, según el autor, es la comprensión de la lucha anarcopunk como una politización de la vida cotidiana. Como la conquista gradual de espacios urbanos y de corazones que adoptan, más que complejas ideologías, formas nuevas de vivir. Esto no obsta, por supuesto, para que también haya un fuerte trabajo político de difusión del pensamiento, los valores y las prácticas anarquistas. La escena anarcopunk de México no solo se ha consolidado en Guadalajara, en Ciudad de México también ha desarrollado una escena vigorosa que es investigada a su vez por Alice Poma y Tommaso Gravante. Estos autores también comparten la posición de que el anarcopunk es un movimiento político pues, según ellos, no se ha limitado al trabajo artístico y musical. Por el contrario, “las prácticas políticas de los colectivos anarcopunk han resonado en diversidad de movimientos mexicanos de resistencia contra el despojo, la explotación y la represión” (Poma & Gravante, 2016, p. 459).

Además del interés por la conexión entre punk y política, y por la historia y el análisis de la escena anarcopunk, se puede señalar otra continuidad con la discusión global sobre el punk. Se trata de la identificación y la investigación del fanzine como medio de comunicación privilegiado en la cultura punk, y como importante fuente historiográfica para el estudio de una escena.

Entre las investigaciones sobre los fanzines, se destaca la investigación de Gustavo dos Santos Prado sobre la representación de José Sarney en los fanzines punk de Sao Paulo, en la segunda mitad de los 80 (Prado, 2015). José Sarney fue el primer presidente de Brasil después de un largo período de dictadura, cuando comenzó lo que se denominó la Nueva República. La escena punk nació en medio de la dictadura y, por supuesto, se interesó por generar una representación del nuevo régimen. En general, según Prado, el discurso que generó la escena fue el del nuevo régimen como una continuidad con los valores y las prácticas represivas y autoritarias de la dictadura, y no como una transformación hacia la democracia, que es como el gobierno se promovía.

La mayor parte de los editores de fanzines no encontraron nada positivo en la Nueva República (...) José Sarney fue representado por los fanzines bajo la óptica de la novedad, pero no como avance sino como retroceso. Pues detrás de su imagen como presidente estaba su trayectoria política, alineada con la dictadura civil-militar. (Prado, 2015, p. 777)

El fanzine se consolida en la escena paulista como un medio de controvertir las visiones hegemónicas de la realidad política, social y económica, y de controvertir las prioridades y perspectivas oficiales en el período investigado por Prado. En este sentido, el fanzine y su carácter crítico y contrahegemónico se convierten en un importante elemento en común con la tradición punk europea y norteamericana.

Hay otra investigación brasileña que se relaciona con el tema de las publicaciones punk en contexto latinoamericano, fue realizada por Rafael Fortes y Leonardo Brandão. La investigación analiza dos revistas brasileiras de deportes extremos que en su momento dieron un lugar importante al punk y promovieron su producción cultural (Fortes & Brandão, 2013). Las revistas muestran la cercanía entre la escena hardcore punk brasileira y otras subculturas, como el skate y el surf. Si bien las revistas analizadas no son fanzines, sino revistas de nicho, tampoco responden a los valores de los medios periodísticos hegemónicos de objetividad, neutralidad e imparcialidad. Más bien tienen "la idea de que el lector parte

de los mismos valores que quien hace las revistas, y esto es lo que las legitima ante su público.” (Fortes & Brandão, 2013, p. 216). Según los autores, el skate y el surf sufrieron un proceso de profesionalización en Brasil que hizo que su relación con el punk cambiara gradualmente. Si en un principio la asociación con la apariencia agresiva y sucia del punk ayudaba a posicionar estos deportes como prácticas “rebeldes” entre los jóvenes, más adelante la situación cambió. La asociación del skate con el punk empezó a ser poco conveniente, pues la relación con “el punk, las drogas, la anarquía y el desorden” (Fortes & Brandão, 2013, p. 230) no era conveniente para quien aspiraba a ser reconocido como deportista profesional.

Si bien los dos casos mencionados son diferentes, en tanto el artículo de Fortes y Brandão no se refiere exactamente a fanzines ni a medios propiamente punk; en ambos casos se trata de la relación entre el punk y ciertos medios impresos que controvierten los medios hegemónicos y los valores que pregonan, o por lo menos toman distancia y se diferencian de ellos. Por su parte, Cláudia da Silva Pereira y Livia Pessanha Boeschstein van en una dirección diferente en un artículo que revisa la relación entre el punk y la cultura mayoritaria (da Silva Pereira & Pessanha Boeschstein, 2016). Las autoras se preguntan por la forma en la que la publicidad ha representado al punk, y la forma en la que ha ayudado a mitigar sus contenidos contraculturales y sus cuestionamientos a la cultura mayoritaria. Para ellas, el punk, además de ser un género musical, es una subcultura dotada de ritos y símbolos, con una dimensión política importante en tanto funciona como elemento de impugnación a la cultura madre convencional. En un primer momento los medios de comunicación masiva mostraban ese aspecto peligroso cuando describían el punk como algo creado por personas violentas, sin talento, frustradas, potencialmente peligrosas por no encajar dentro del comportamiento que se ha establecido como normal en la sociedad convencional. En un segundo momento, se intentó acercar al público masivo a algunos personajes representativos del punk, y para esto se les vació de su asociación contracultural. Según la autora, esto es un intento más de cooptar el punk:

Cuando es recortado de su contexto, el punk es "domesticado" para que su apariencia y su lenguaje sean readecuados y percibidos de forma positiva por el consumidor. Los valores que permanecen después de la transformación son los de la ironía, la burla y la irreverencia. El punk es entonces travestido a un formato comercial, joven e incapaz de causar daños a las narrativas de poder vigentes. (da Silva Pereira & Pessanha Boeschstein, 2016, pp. 94–95)

Si bien se puede establecer un paralelo con algunos autores que han alertado sobre los peligros de cooptación del punk (Barrett, 2013; Mattson, 2001; Stewart, 2012), o incluso con algunos que discrepan de la idea de cooptación (Daschuk, 2011), las autoras tienen una gran diferencia y es que no parten del mundo del punk y sus productos para su análisis, sino del mundo publicitario, es decir, desde la cultura mayoritaria en sus intentos de incorporar el punk.

Además de la discusión sobre los medios, con los matices que se acaban de discutir, se puede identificar una continuidad en la preocupación por el estilo al pensar el punk en el caso de *El conflicto político en los jóvenes como un fenómeno estético contemporáneo del vestuario* (C. M. Cano, 2011). Más que en los punks, la investigación se centra en emos, skinheads y góticos de la ciudad de Medellín. Se refiere a ellos simplemente como “comunidades de práctica”, aunque no define el término con claridad. La única referencia que hace a los punks es como hostigadores de dichas comunidades. Y además los incluye dentro de la misma categoría teórica como otra “comunidad de práctica”. Para el autor, las tensiones políticas que se asocian con estas poblaciones tienen que ver con un rechazo básicamente estético de sus identidades; bien sea entre comunidades, o desde la esfera pública tradicional "por su estética corporal y vestimentaria" (C. M. Cano, 2011, p. 190).

Como se puede ver, hay elementos en común y continuidades, pero también se observan diferencias en las formas en las que la academia latinoamericana se ha acercado al punk. Estas diferencias se describirán en más detalle en el siguiente apartado.

Discontinuidades Frente al Contexto Global de los Estudios Sobre el Punk

Los trabajos revisados hasta el momento en el contexto latinoamericano tienen una pregunta muy fuerte por los asuntos que hacen particular el fenómeno punk de Latinoamérica, por su identidad, pero también por su diferencia frente a otras formas del punk en el mundo. Por esta razón hay un gran interés en los procesos de desaprendizaje que se asocian con el devenir punk, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Tal vez sea ese interés en los procesos de desaprendizaje, así como en la producción de identidad (y de diferencia) lo que caracteriza principalmente los casos discutidos a continuación.

Una de las primeras referencias académicas latinoamericanas que se encontró en esta pesquisa es un buen ejemplo de desaprendizaje, no solo de la identidad impuesta a las minorías latinoamericanas en EE. UU. por la cultura mayoritaria, sino de las asociaciones racializadas de un sector dentro de la escena punk de Nueva York (Mateus, 2004). El proceso de desaprendizaje lo vive el grupo Ricanstruction en la apropiación que hace de la cultura punk, al volver a conectarla con África por medio de su identidad Nuyorican. Mateus lo describe con una revisión etnográfica del contexto del grupo. Las formas que el punk ha facilitado en el contexto local particular del que se ocupa el trabajo se nutren de sus propias tradiciones de subversión cultural, como la música de protesta boricua, sus prácticas y sus acumulados culturales.

Un desaprendizaje similar es experimentado por un grupo de jóvenes mapuche en San Carlos de Bariloche, Argentina, en la investigación de Laura Kropff sobre el sentido de aboriginalidad de dichos jóvenes en contextos urbanos (Kropff, 2011). La investigadora hace una aproximación etnográfica a la participación del grupo de jóvenes analizado a la escena heavy punk de la ciudad de San Carlos de Bariloche. Allí los jóvenes mapuches han venido interactuando con otros jóvenes de periferias urbanas y eso les ha facilitado ganar visibilidad. Un hecho que llama la atención de esta investigación, y que recuerda otras opiniones que ya han sido mencionadas (Lohman, 2013), es el hecho de que las

principales influencias musicales de esta escena no son de origen inglés ni norteamericano. En el caso de la Resistencia Heavy-Punk, el punk del País Vasco fue más determinante que el inglés o el de EE. UU. en términos de influencia estética, musical y política punk. Según el autor,

al inconformismo y a la crítica al orden social y cultural manifiestos en la autoconstrucción del punk como corriente “contracultural” se suma, en el caso vasco, la crítica a las instituciones del Estado español. El orden opresor encarna en figuras concretas como los militares, los curas, los políticos, los ricos y, sobre todo, la policía. (Kropff, 2011, p. 82)

Lo que más llama la atención del caso investigado por Kropff es el rol que los jóvenes le atribuyen a su participación en la escena heavy punk, dentro de su proceso de politización y descolonización. No es de sorprender que los relatos vascos que hablan de opresión por parte de un estado imperial con prácticas de colonialismo interno hayan tenido más impacto en ellos que los gritos alarmistas de las bandas anarcopunk inglesas sobre el inminente holocausto nuclear; máxime si dichos relatos son en un idioma que les resulta familiar.

Así como en el caso de los jóvenes mapuches de San Carlos de Bariloche, en el que investiga Patricia Zavella, relacionado con la escena Latino Punk de Chicago, el origen del punk no es anglosajón (Zavella, 2012). O por lo menos el origen político del punk. El artículo se basa en el análisis de un documental HTM dirigido por Matín Sorrondeguy sobre la escena Latino Punk llamado *Beyond The Screams* (Sorrondeguy, 1999). Según Sorrondeguy, el punk que primero logró convertirse en importante para él era latinoamericano:

En 1986 escuché por primera vez música punk que venía de Latinoamérica (...) Oír esta música que venía de países como Brasil, Colombia, México o Argentina, y escuchar que mi familia era de Uruguay, un país que pasó por una era de represión militar, como muchos otros países en Latinoamérica, y escuchar estas canciones, y las letras que cantaban estas bandas: contra esas

dictaduras, contra la pobreza y tantos otros asuntos. Me hizo, por primera vez, pensar en el punk de una manera totalmente nueva. (Sorrondéguy, 1999, sec. 5:46-7:19)

Zavella plantea que las letras de las canciones son herramientas de memoria cultural asociada con los traumas implicados en la inmigración construida por fuera de los marcos de referencia del discurso histórico formal. Por eso la música es un espacio importante en el contexto norteamericano para entender a las vidas de los inmigrantes, porque se apoya más en el acceso a tecnología barata que facilite su difusión, que en las capacidades de lectoescritura. El documental da cuenta de otras identidades punk por fuera de las formas mayoritarias en EE. UU., y de la presencia invisibilizada de la comunidad latinoamericana en la historia del punk de EE. UU. Pero también muestra que la identidad chicana se ha visto afectada en el proceso, al tener que ampliarse para incluir a los punkeros. Finalmente, la autora muestra que la cultura HTM también fue apropiada por la comunidad latina. "El HTM tal como lo desarrolló la escena Latino Punk se nutre de las prácticas de las comunidades chicanas de 'arreglárselas' con poco recursos" (Zavella, 2012, p. 30).

Se da entonces un proceso de desaprendizaje asociado con la memoria cultural construida desde abajo en la escena punk; éste es explorado tanto en el artículo de Zavella, como en el documental de Sorrondéguy. De igual manera, es indagado por Andrea Restrepo en la única referencia académica que se ha encontrado que hable exclusivamente sobre la escena el Punk Medallo (Restrepo, 2005). La autora es historiadora, por eso presta más atención a las categorías de la historia y no las de la sociología (como escena o subcultura). Plantea el punk como un movimiento político con un papel en la crítica del relato histórico que se hace del conflicto colombiano. Según Restrepo, el punk proporciona "a la juventud otra manera de actuar, criticar y cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder" (Restrepo, 2005, p. 16) y por eso tuvo tan buena acogida en sectores sociales que han sido tradicionalmente excluidos, una juventud que "despreciaba su patria y su historia y era incrédula frente a la política tradicional, el Estado, sus instituciones y propuestas de cambio" (Restrepo, 2005, p. 16). Además, ofreció una alternativa

contracultural al estilo de vida consumista y peligroso que proponía el narcotráfico. "El punk en sus letras recogió la contra historia de la ciudad, la ajena a la versión del progreso y la modernidad: la de la exclusión" (Restrepo, 2005, p. 19).

El proceso descrito por Restrepo se refiere a un contexto violento como el colombiano, específicamente el de Medellín, en medio de la guerra de Pablo Escobar y el cartel de Medellín contra el Estado colombiano. En ese proceso los jóvenes punk desaprendían las opciones que su medio social, marcado por la exclusión les ofrecían como únicas (las del mundo del narcotráfico), y creaban otros relatos y otras formas de ser. Otro tanto sucede en el caso chileno, según la investigación de Luciano Benítez, Yanko González y Daniela Senn sobre punks y new waves en la dictadura pinochetista (Benítez, González, & Senn, 2016). Los autores emparentan la versión del punk y el new wave que cobró popularidad en Chile con lo que en Inglaterra se conoció como postpunk. Según ellos, en Chile se referían indistintamente a este estilo como punk o como new wave, aunque a posteriori, la segunda denominación se asoció con la vertiente más comercial de este nuevo sonido. Los primeros seguidores eran de origen privilegiado, la mayoría eran estudiantes universitarios; pero poco a poco estos estilos fueron absorbidos por otros sectores poblacionales que los adaptaron a sus circunstancias. Según Benítez *et al.* "el punk y el new wave -ya mestizos- se criollizan a partir de referentes parciales de sus homólogos foráneos, mediante la selección y reordenamiento de estilos musicales y estéticos, adaptados finalmente al complejo contexto autoritario" (Benítez et al., 2016, p. 198). Finalmente, una vez el punk y el new wave fueron apropiados por los jóvenes chilenos, les ofrecieron posibilidades de libertad que eran inéditas en el contexto autoritario que les rodeaba. Esto se dio por la adopción de prácticas corporales y sociales asociadas con "pasarlos bien" que no eran frecuentes en los referentes identitarios "integrado" y "militante", que se ofrecían como únicas opciones en el rígido contexto del momento.

El proceso de desaprendizaje de la vida autoritaria propia de una dictadura, que muchos jóvenes del cono sur latinoamericano comenzaron escuchando punk, es también revisado por Beatriz Tadeo

Fuica y Elizabeth Ramírez Soto en una investigación sobre los “usos punk” del video en Chile y Uruguay (Tadeo Fuica & Ramírez Soto, 2015). Las autoras plantean en su artículo los casos de dos documentales latinoamericanos, uno en el contexto chileno (Guerreros Pacifistas, 1984) y otro en el contexto uruguayo (Mamá era punk, 1988). Según ellas, estos documentales plantean intentos de deconstruir y desaprender los relatos hegemónicos producidos por las dictaduras de sus respectivos contextos. Pero, además, plantean rupturas con las formas narrativas del campo audiovisual en sus respectivos contextos. Se da entonces un uso contracultural del video que las autoras adjetivan como “punk”.

En el caso chileno, el foco es la estética y el estilo punk que aparentemente se limitaban a replicar un estilo foráneo en el contexto dictatorial. En el caso uruguayo se muestra un movimiento cultural creciente y un contexto en el que ya se habían apropiado de un movimiento que inicialmente había sido foráneo, pero había generado un discurso local contra el despertar represivo a la democracia. (Tadeo Fuica & Ramírez Soto, 2015, p. 715)

Para terminar, la última experiencia de desaprendizaje que plantea la revisión de literatura realizada, planteada por Maurício Remígio, está directamente relacionada con el contexto pedagógico, así que literalmente se trata de un caso de *desaprendizaje* (Remígio, 2013). El autor hizo parte de la escena anarcopunk de Santa María, Brasil. En el marco de su actividad docente se pregunta por las formas de aprender al interior y al exterior del aula y su currículo formal. Para eso revisa la cercanía entre el movimiento anarco punk y las prácticas de autoformación de sus participantes, con la pedagogía de la liberación de Paulo Freire. Según su experiencia en la escena, Remígio relata que “imbuidos de su ideal, los jóvenes involucrados con el movimiento anarcopunk comenzaron a crear ambientes educativos colectivos, no jerarquizados, informales, cuyo objetivo era discutir cuestiones de lo cotidiano a partir de un enfoque anarquista” (Remígio, 2013, p. 5). A partir de dicha experiencia, el autor se pregunta por posibles formas de romper la frontera artificial entre las formas de saber que son útiles en la escuela y las que son propias de la vida cotidiana. Al fin y al cabo, como participante activo en el movimiento

anarcopunk se le incitó permanentemente a aprender a deconstruir, o puesto de forma punk, a “destruir” sus vínculos con cualquier pretensión de autoritarismo como el que se reproduce en los contextos educativos formales.

El otro elemento que marca una ruptura con la mayoría de los textos revisados en la tradición europea y norteamericana es la preocupación por un nivel individual del punk. En general, como se ha visto, en Europa y EE. UU., las posiciones están divididas en si definirlo como un movimiento artístico, cultural o político; o sí clasificarlo como subcultura, contracultura o cultura juvenil. Probablemente el asunto de la clasificación tiene mucho que ver con el ojo del especialista que clasifica: cuando se trata de la mirada del sociólogo o el antropólogo, se le nombra cultura (precedida de los prefijos sub/contra según sea del caso; o a veces apellidada como “juvenil”), cuando es la del historiador (del arte) se le nombra movimiento (artístico) y a veces se le apellida como “político”. En América Latina, el fenómeno del punk ha despertado interés entre algunos psicólogos y por eso el énfasis en el nivel individual, y el tema central de ese interés es la identidad. En la revisión que se hizo en bases de datos no se encontraron muchos artículos del campo de la psicología a nivel mundial, y algunos de los que se encontraron se descartaron porque su énfasis en lo patológico y lo desviado (como los usos de drogas o las prácticas violentas o criminales) los hacía poco relevantes para esta investigación. Y al revisar la bibliografía académica sobre el punk que publicó Vasileios Yfantis, se nota algo particular (Yfantis, 2014). Al contrastar el número de publicaciones con las áreas profesionales de las que provienen, es evidente el predominio de las artes, las humanidades y las ciencias sociales. De 350 publicaciones referenciadas por el autor griego, 230 corresponden a publicaciones del área de las ciencias sociales, 212 a las artes y humanidades y solo 23 provenían del campo de la psicología. Y de esos 23 títulos, ocho se refieren al punk asociado con asuntos de criminalidad, conductas desviadas, abuso de sustancias y enfermedad mental.

Tabla 1.*Publicaciones por área profesional*

ÁREA PROFESIONAL	NÚMERO DE PUBLICACIONES
Ciencias sociales	230
Artes y humanidades	212
Psicología	23
Negocios, administración y contabilidad	19
Medicina	11
Economía, econometría y finanzas	9
Total	350

Nota. Recuperado de Yfantis, V. (2014). Punk Goes Science: The Academic Punk Bibliography.

CreateSpace Independent Publishing Platform.

Un buen ejemplo de este interés lo ofrece Arcelia Salome López Cabello, de México, con dos artículos sobre el tema de la identidad en el punk, el primero relacionado con la música y el segundo con el cuerpo como referentes identitarios en el punk de México. Si bien la autora tiene un interés en los jóvenes, curiosamente no nombra el fenómeno punk como una cultura juvenil. Se refiere a él vagamente como la “música” punk, pero la herramienta que utiliza para analizarlo es el análisis político del discurso y el espacio son las letras de las canciones y una serie de entrevistas a profundidad. En *La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes de México* (López Cabello, 2013b), la autora analiza los testimonios de dos generaciones de jóvenes punks de México, para quienes la música representa una configuración discursiva en la que las identidades nunca logran ser fijadas plenamente.

Lo punk -en esta lógica- como discurso involucra un sistema de significaciones materializadas en diversos soportes: música, vestimenta, tatuajes, peinado, manifiestos, actitudes, gestos, lugares de reunión, rituales, emblemas, etc. (...) Es un discurso disponible en un contexto (espacio/temporal) que puede interpelar exitosamente a algunos sujetos y ser indiferente a otros e incluso repulsivo a otros más. (López Cabello, 2013b, p. 187)

La autora inquiriere en su investigación por el lugar que “la música punk” ha tenido en las vidas individuales de dos generaciones de jóvenes y por el lugar central que ha tenido en la producción de la identidad de los sujetos entrevistados. Si bien la autora piensa colectivamente a dichos sujetos, en tanto los piensa como generaciones y no como individuos, no se pregunta por las formas de organización o la estructura de ese cuerpo colectivo al que se refiere; sino por los efectos que el paso por ese cuerpo colectivo ha dejado en los sujetos individuales.

Por su parte, en *El cuerpo punk como referente indentitario en jóvenes mexicanos* (López Cabello, 2013a), la autora plantea el cuerpo como primer referente territorial, a través del cual los jóvenes punk expresan su visión del mundo e interpelan al otro. En el caso del tratamiento que la autora hace del cuerpo punk hay un reconocimiento no solo de una existencia física sino de la multiplicidad de significados no literales atribuidos o contruidos por los sujetos. Se mira el cuerpo como "un conjunto de prácticas significativas jugando en una totalidad relacional" (López Cabello, 2013a, p. 3). En ese sentido, también asocia el punk y sus prácticas alrededor de la subversión de sentidos culturales, con el concepto bajtiniano de lo carnavalesco. Llama la atención la categoría que propone para uno de los dos grupos poblacionales de referencia: los "otrora-adolescentes-punk". Da la impresión de que como el punk es un fenómeno juvenil solo pueden ser relevantes los testimonios de los jóvenes, o los recuerdos de juventud de algunos adultos.

La “llegada” del punk desde “el extranjero” a América Latina ha implicado también un debate sobre la identidad nacional en su encuentro con el punk; éste tiene que ver con las marcas de autenticidad del punk latinoamericano, que están asociadas con su énfasis en las circunstancias locales particulares donde emerge una escena. Un caso referenciado de ese matiz latinoamericano de autenticidad, donde también se evidencia el interés de la psicología por el punk en América Latina, es el de Aterciopelados, que es descrito por Morello como un grupo de “música post-traumática” (Morello, 2012). Para el autor, el punk es básicamente una forma musical, no se involucra en discusiones sobre las

formas de socialización que ha generado ni en preguntas sobre subcultura. Y según su interpretación, el rol del punk en la forma de mestizaje musical que propone Aterciopelados es hacer explícito el carácter contestatario de su propuesta estética. Según el autor, "la música de Aterciopelados navega entre los traumas de la misma manera que podría hacerlo una víctima de estrés post-traumático" (Morello, 2012, p. 48). Dicho carácter de la música de Aterciopelados explica, en opinión de Morello, el uso notable de la memoria colectiva, mediante la cual desafía la historia oficial. Por esta razón, según el autor, también se debe entender la música post-traumática de Aterciopelados como una forma de música protesta.

Otro caso individual de una banda asociada con el punk en un contexto latinoamericano, que sirve para discutir tácticas de subversión de la identidad nacional, es planteado por Astley a propósito del grupo punk cubano *Porno Para Ricardo (PPR)* (Astley, 2014). En este artículo, basado en el análisis de las letras del grupo, el autor resalta los usos subversivos de la memoria colectiva. De igual forma, destaca el recurso a la búsqueda de narrativas mayores que la de la revolución que hace PPR, al igual que de raíces previas de la cubanidad, al plantear sus cuestionamientos a la memoria oficial del régimen castrista. Sin embargo, el autor aclara que más que destruirla, la pretensión de PPR parece ser la de aumentar la narrativa maestra de la historia nacional. Si bien Astley no se refiere al punk como un movimiento político, resalta el lugar del grupo PPR en Cuba como disidentes musicales y políticos. Según el autor, "el trabajo de la banda parece haber sido más bien una parodia punk de las imágenes y las construcciones tácitas de la identidad cubana, que exclusivamente anti-castrista" (Astley, 2014, p. 70). PPR pareciera más bien interesado en introducir elementos del punk en la narrativa hegemónica de la construcción de la identidad cubana.

Finalmente, el asunto de la autenticidad punk y la identidad nacional es discutido por Shane Greene en un artículo que escribe sobre la escena limeña (Shane Greene, 2016). El autor norteamericano desarrolla una teoría del punk como medio global de "subproducción", en el sentido de moverse en sentido contrario a la tendencia a la "sobreproducción" de las industrias culturales; y de "socavamiento

discursivo”, en términos de proponer discursos perturbadores que de alguna forma promueven el desprecio por las normas. Una teoría del punk como apropiación de un medio de subproducción, está más cerca de Benjamin que de Adorno y Horkheimer, pues mientras que estos últimos pensaban la industria cultural como una presencia todopoderosa, Benjamin pensaba en las posibilidades políticas de la proliferación de los medios de reproducción mecánica. En estos términos, el autor propone el punk como una lucha dialógica, en términos materiales y metafóricos, que está siempre en producción.

Por otro lado, Greene discute algunos elementos particulares del contexto peruano y la forma en que esta determinación material y técnica determinó su forma futura. Este pasaje es bastante ilustrativo de la diferencia en las condiciones de producción cultural en los contextos europeos y norteamericanos, y las circunstancias peruanas y latinoamericanas en general. La circulación de casetes democratizó la escena punk, pues permitió que más gente pudiera acceder a la música pues era un formato mucho más barato que el vinilo. Además, la tecnología propia del formato ofreció las posibilidades mismas de producción musical en países pobres como Perú. Según Greene (2016),

En el punk de los países del norte, se celebra el triunfo del HTM en su desafío a la industria musical mayoritaria precisamente en términos de la fundación de sellos independientes con el fin de establecer un circuito subterráneo para la producción y distribución de discos de vinilo (...) En contraste, no hay duda de que el medio primario de producción y circulación de rock subterráneo en Lima fue el demo-casete. (p. 291)

Este formato se asoció también con las primeras prácticas de "piratería" y generó los primeros debates sobre el tema. En ese sentido, el copiado de casetes tiene un rol parecido al de la tecnología de fotocopiado en la producción y difusión de productos culturales punk como los fanzines o los afiches y volantes que anunciaban los eventos en el medio limeño, o las portadas mismas de los casetes. Además, el uso de dicha tecnología de copiado fue determinante también en la construcción de la estética punk peruana.

Finalmente, Greene propone, a partir del análisis del caso del demo *Primera Dosis* de Narcosis, otra noción de escala. Ésta se asocia con la idea de Greene de subproducción, y no tiene que ver con el tamaño del mercado que se conquista, sino con la cantidad de territorios y horizontes temporales que abarca. "En ese sentido, Narcosis es un ejemplo claro de una banda punk con una escala increíblemente amplia, a pesar de tener un alcance reducido" (Shane Greene, 2016, p. 295). El mejor ejemplo de dicha afirmación es el tiraje de 500 copias de su edición en vinilo, a pesar de ser una banda "legendaria".

Punk Medallo

El caso de la escena punk de Medellín se ha estudiado poco desde perspectivas académicas. No se ha encontrado una investigación exhaustiva, como las de otras ciudades grandes latinoamericanas como Ciudad de México (Tatro, 2013) o Buenos Aires (Rohrer, 2014), a las cuales se les han dedicado sendos trabajos doctorales. Solo se encontraron dos artículos en la primera revisión en bases de datos de publicaciones científicas indexadas. Por esta razón, la búsqueda se amplió a trabajos de grado en programas de maestría, pero se encontraron solo tres trabajos. Dos de ellos hablan del punk de forma indirecta, pues el tema del que se ocupan es cercano, pero no es específicamente el punk. Uno, se refiere al universo mucho más amplio de la iconografía del rock de Medellín (Cano, 2006) en una tesis de maestría en Historia del Arte, y el otro, al mundo del metal de Medellín (Arboleda, 2013), en una tesis de maestría en Estudios Humanísticos. La tercera tesis de maestría se localizó en la ciudad de Bogotá por medio de los repositorios de la universidad de Los Andes, pero se trata de un documental que se presentó como trabajo de grado en la maestría de Periodismo, así que hasta el momento solo se ha tenido acceso al ensayo que acompaña el documental en su presentación formal como trabajo de grado, pero aún no se ha logrado acceso al documental como tal. Es una historia de vida de un punkero de Medellín que murió hace poco y que, según él y sus amigos, fue víctima del sistema judicial colombiano.

Dados los pocos resultados arrojados por esta revisión ampliada, se amplió la búsqueda una vez más para incluir monografías de pregrado. En este caso, sí se localizaron algunos trabajos explícitamente

sobre el punk. Uno (Hurtado, 1991), intenta hacer un recuento temprano de la historia de la escena local; el segundo (Rave, 2012), intenta hacer algo parecido, pero más de 20 años más tarde y en la escena punk del municipio de Caldas, dentro de la misma área metropolitana. Y el tercero (Amalfi Torres & Marriaga Rios, 2011), se realizó en la ciudad de Barranquilla y se centra en el análisis de discurso a partir de las letras de canciones punk de la primera generación de la escena Punk Medallo. Además de estos trabajos de grado se incluyó un primer intento de hacer una historia periodística del rock en Medellín, como trabajo de grado de Comunicación Social (Montoya & Trujillo, 1987). El texto consistía en la transcripción de los guiones de una serie de ocho programas radiales, uno de los cuales estuvo dedicado al punk y el metal.

Finalmente, la búsqueda se amplió a dos trabajos más que, si bien no fueron publicaciones con revisión de pares académicos, corresponden a trabajos de investigación independientes auspiciados con dinero de la Alcaldía municipal y con reconocimiento en el contexto musical local. Es decir, han hecho parte importante de la discusión colectiva sobre la escena Punk Medallo que constituye el presente estado de la cuestión y son citados por la gran mayoría de los artículos académicos identificados.

El primero de ellos es “Medellín en vivo. La historia del rock” (Urán, 1996), el primer libro colectivo sobre la historia del rock en Medellín. En la primera edición había un artículo sobre el punk (Medina, 1996), y dos más sobre la historia del rock en la ciudad, y dedicaban un espacio importante a hablar del punk (Giraldo, 1996; Trujillo, 1996) y proveen un contexto importante para entender como la escena punk logró autonomizarse en un momento dado de la escena rockera, y qué conflictos y debates llevaron a esa escisión. Luego, hubo un intento de actualizar esa historia del rock en Medellín (Valencia, 2005) que no pudo publicarse por diversas razones, pero que logró desarrollar un proceso de investigación y escritura que pretendía entregar una versión actualizada de la historia escrita 10 años antes. Patricia Valencia, editora de esa segunda edición, la cedió amablemente para este trabajo en una versión preliminar, pero aún permanece inédita a la fecha. Para consolidar la edición de 2005 se

incluyeron los artículos originales más algunos adicionales, que intentaban cubrir lo sucedido en ese intervalo. Entre ellos se escribieron dos artículos más sobre el punk (I. D. Cano, 2005; Dávila Llinás, 2005), y un cuadro con una discografía actualizada a esa fecha del rock local, que también se incluyeron en este estado de la cuestión.

La segunda investigación independiente que se consultó en esta revisión es una cartografía de la escena punk en la ladera noroccidental de la ciudad en la primera generación entre 1985 y 1995. Carlos Alberto David Bravo, autor de *Mala Hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla 1985-1995* (David, 2016), ha participado en la escena Punk Medallo desde la década de 1980 y además tiene formación en sociología que le ayuda a hacer un aporte bien fundamentado y muy importante para la comprensión de la escena Punk Medallo y el lugar de la geografía en su desarrollo y en la consolidación de su estructura.

Además del material citado, vale la pena mencionar algunos ejercicios de historia oral del punk que se han desarrollado en la ciudad. Tres de ellos son de David Viola, vocalista de IRA, una de las bandas más antiguas de la ciudad (Viola, 2007, 2009, 2014), y el otro fue realizado conjuntamente por un colectivo francés y uno colombiano (CAP Nomade & Kolektivo Voz Libre, 2011). En el caso de los textos de IRA, el inconveniente más grande para tenerlos en cuenta en esta fase de este trabajo de investigación es que no consultan otras fuentes, por lo que es poco el debate que establecen con otras versiones del punk en la ciudad. Además, como son textos recientes, no alcanzan a ser citados tampoco por la mayoría de los textos incluidos aquí, por lo que en mi opinión no hacen un aporte significativo al estado de la cuestión, al no participar activamente en el debate. De todas maneras, los testimonios recogidos por Viola han sido importantes a la hora de hacer el trabajo de campo y se han tomado como testimonios personales y entrevistas a profundidad, pero no como parte de este estado de la cuestión. Lo mismo aplica para las entrevistas recogidas en “Medallo Punkero”, cuya sistematización y análisis

quedó pendiente en la edición que se hizo de la investigación, pero que, aun así, hacen aportes en términos de opiniones y percepciones sobre la escena que enriquecerán el trabajo de campo.

La información recopilada en este estado de la cuestión sobre la escena Punk Medallo se ha organizado en este capítulo, y se ha dispuesto en tres apartados que se centran en revisar las diferentes categorías teóricas utilizadas por los autores que han investigado la escena, para definir el fenómeno Punk Medallo, y algunos de los debates que dicha definición ha generado.

El Punk Medallo Como Movimiento Artístico o Político

Algunos autores abordan el rock como un asunto meramente musical, tal es el caso de Maria Victoria Trujillo en su tesis de grado “Medellín a Go Go” (Montoya & Trujillo, 1987), que interpreta el punk y el metal como subgéneros del rock. Por esta razón sostiene que el punk comenzó a gestarse en Medellín a finales de la década de 1970, cuando los primeros discos llegaron. Si bien el trabajo piensa el punk estéticamente, como un género musical derivado del rock, no deja de señalar la cohesión que se iba logrando entre sus seguidores mediante las prácticas de socialización que desarrollaron: "los punk tienen una intensa comunicación interpersonal que los mantiene al tanto de música, grupos, sitios y horas de conciertos y 'notas', como les llaman ellos a sus rumbas. Estas notas se hacen generalmente en casas desocupadas donde una sola persona maneja la música y el resto se dedica a beberocol, a 'poguiar'" (Montoya & Trujillo, 1987, p. 209).

Algunos otros autores locales difieren de esta clasificación, e incluso llegan a cuestionar que el rock sea un género musical propiamente dicho:

El rock es un fenómeno esencialmente musical cuyas características formales difícilmente lo pueden definir como un género musical propiamente dicho, pues sus límites se establecen dentro de un ámbito bastante amplio que va desde la 'clásica' estructura binaria a rebuscadas amalgamas y polirritmias, y desde composiciones basadas en la sucesión de tres acordes preeminentes hasta complicadas fórmulas armónicas e incluso atonales, donde es habitual el

uso de elementos considerados por los teóricos ortodoxos como extramusicales: onomatopeyas, gritos o estridencias, propios de la música contemporánea. (Cano, 2006, p. 12)

Si bien la preocupación estética permanece ahí, desde muy temprano los observadores del fenómeno centran la atención en el punk como fenómeno social más que como una forma estética exclusivamente musical. De ahí que recurran a términos como la escena o el movimiento punk.

Según se puede constatar en una revisión preliminar de fanzines y discos punk de Medellín, la categoría “escena” es de uso relativamente habitual en el medio del punk como se puede notar en algunos fanzines (Anónimo, 1990a, p. 9, 1990b, p. 5), o en los textos que acompañan algunas de sus producciones discográficas (Varios, 1990), pero se utiliza de manera más o menos espontánea; no se ha encontrado ningún autor que ofrezca una definición del término en referencia a la escena Punk Medallo. La primera mención de la idea de escena punk que se encontró en un texto académico referido a la escena Punk Medallo es en *El “Pun” de Medellín como movimiento sociocultural y artístico* de Olga Hurtado Villa (1991). En dicho texto, la autora usa la palabra sin definirla, al afirmar que “la escena más fuerte y representativa del movimiento punk nacional ha sido y continúa siendo la de Medellín” (Hurtado, 1991, p. 28), aunque define el punk como movimiento sociocultural y artístico. Por esta razón, lo emparenta con otras corrientes artísticas, musicales y literarias del siglo XX. Si bien no reconoce la categoría de “subcultura” menciona algunos referentes estudiados por el CCCS como los mods, los teddy boys y los rockers, pero los denomina “grupos juveniles” que asocia con otros como los “pordioseros o vagabundos”, beats o beatniks, gamberros, hippies, metaleros y dos colectivos anarquistas norteamericanos : “Black Mask” y “Up Against The Wall Motherfuckers” (Hurtado, 1991, p. 42). Llama la atención que la autora no tenga referentes locales para pensar en la idea de subcultura, sino que deba referirse a las categorías de Hall y a colectivos anarquistas extranjeros.

De igual forma, en su artículo *Punk se escribe con odio* (1996), incluido en la primera edición de *Medellín en vivo. La historia del rock* (Urán, 1996), Gilberto Medina describe el punk como un

movimiento artístico, lo emparenta con las vanguardias históricas, el movimiento anarquista internacional y con movimientos literarios nacionales como el nadaísmo. Pero no reconoce una filosofía unificada al movimiento punk; según Medina, el "Punk, más que un concepto filosófico se aproxima a un estilo de vida, a una postura frente a la sociedad" (Medina, 1996, p. 103). Reconoce que los contenidos ideológicos y estéticos de la escena Punk Medallo se fueron construyendo gradualmente y sin muchas referencias claras, más allá de las frases sueltas de algunos grupos que cantaban en español, algunas traducciones poco confiables de grupos de habla inglesa y algunas fotocopias incomprensibles de revistas o portadas de discos de otros países. Otro referente importante fue el libro *Punk, muerte joven*, que según Medina circuló desde principios de los 80 por la ciudad. De tal manera que significantes como "anarquía", "no futuro", "Hazlo Tú Mismo" fueron una suerte de contenedores vacíos que fueron adquiriendo gradualmente sus significados; de igual manera, se crearon otras categorías internas del punk que fueron configurando poco a poco la estructura de la escena, como los "super punk", los "punk caspa", los "punk de mierda", etc.

Iván Darío Cano va en la misma dirección que Medina, en el texto que escribió para la segunda edición de "Medellín en Vivo" (Valencia, 2005) al describir el punk como una parte del rock, y a éste como un movimiento cultural y artístico. Junto a Medina, reconoce que el punk de Medellín se formó en un comienzo a partir de "ideologías prestadas o mal copiadas, repetidas como loros por los punks nuestros" (Cano, 2005, p. 277), y comenzó gradualmente a construir unos contenidos propios, a veces a partir de códigos que desarrollaba con base en un patrón ensayo/error "entonces la gente se inventaba que [para ser punkeros] no había que saludar, o no tener amigos ni hablar con los 'casposos', o no relacionarse con las 'peladas' si no era para tener sexo, ni comprarse ropa de moda, ni ver la televisión" (Cano, 2005, p. 277). Muchas de esas prácticas se descartaron en su momento, pero muchas han permanecido para dar forma a una diversidad de identidades que se han construido en la escena Punk Medallo.

A este respecto, vale la pena referirse también a Carlos Alberto David Bravo, quien coincide con Cano y Medina en que el punk de la ciudad se inventó, visual e ideológicamente, "de la nada", pues, según él, al principio no había acceso a revistas, videos o fotos que sirvieran de referencia, y los textos disponibles en canciones y discos eran en idiomas incomprensibles que no ayudaban mucho. David Bravo asocia la predominancia del blanco y negro en la estética punk local por la hegemonía de la fotocopia como recurso rápido y de bajo costo de difusión gráfica y visual de los pocos contenidos referentes al punk que estaban disponibles en el contexto de Medellín.

Para Cano, más que un asunto exclusivamente artístico o musical, el rock (y el punk es uno de los ejemplos más relevantes que da) es un estilo de vida, una forma de usar el cuerpo y de apropiarse el espacio urbano que nació en las laderas de Medellín: "es el cuerpo y el uso de éste el que favorece la construcción de identidad entre los jóvenes. Su deseo por intervenirlo y modificarlo, y el uso de atuendos se convierten en un mecanismo simbólico que los distancia del adulto y su tradicional concepción histórica del mundo." (Cano, 2006, pp. 15–16). El autor reconoce categorías como contracultura, subcultura, cultura juvenil y movimiento artístico, pero no adopta ninguna de ellas, sino que prefiere describir el fenómeno en la complejidad de sus prácticas.

Andrea Restrepo, historiadora bogotana y miembro del grupo punk Polikarpa y Sus Viciosas, plantea un abordaje que es, en un sentido, similar al de Cano, Hurtado y Medina, en cuanto recurre a la categoría de *movimiento* para describir a la escena Punk Medallo; y, en otro sentido, es diferente, en cuanto lo nombra movimiento político y no movimiento artístico. Para Restrepo el punk es un movimiento político con un papel en la crítica del relato histórico que se hace del conflicto colombiano. Según la historiadora bogotana, el punk proporciona "a la juventud otra manera de actuar, criticar y cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder" (Restrepo, 2005, p. 16) y por eso tuvo tan buena acogida en sectores sociales que han sido tradicionalmente excluidos, en una juventud que "despreciaba su patria y su historia y era incrédula frente a la política tradicional, el Estado, sus instituciones y

propuestas de cambio" (Restrepo, 2005, p. 16). Además, ofreció una alternativa contracultural al estilo de vida consumista y peligroso que proponía el narcotráfico, según la autora "el punk en sus letras recogió la contra historia de la ciudad, la ajena a la versión del progreso y la modernidad: la de la exclusión" (Restrepo, 2005, p. 19).

Un interés similar en las letras de las canciones de punk motiva a dos comunicadores barranquilleros a acercarse a la escena Punk Medallo. En su monografía de grado *Punk, más allá de las crestas y las botas. La resistencia hecha letra. Un análisis de contenido a la música punk de Medellín en los años 80* (2011), Felipe Amalfi Torres y Ronald Marriaga Ríos, definen el punk como un movimiento obrero de origen inglés, y reconocen la tradición rockera de Medellín como un elemento que facilitó la difusión y el éxito que tuvo el movimiento punk en la ciudad. Además, los autores se interesan por la música no solo como una forma de expresión, sino como una práctica comunicativa.

El Punk Medallo Como Productor de Sentido

Algunos autores, por su parte, han adoptado nomenclaturas diferentes a la de movimiento para referirse al Punk Medallo. En algunos casos, más que señalar claridades novedosas frente al tema, evidencian dificultades que plantea el caso local, e insuficiencias de algunas categorías canónicas para enfrentarlo. Phamela Silvana Castaño Manco, Natalia Flórez Gómez, Laura Molina Isaza, Evelyn López Ruiz y María Fernanda Sepúlveda Arredondo, por ejemplo, retoman la categoría de Tribu Urbana que ha sido bastante exitosa en los medios de comunicación. Según las autoras los punks son "una organización cultural establecida, con reglas determinadas por ellos mismos, con una forma específica de vestir, hablar, pensar, actuar, con lugares estratégicos para reunirse, con un género musical predominante" (Manco et al., 2011, p. 129), pero no son claras en su definición teórica pues equiparan la noción de "tribu urbana" de Maffesoli con la de subcultura de Hebdige y Hall; y además, intentan asociar el fenómeno con la idea de hibridación cultural de García Canclini. Si bien las autoras no hacen una claridad conceptual frente a su comprensión del Punk Medallo, da la impresión de que recurren a la idea de

hibridación cultural para poder referirse al punk de forma compleja, les resulta necesario ir más allá de la música y el vestuario y pensar en la visión del mundo implicada en el punk.

Por su parte, Juan Camilo Arboleda Alzate hace importantes aportes para la comprensión del punk, en la forma en que aborda el caso de su hermano subterráneo, el metal, en su tesis *El metal y la configuración de una práctica: de la estética del sonido a la estética de los signos* (2013). Arboleda analiza el caso del Metal de Medellín, pero, en su desarrollo, muchas categorías parecen extrapolables al del punk. Según Arboleda "el metal trasciende el campo sonoro, expresa también una forma de conocimiento y una historia de apropiación y de disenso" (Arboleda, 2013, p. 3). El autor no nombra el metal como una escena, pero lo reconoce como "una práctica globalizada que se presenta ecléctica y discontinua" (Arboleda, 2013, p. 5) que ha logrado autonomía frente a la categoría mucho más amplia del rock. Además, nombra el metal como una expresión de resistencia estética (Arboleda, 2013, p. 9) que intenta conservar el control sobre sus productos culturales. Finalmente, para el autor es problemático asociar metal y juventud, dadas las características etarias amplias y diversas de sus seguidores, por eso evita explícitamente la categoría de cultura juvenil para definirlo.

De otro lado, la periodista bogotana Juliana Duica Contreras se acerca al punk en un estudio de caso de una historia de vida muy específica, que constituye su trabajo de grado para la Maestría en Periodismo de la Universidad de Los Andes. Este trabajo de investigación arrojó dos productos: el documental *Pa' Nacer Morimos* (2015), que aún no se ha podido consultar, y el ensayo *El periodismo de miserables: la narración como deformación de la realidad y sus implicaciones perversas en la aproximación a las historias de las víctimas. Reflexiones sobre cómo alguien que no es documentalista se pone a hacer un documental* (Duica, 2015). La autora se centra principalmente en la idea del punk como un universo de sentido que asocia con la noción de *semiósfera*, según Duica "dentro del universo punk, las palabras, el vestuario, la música, los símbolos, los colores etc., significan cosas que desde otro lugar de enunciación no solo no van a tener las mismas connotaciones sino que además pueden ser vistas

como agresivas" (Duica, 2015, p. 22). Pero presta atención también a las prácticas de socialización que la escena punk facilita, en este caso nombra el punk indistintamente con las categorías teóricas subcultura o movimiento, pero enfatiza de forma notable los fuertes lazos de solidaridad al interior de la escena punk y la asocia con la noción de comunidad, "la comunidad punk es menos violenta de lo que parece y cómo, cuando uno dentro de la manada es atacado, los otros lo defienden" (Duica, 2015, p. 13).

La Escena Punk Medallo Como Comunidad

La adopción de la noción de comunidad no es nueva, aunque tampoco es homogénea. La primera aparición identificada se da en el artículo *Exclusión, simulación e identidad*, de Jorge Giraldo Ramírez (1996). En un primer momento, Giraldo se rehúsa a definir el rock de ninguna forma explícita particular, aunque acepta que aspira a dar "alguna idea de lo que es el rock, y en particular el rock antioqueño" (Giraldo, 1996, p. 13), pero más adelante lo asocia con la idea de "comunidad de gusto" que pone su énfasis en las interacciones sociales que se generan a partir del rock, especialmente los "parches" y las "notas", y no en sus formas estéticas particulares. Además, asocia el fenómeno explícita y exclusivamente con los jóvenes (Giraldo, 1996, p. 20). Por otra parte, el autor diferencia claramente al interior de la escena un sector del rock "que quiere integrarse al mercado y al entorno social, y otro sector marginalista" (Giraldo, 1996, p. 21), a éste último lo asocia con el "movimiento subterráneo" (que a su vez vincula con la palabra "underground"), dentro del cual reconoce actores más allá de los grupos musicales, como los parches y los fanzines.

La noción de comunidad se adopta de una forma más política en el caso de Luz Adriana Rave Vélez y su monografía *La influencia de las ideas libertarias como propuesta individual, social y política en el desarrollo histórico del punk en el municipio de Caldas* (2012), dedicada al estudio de la escena punk del municipio de Caldas. Según Rave "la comunidad de punkeros de Caldas, que se define principalmente por compartir una serie de gustos y sensibilidades, a través de ella se intercambian ideas y valores, se crea empatía, amistad, solidaridad" (Rave, 2012, p. 70). La autora pone un acento en el carácter histórico

del punk, más que pensar su esencia, plantea su evolución y cambios: “El legado cultural y musical que dejan los primeros punkeros se multiplica, desarrolla y evoluciona con llegada de los 90” (Rave, 2012, p. 71). De igual forma, presta especial atención a la variación en los usos del espacio que se dan en la escena punk de Caldas, y a su geografía.

El interés por la geografía del punk se evidencia también, de manera palmaria, en el libro *Mala Hierba: El surgimiento del punk en el barrio Castilla 1985-1995* (2016), de Carlos Alberto David Bravo. En este libro se hace una cartografía detallada de la escena punk en la ladera noroccidental de Medellín. David Bravo habla del punk como un movimiento que configuró un enclave en el paisaje de la ladera noroccidental de la ciudad que "operó y opera como un espacio simbólico de refugio al que acudían los jóvenes el fin de semana, a los locales, conciertos, a las notas y parches" (David, 2016, p. 14). Así pues, la noción de “enclave” es central en su descripción de la escena y su apropiación del territorio que ha construido en varias comunas de Medellín. El autor explica así su preferencia por la categoría de enclave:

Nos inclinamos por este término enclave, como genérico para entender la concentración espacial, expresión geográfica de colectivos, agrupaciones, galladas con una condición similar, punks, y diferenciada de otros grupos, fundamentada en la producción de algunos rasgos subculturales de apropiación de espacios públicos como la esquina, la calle, la cancha, o en características socioestéticas. (David, 2016, p. 66)

De igual forma, la interacción con otros grupos y movimientos como el movimiento obrero, que constituyó una referencia importante en términos de prácticas organizativas, fueron determinantes en la constitución de dicho enclave:

el surgimiento del enclave punk fue producto de la articulación de distintas variables: El capital cultural y social de los jóvenes, expresado en una acumulación de música en discos y casetes, el esplendor musical de las notas y *galladas*, junto a eso, la aparición de bares que permitieron el desarrollo de una cultura rockera, la existencia de un movimiento musical que tuvo como

premisa organizarse en galladas, hacer notas, conformar bandas, editar fanzines, la discriminación de la que fueron objeto por parte de un sector de la sociedad, la confianza en sí mismos, la existencia de un público masivo debido, entre otros factores, al crecimiento de la clase media y con ella, una cultura obrera que permitió que los jóvenes tuvieran alto grado organizativo. (David, 2016, p. 67)

Adicionalmente, dado el interés que esta investigación presta a lo cartográfico, el autor recalca las disputas que se dan por el territorio entre diversos actores sociales, manifiestas en el hecho de que el territorio que la escena punk de Castilla construyó entre el 85 y el 95 no corresponde a la división administrativa oficial: cuando salían a caminar por el barrio cubrían un espacio mucho más amplio, que abarca más de dos comunas e incluso llega hasta otro municipio; según David Bravo "en nuestro imaginario el barrio se extendía desde el Cementerio Universal hasta París (Bello)" (David, 2016, p. 9).

Además del acento en los aspectos geográficos de la escena Punk Medallo, David Bravo se refiere también a la asociación entre punk y comunidad, pero desde una perspectiva diferente a los otros autores. En algunos datos compartidos por "Mala Hierba" se evidencia la cercanía entre la primera escena Punk Medallo y el movimiento comunitario en sus respectivos barrios; los eventos realizados por algunas de las más importantes organizaciones culturales comunitarias de las laderas de Medellín, para financiarse en sus primeros momentos, contaron con la participación de grupos de la escena punk con los cuales cultivaron amistades y complicidades. Esta cercanía se ha visto reflejada en acciones conjuntas a lo largo de la historia de la escena punk de Castilla.

Como se ve, por un lado, no hay una posición unánime sobre la definición de la escena Punk Medallo, pero categorías como subcultura o escena se han utilizado con menos frecuencia que en otros contextos a nivel internacional, donde son predominantes a la hora de conceptualizar el punk actualmente. Sin embargo, hay una coincidencia en el caso de Restrepo con la tendencia que se ha señalado en algunas investigaciones en distintas escenas punk latinoamericanas (Poma & Gravante,

2016; Sandoval Vargas, 2011; Tatro, 2013) a pensar el punk como un movimiento político, que incluso se ha manifestado también a nivel europeo (Císař & Koubek, 2012; Drissel, 2011), pero no parece ser retomada por otros investigadores locales, a pesar de que algunos reconocen el interés de la escena Punk Medallo por formas no institucionales de lucha política (Amalfi Torres & Marriaga Ríos, 2011; David Bravo, 2016; Rave, 2012). Tal vez un elemento importante en este punto es el interés que solo recientemente se ha desarrollado por los sectores más politizados de la escena, como la escena anarcopunk (Rave, 2012; Restrepo, 2005), pero este interés solo se desarrolla cuando hay una línea de investigación que ha logrado ir más allá del interés primario en las generalidades del punk y que empieza a investigar sus detalles y matices. Se evidencia la poca circulación de la literatura académica sobre el punk, probablemente debido a la barrera idiomática que separa el contexto hispanoparlante de Medellín, debido a la abrumadora predominancia de la lengua inglesa en la literatura especializada sobre el punk, según se ha podido evidenciar al elaborar este estado de la cuestión.

El Panorama que se Abre

La presente revisión bibliográfica sugiere que la falta de circulación de literatura académica en español sobre el punk ha impedido la cercanía con conceptos como el de escena o el de subcultura, y ha privilegiado otros como el de movimiento, bien sea artístico/cultural o político. Pero el resultado de esa adopción ha sido un retrato inmóvil y petrificado en una edad de oro entre 1995 y 2005, que pocos autores han rebasado.

En este sentido, se evidencia una profunda brecha generacional en la que se ha establecido una relación ellos/nosotros entre los punkeros de la primera generación (los “vieja guardia”) y la escena actual. Por ejemplo, el balance final que hace David Bravo entre al panorama actual del punk, y esa primera escena de la que él hizo parte, es un poco desesperanzado, pues para él:

No hay creatividad desbordante en las bandas de punk actual, el panorama es pobre. Sin darse cuenta, el punk fue casi pacificado, estamos perpetuando la idea como seguidores, como

descendientes, en lugar de ser insurgentes, en lugar de ser una respuesta orgánica a las tendencias sociales actuales. La rebeldía existe cuando está prohibida. Hoy el rock está integrado y predica rebeldía. El actual estereotipo punk pone más énfasis en el estilo, no la esencia, antes daba miedo, ahora es más masticable. Su estética está neutralizada, castrada. En resumen, epidermis en lugar de tuétano. (p. 177)

Por otro lado, se ha reconocido también que la categoría “comunidad” ha sido fructífera para pensar el punk, bien sea como comunidad “a secas”, como comunidad de gusto, o en relación con el movimiento comunitario. Además, el énfasis en valores como la solidaridad y la amistad son centrales en nuevas formas de la escena Punk Medallo, como la escena anarcopunk, lo cual se acerca más a la construcción de una comunidad que de un mercado.

La relación con el rock, cada vez más normalizado dentro de la cultura mayoritaria que parece haber abandonado la estigmatización del rockero, ha permitido una inserción más clara del Punk Medallo dentro de una tradición y una historia, y ha menguado en parte el poder de choque de su estética oposicional. De todas maneras, se construyen todavía espacios donde es posible producir otras formas de relación con el contexto, con los otros y con la propia identidad punk. Y donde el sentido y las prácticas de la vida cotidiana son resignificadas para producir nuevas formas de subjetividad que interpelan a la cultura mayoritaria y sus valores.

A pesar de todo, los intereses académicos se han ido precisando, algunos autores han señalado la inestabilidad de fenómenos sociales y culturales como el punk o el metal, así como su carácter simultáneamente local y global, en términos de sus interacciones. Algunos más han señalado el carácter cambiante de la escena y sus actores, y la necesidad de nutrir la descripción histórica con la conciencia del cambio y la evolución, y no con la intención homogenizadora que busca legitimar un nuevo canon. Otros se han centrado en la dimensión política del punk, bien sea como discurso de resistencia que se

manifiesta en canciones y fanzines, o como posicionamiento crítico frente al relato hegemónico que la disciplina histórica ha construido sobre la realidad colombiana.

El tema del género o de las opciones sexuales diversas no ha sido trabajado en el contexto de la escena Punk Medallo, salvo por ocasionales reconocimientos al rol de la mujer en la construcción de la escena, y sus prácticas homofóbicas y misóginas han sido sistemáticamente invisibilizadas por sus investigadores. De igual forma, el tema de las masculinidades que se han producido en la escena solo es mencionado brevemente por Cano, que sugiere que hay un interés por construir formas de masculinidad que se diferencien del referente del

pillo de barrio con moto, ropa nueva y poder adquisitivo, aquel que se mostraba valiente, que no tenía agüeros, que 'no comía de nada'. Recuerdo que todo el mundo hablaba de fierros, de descontroles, que todos querían tener una historia fuerte, algo que les diera cartel y prestigio (...) quizás el ser punkero fue otra manera de ser muy hombre sin ser pillito, porque los punkeros antioqueños, hechos en Medellín han sido machista siempre (Cano, 2005, p. 280).

Para terminar, Iván Darío Cano señala también la paradoja detrás de la identidad punk que busca, a pesar de su nombre anglosajón, producir formas auténticas de subjetividad, comprometidas con su contexto situado en la ciudad de Medellín y en Latinoamérica. Cano parece intuir cierta suerte de potencial decolonial en el rock que puede parecer paradójico, ya que para muchos representa lo ajeno, pero según el autor:

¿Copiadores? Puede que sí, pero el Rock se convirtió en un arma precisamente en contra de “la invasión cultural” y el capitalismo salvaje. No dudo que el Rock local sea copia de un modelo exterior: igual que la educación, la industria, la religión, la ciudad; pero lo cierto es que en él podemos reconocer parte de lo que somos: buscadores de identidad y de sentido en una sociedad cada vez más atacada por la rapiña, el miedo, la injusticia y el dinero. (Cano, 2006, p. 130)

El asunto se ha insinuado en algunos momentos de la escena, como la conmemoración de los 500 años del “descubrimiento” de América que fue recibida con una recopilación local (Varios, 1992b), la participación de varias bandas en una internacional (Varios, 1992c) y una serie de artículos en fanzines (Anónimo, 1991, p. 14, 1992, p. 7), pero no se ha explorado aún, como tantos otros aspectos que se abren cuando se mira con detenimiento la vida de la escena Punk Medallo. Pero hay que reconocer también se ha dicho poco sobre las tensiones étnicas al interior de la escena, y sobre las prácticas y discursos racistas que se han adoptado en algunos sectores. Se ha identificado la aparición de algunas subescenas, como el anarcopunk, el ska, el Oi!, el hardcore neoyorkino, pero no se han caracterizado con detenimiento. Estos matices y las tensiones que enmarcan sus relaciones con otras subescenas y otros sectores de la escena Punk Medallo son elementos que habrá que revisar con detenimiento si se quiere dar cuenta de la diversidad, las tensiones, los conflictos y los cambios que la caracterizan, así como de su relación cambiante con actores externos como otras escenas, los medios, la administración local, las industrias culturales y la cultura mayoritaria en general. Eso es lo que sigue.

Mis Principitos: Marco Teórico

Este capítulo presenta y desarrolla los conceptos fundamentales que se emplean en esta investigación para abordar la escena Punk Medallo. Los autores que se discuten surgieron de lo encontrado en la bibliografía relevante que se encontró en el Estado de la Cuestión y de las afinidades con los fenómenos, prácticas, perspectivas y sensibilidades que caracterizan esa escena. Un concepto clave es el de escena musical, se presentará un contraste entre la forma en que se concibe la escena musical en la literatura académica y los matices que adquiere en las escenas punk. También se discutirán en este capítulo los conceptos de Territorio, Autonomía y el ethos Hazlo Tú Mismo, fundamentales en la aproximación que se realiza al tema de estudio.

El Concepto de Escena

Los conceptos de subcultura, contracultura y movimiento se han explorado con amplitud en el primer capítulo de este texto, correspondiente al «estado de la cuestión». Una de las críticas que se hace a la noción de subcultura, como la abordaba el CCCS de la Universidad de Birmingham es su rigidez: se pretendía que todos los participantes en una subcultura eran miembros de la clase obrera en resistencia frente a la hegemonía cultural de la clase media. Es decir, se entendía la subcultura como un objeto monolítico y claramente identificable. Pero estudios posteriores sobre el punk mostraron que esa mirada era bastante reduccionista, y autores como Greil Marcus (2009) se dedicaron a explorar las relaciones del punk con las vanguardias artísticas europeas del siglo XX, donde las relaciones de clase eran mucho más flexibles y abiertas, y había amplia participación de estudiantes de arte de la clase media en la construcción de la subcultura punk. De tal forma que los estudios post-subculturales se cuidan de incluir otras variables en la ecuación de las relaciones de poder que definen a una subcultura, más allá de las relaciones de clase, como las relaciones de género, la identidad sexual, las relaciones interétnicas, las brechas generacionales, etc.

Otro tanto puede decirse del concepto de movimiento, que también se ha revisado ampliamente en el estado de la cuestión de esta investigación. Un movimiento normalmente está asociado con un ideario muy explícito planteado, por ejemplo, en un manifiesto, y exige muchísima coherencia en su interior, bien sea estética (si es un movimiento artístico) o política (si es un movimiento político o social), que brillan por su ausencia en el punk visto como un todo. El asunto más criticado de estos dos conceptos (subcultura y movimiento) cuando se aplican al punk, es que describen un fenómeno mucho más rígido que el que se observa en la realidad empírica, donde hay una amplia diversidad de matices y divergencias. Pero como se podrá ver en el trabajo de campo de esta investigación, esas diversas maneras de entender y dar sentido al punk no son necesariamente contradictorias ni excluyentes, sino que pueden coexistir en el mismo espacio físico.

El presente texto no aborda el punk en Medellín exclusivamente como un movimiento o una contracultura, prefiere pensarlo como algo móvil y en permanente tensión, debate y cambio. El retrato algo monolítico que se ha hecho hasta ahora del punk en Medellín, no presta atención suficiente a la interacción que el público y las bandas punk han tenido con otras generaciones y otras versiones del rock en la ciudad a partir de los 90, ni a la evolución que el punk ha experimentado, los cambios en sus discursos, sus prácticas y sus formas de producir lazos identitarios. La apuesta de esta tesis de doctorado para su eje teórico es por la noción de *escena*, que permite tener en cuenta tanto los determinantes locales de cada escena, como sus lazos con redes globales de otras escenas afines.

El concepto de escena permite ver la forma diversa y cambiante como se materializa un fenómeno en un espacio geográfico concreto, más allá de los esencialismos que supuestamente cohesionan un movimiento o una subcultura. Una escena punk se materializa en un contexto geográfico particular, Medellín en este caso, y ofrece escenarios para que diversas facciones de actores apuesten por su propia mirada del asunto y se enfrenten (o se alíen) con otros actores para que su perspectiva prevalezca. Algunos asumirán el punk simplemente como un género musical con unos rasgos estéticos

particulares, otros como una subcultura, otros incluso como una contracultura, y dentro de estos, tal vez algunos lo asumirán como un movimiento.

Para Silver, Clark y Yanez (2010), la vida cultural de una ciudad es más que la suma de sus organizaciones artísticas y sus amoblamientos culturales. Según estos sociólogos norteamericanos, el aspecto vivo de la cultura se debe buscar en la forma en que actores y escenarios se agrupan para formar escenas:

Dichos agrupamientos constituyen “configuraciones culturales específicas” que se estructuran (1) según las orientaciones de valor mediante las cuales la gente confiere sentido a los actos de consumo cultural compartido, (2) éstas se organizan de maneras específicas de acuerdo a relaciones de atracción, repulsión o complementariedad, y (3) se expresan en lugares, eventos y momentos concretos situados en espacios y tiempos específicos. (Silver et al., 2010, p. 6)

En este modelo, las escenas están asociadas al ocio y al entretenimiento, más que a cuestiones laborales o de residencia, no están limitadas a la música, se pueden referir a la producción literaria, a la danza, al teatro, etc. y permiten un consumo cultural compartido que en sus usos socializados se vuelve significativo para los participantes, los cuales dotan de sentido social al consumo, que deja de ser una práctica exclusivamente económica para convertirse en una práctica expresiva y simbólica.

En términos culturales, las escenas cobran importancia para estos autores porque dotan a sus miembros de un sentido de la forma correcta de consumir (legitimidad), de ser y verse mientras consumen (teatralidad), y de ser genuinos mientras consumen (autenticidad), o lo que Silver et al. denominan el placer del buen nombre, de la identidad y de las apariencias.

Si bien el origen de las categorías está relacionado con intereses económicos, la forma en la que el autor las presenta permite ampliar ese alcance, para otorgarle una perspectiva más cultural en la que asuntos políticos y simbólicos puedan también pasar al primer plano. De esta forma se puede dar un espacio a los elementos subculturales que definen las diferentes facciones que componen la escena.

Por otro lado, Joseph Kotarba y Nicolas LaLone asocian el término de escena exclusivamente con la música, y reconocen su utilidad para las ciencias sociales en su intento de dar cuenta de la experiencia directa de la música, en vivo o en una fiesta, que sigue estando en el corazón de la experiencia musical de una sociedad, más allá de sus desarrollos tecnológicos.

Los autores comienzan por citar a John Irwin, según el cual:

La escena es un concepto incluyente que involucra a todos los que se relacionan con un fenómeno cultural (e.g., artistas, audiencias, mánagers, vendedores, y críticos); la ubicación ecológica del fenómeno (e.g., barrios, bares, estudios de grabación, y salas de ensayo); y los productos de esta interacción (e.g., volantes, avisos, conciertos, grabaciones, y reseñas críticas).

(Joseph A. Kotarba & Nicolas J. LaLone, 2014, p. 54)

Irwin también asocia la idea de escena con el mundo del entretenimiento, pero en su modelo prima la identificación de unos actores, un espacio físico y unos productos, más que de unos contenidos ideológicos que parecen ser centrales en el modelo de Silver. A este panorama, Kotarba y LaLone le agregan la referencia a Shank que, según ellos, aporta los elementos de la historia, las raíces culturales, y el contexto económico de una escena.

La idea de escena es pues una categoría sociológica aplicada al mundo construido por la práctica de la música no es una categoría musical. A este respecto, Kotarba y LaLone mencionan que

Las escenas locales son también descritas como comunidades locales que según Howard Becker incluyen, “a todo el que esté involucrado, la cooperación de todo aquel cuya actividad tenga algo que ver con el resultado final”. En este caso, el “resultado final” sería un tipo de membresía en la música que podría incluir a todos desde los aficionados, artistas de maquillaje, estampadores de camisetas, y diseñadores gráficos hasta miembros de bandas, técnicos de estudio, y dueños de bares. La escena “local” se refiere generalmente más a una geografía que a la música como tal.

(Kotarba y LaLone, 2014, p. 55)

En este sentido, es pertinente resaltar que las escenas no se limitan a los grupos musicales y a los músicos, que en general han sido los protagonistas cuando se ha narrado el devenir de la escena Punk Medallo, sino que dan un lugar protagónico al público, lo cual permite también hacer relatos menos centrados en héroes individuales y más enfocados en procesos colectivos.

Un texto importante para reforzar este punto es el artículo *Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture* (Anderson, 2009). El texto se refiere a la escena de los *raves* de música electrónica en Filadelfia, EE. UU., que tuvieron su momento de máxima popularidad en los 90. Éstos consistían en fiestas informales y eclécticas de música electrónica, organizadas por los mismos participantes de la escena, al margen del circuito local de bares, clubes y discotecas, dentro de un ethos HTM que reivindicaban explícitamente. En esta escena, los músicos y las bandas no eran protagonistas, y solo al final los “DJ superestrella” adquirieron un lugar equiparable al de las bandas en algunas escenas rockeras, en un momento en el que, según Anderson, ya la escena *rave* comenzaba su declive, ya había sido cooptada por la escena hegemónica de la música electrónica, asociada con la industria musical y el circuito oficial de bares, discotecas y clubes.

Anderson establece varias diferencias importantes frente a otros textos relacionados con el tema de las escenas: por un lado, no las centra en categorías de tipo económico, que según él provienen de una “Perspectiva de la cultura como industria”, para él también hay espacio para otras perspectivas, que se ocupan de asuntos sociales y políticos. Anderson enfatiza el hecho del cambio en las escenas que, según él, no es usual en otros análisis de escenas, que tienden a esencializarlas y describirlas de forma estática.

Otro asunto importante para la presente investigación, mencionado en el texto de Anderson, es que la narrativa que la industria cultural construyó *a posteriori* sobre el ethos Hazlo Tú Mismo en la escena *rave* la describe, más que como una ética y una posición política, como una etapa inicial de la escena, antes de acceder a la etapa de “profesionalización”. Según el autor, por el contrario, la etapa de

profesionalización implicó una pérdida de la “autenticidad” inicial de la escena, que él asocia totalmente con la adopción del ethos HTM. Es decir, establece una tensión alrededor del sentido político de la cultura HTM, en su lucha al interior de la escena por imponer unos criterios de autenticidad. Este asunto es relevante para este trabajo por el lugar que se le ha encontrado al ethos HTM en la escena Punk Medallo, y permite no menospreciar los efectos de agenciamiento y empoderamiento derivados de la práctica del HTM y sus efectos en el desarrollo político de la escena.

Anderson no solo se distancia de otros modelos de escena centrados en lo económico, sino que se pregunta por los efectos que puede tener la comercialización en una escena. Según él, estos efectos eran generalmente descritos de forma positiva desde la perspectiva de la cultura como industria: se asociaban usualmente con el crecimiento de las escenas y su profesionalización. Pero en el caso de la escena *rave* de Filadelfia, llevan al autor a interrogarse por el rol que los procesos de comercialización tuvieron en su declive, según él, asociados con la ruptura con las prácticas asociadas con el ethos HTM en la escena, en aras de la profesionalización.

Profundizando en su interés por el tema de la transformación de una escena, Anderson identifica cuatro elementos no económicos que tienen efectos importantes en la escena *rave* de Filadelfia: la ruptura generacional que impidió un relevo de la escena en el siglo XXI, las ideas de alteridad y anormalidad cultural que rodeaban a la escena y sus participantes que terminaron por generar rechazo frente a ella, las prácticas formales de control social que se asociaron, por ejemplo, con la satanización de la escena y su imagen de abuso permanente de drogas, y la fragmentación en subescenas basadas en géneros que implicó una fragmentación de la escena, y la ruptura con unos principios de respeto por el otro y de valoración de la diversidad que habían servido de base ética a la escena *rave* en los 90.

Esta investigación no se pregunta por las razones del declive de la escena Punk Medallo, pues no parte del supuesto de que haya habido dicho declive, sin embargo, encuentra un elemento importante en la noción teórica de subescena que introduce Anderson, porque permitirá hacer descripciones más

dinámicas de la evolución de la escena Punk Medallo y sus taxonomías internas, centradas tanto en las tensiones entre las subescenas que la constituyen, como entre ella y otras escenas diferentes. Además, permitirá establecer una relación formal de pertenencia con la “escena subterránea” local, una especie de escena sombrilla de la cual también hace parte la escena Metal Medallo, en la cual ambas –Punk Medallo y Metal Medallo- tienen como elemento en común, un discurso anticomercial (Hurtado, 1991; Giraldo, 2005; Cano, 2006).

Además de los anteriores, se revisó también el trabajo *Understanding music in movements: the White power music scene* (Futrell, Simi y Gottschalk, 2006), que introduce la noción de escena musical de un movimiento, y permite así un diálogo entre dos conceptos (escena y movimiento) que otros autores han considerado mutuamente excluyentes. Este concepto permite analizar la estructura que tiene una escena en el marco de un movimiento mayor, que en el caso del artículo es el del “poder blanco” en EE. UU. Cabe anotar que la escena musical del movimiento del *poder blanco* ha tenido desde el comienzo sus tensiones con las escenas punk, en donde surgió –y de las cuales se apartó- con grupos como Skrewdriver.

Estos autores insisten en introducir asuntos ideológicos y políticos en el análisis de ciertas escenas musicales. En este sentido, van más allá en la introducción de elementos no económicos en el análisis de las escenas, y de una visión de lo político que contemple las tensiones internas entre facciones de la escena. En este modelo se analiza también la relación entre cada escena particular y el mundo externo a ella. Por otro lado, el texto introduce dimensiones geográficas nuevas que enriquecen el modelo.

Por su parte, Straw define una escena musical como “el espacio cultural en el que coexisten una variedad de prácticas musicales, que interactúan entre sí al interior de una serie de procesos de diferenciación, de acuerdo con trayectorias de cambio y fertilización cruzada que varían ampliamente” (Straw, citado por Futrell et al., 2006: 278).

Por momentos, este modelo no resulta muy práctico para esta investigación, en tanto piensa todo el universo de la música en Medellín y no permite entender la diferenciación que la escena Punk Medallo (diluida en la “escena musical”) hace entre ella misma y otras escenas musicales locales como la metalera o la del “rock suave” o “comercial”. Pero en otros momentos, el modelo resulta muy útil porque resalta las tensiones políticas tanto entre las diversas escenas en un mismo contexto geográfico, como entre las subescenas al interior de una escena, y la diversidad de relaciones que se pueden establecer entre ellas en un ecosistema⁸ de escenas. Según los autores, “una escena musical está conformada por ‘coaliciones’ y ‘alianzas’ que se dan alrededor de estilos musicales, y articulan ‘un sentido de propósito’, y trazan fronteras que definen quién está adentro y quién está afuera, y de esta forma crean y sostienen grupos sociales” (Futrell et al., 2006, p. 278).

Futrell et al. hacen una ruptura explícita con la noción de subcultura que había sido protagónica en algún momento en el análisis del punk (cfr. Hebdige, D. *Subculture. The Meaning of Style*, 1979). Para ellos la noción de subcultura hace alusión a la totalidad de un movimiento, y pierden así de vista la especificidad geográfica que la noción de escena permite introducir. De todas maneras, vale considerar el hecho de que la noción de subcultura permite generar un cierto sentido de cohesión (así sea imaginada) entre diversas escenas punk locales a nivel global, y entender las continuidades que se dan en el estilo y la estética punk (sin necesariamente olvidar las discontinuidades). Por otro lado, es importante tener siempre presente el lugar de lo local al describir las formas concretas en que se materializa una subcultura, y los matices que implica, en oposición a la homogeneidad y coherencia que sugiere el concepto. Aunque vale recordar que el concepto surgió en el CCCS de la Universidad de

⁸ Si bien no se está hablando de un sistema ecológico —es decir, el significado del término “ecosistema” en su génesis—, se utiliza esta palabra para recalcar las relaciones sistémicas que definen las escenas, y su acontecer en un entorno físico al cual se adaptan unos grupos sociales. La escena punk establece relaciones con otras escenas, como la escena hip hop o la escena reggae, y a su vez, hace parte de un gran sistema social que es la escena musical local. Finalmente, la escena punk está compuesta a su vez de subescenas que también tienen, por su parte, una estructura sistémica.

Birmingham en momentos y contextos en que la universalidad de *la Cultura*, entendida como un fenómeno singular, no se ponía en cuestión, y la idea de relaciones interculturales –donde hay relaciones entre *las culturas* –una pluralidad diversa-, no tenía el lugar que tiene hoy en el mundo académico. El uso contemporáneo del concepto de subcultura debe tener en cuenta esos matices del mismo. No sorprende que algunos autores prefieran hablar de estudios post-subculturales ante tal expansión del concepto y su alcance.

Futrell et al. mencionan además otro modelo, el de Bennet y Peterson, en el que también hay un énfasis en el aspecto económico. Lo más interesante de este modelo es la clasificación que propone en escenas locales, translocales y virtuales:

Las escenas locales asocian sus actividades con un área geográfica particular, usualmente se enfocan en un género específico de música y muestran elementos culturales y de estilo de vida distintivos de la localidad en la que se ubica la escena.

Las escenas translocales involucran diversas escenas locales que se comunican con frecuencia alrededor de un tipo de música y un estilo de vida.

Las escenas virtuales conectan gente separada físicamente para crear la “sensación de una escena por medio de fanzines y, cada vez con más frecuencia, a través de la internet”.

Salones de chat, listas de correo, sitios para intercambio de música y fanzines virtuales median la interacción organizada alrededor de una cultura musical y facilitan el “intercambio de saberes” que promueve la conexión entre miembros lejanos. (Futrell et al., 2006, p. 279)

Esta descripción propone un panorama de interacción que incluye, pero no se limita a la geografía, sino que reconoce algunas escenas con lazos globales de tipo virtual. Además, el modelo permite también, en un segundo momento, hacer hibridaciones y mezclas, como bien señalan Futrell et al., y como de alguna manera se hace evidente en el caso de las escenas punk a nivel global que tienen elementos de los tres niveles y que, si bien recurren al camino informal del “voz a voz” para organizar un

concierto en el nivel local, a veces recurren a las vías virtuales para coordinar acciones más allá de la escala local –como una gira–, con otras escenas vecinas que configuran una escena translocal; estas iniciativas, a su vez, invitan a los miembros de las otras escenas a consumir virtualmente la música, las imágenes y demás material proveniente del grupo que los visitará.

En síntesis, entonces se puede decir que una escena se estructura según unas orientaciones de valor para atribuir sentido a un “consumo cultural compartido”, unas relaciones de atracción, repulsión o complementariedad que generan esas orientaciones de valor, y unos lugares, eventos y tiempos específicos. Para describir la forma que toma una escena en un momento dado es necesario considerar actores, espacio físico y productos particulares que la escena ha producido. Las escenas se estructuran de acuerdo con unos alcances locales, translocales y virtuales, o a la combinación de varios de ellos.

Entre las fuerzas que se han identificado en otras escenas como riesgosas para la estabilidad de una escena musical están:

- La ruptura generacional que impide la transmisión de unos contenidos que permita una continuidad de la escena.
- Las ideas de alteridad y anormalidad social que se asocian con ella, y que pueden llegar a trivializarla a los ojos de sus críticos y sus participantes, o a exotizarla a tal punto que se vuelva irrelevante.
- El control social que se haga sobre los participantes de la escena.
- La fragmentación en subescenas que pueden llevar a escindir o desintegrar una escena, al reemplazar relaciones solidarias entre sus participantes, con relaciones de desconfianza.

La Escena Punk

El concepto de escena se encuentra sin embargo con un contexto particular cuando se trata de la subcultura punk, porque no se ocupa únicamente del consumo cultural compartido, sino que debe abrir un espacio a las formas de producción cultural asociadas con el ethos HTM. Por otro lado, la categoría

escena ha sido usada profusamente por los punkeros de Medellín desde los años 80, y no partía de las nociones de ninguno de los autores citados hasta el momento, sino de un desarrollo más orgánico y situado que debe ser tenido en cuenta.

Este trabajo acoge la idea de Kevin Dunn, con antecedentes en la obra de Pierre Bourdieu, que conceptualiza el punk como un campo cultural:

Un espacio relativamente autónomo en la sociedad en el cual la gente y los grupos compiten por reconocimiento y recursos culturales. El campo del punk, como otros campos musicales, es influenciado por la industria corporativa de la música y por la cultura popular, y se caracteriza por debates y luchas internas sobre los límites del campo, y sobre qué y quién está “adentro” del campo (es decir, quién es un “verdadero” punk). Pensar el punk como un campo cultural permite investigar la diversidad del punk y los procesos relacionados con su conservación como un campo relativamente autónomo. (Dunn, 2008, p. 196)

Es dentro de esta idea del punk como campo cultural, que se propone la escena Punk Medallo como objeto de estudio de esta investigación. Al hacerlo se asume la escena punk como un escenario de lucha y debate, lo cual implica una mirada política a sus dinámicas y cambios. Ya Giraldo (2005), Cano (2006) y Arboleda (2013) lo habían señalado al plantear que el punk era de alguna forma responsable de la división del movimiento rockero local, pero no atribuyeron un carácter político a esta dinámica. Por el contrario, Giraldo, con la mente puesta en las formas tradicionales de entender la política que limitan las opciones de participación a la dinámica partidista y electoral, le atribuye al movimiento punk local “una actitud escéptica a las posibilidades de cambio a través de la política y de rechazo a los sistemas y formas conocidas de ejercer la política, que por demás refleja una actitud más general de la población, aunque acentuada en la juventud” (Giraldo, 2005, p. 42).

La noción de escena, al pensar en términos de *participantes*, propone de entrada escenarios políticos en los que las relaciones de poder son centrales en la definición de los límites del campo del

punk y de cada escena particular, y de quién es parte de ella y quién no; pero además, permite relacionar la información llegada desde diversas escenas mundiales, y la que generan las interacciones cotidianas entre la escena y la sociedad local; y pensar la forma en que esa interacción informa los debates y luchas tanto al interior de la escena local, como entre esta y otras escenas en su contexto.

Según Rohrer (2014), en su trabajo doctoral *Cohesion and Dissolution. Friendship in the Globalized Punk and Hardcore Scene of Buenos Aires* la influencia de la interacción entre la escena local y otras a nivel global, se manifiesta tanto en individuos como en grupos y permite la emergencia de formas muy particulares de la cultura punk y hardcore en cada contexto local.

El sociólogo alemán hace explícito también su distanciamiento frente a la idea de subcultura, pero también lo centra en la asociación rígida entre subcultura y clase obrera. Esta asociación ha tenido también una fuerte influencia a nivel local en el relato que se ha hecho sobre la escena Punk Medallo en la poca literatura especializada al respecto.

Tradicionalmente, el punk en Medellín se ha descrito como un movimiento contracultural (Hurtado, 1991; Restrepo, 2005) configurado alrededor de unas comunidades de gusto de jóvenes que además de compartir gustos musicales, generan lazos identitarios (Giraldo, 2005; Cano, 2006). Para Giraldo (2005) y Medina (2005) el punk evidencia un desinterés por la política, pero no dejan de reconocer en las reivindicaciones de clase un elemento clave en la definición de este sector del movimiento del rock local, y en algunas acciones hechas en la segunda mitad de los 80, en las que se intentaba tomar distancia frente a un sector del rock representado por grupos como Kraken, asociado con la clase media de Medellín, al que tildaban de “burgués”. Pero no desarrollan esta perspectiva en ningún trabajo posterior.

Giraldo hace alusión al tema, aunque no le atribuye un rol estructurante de la escena, sino que lo piensa como esfuerzos solitarios y “estériles” de colectivos aislados, como el fanzine Nueva Fuerza y su crítica al consumismo y a la comercialización del rock a nivel local:

A partir de esta idea fuertemente arraigada en los rockeros de la ciudad y de la crítica social de los grupos, algunos activistas van a intentar construir un movimiento subterráneo con un discurso politizado y un compromiso con la lucha de clases. (...) Esta intención de ideologizar los grupos musicales y de aficionados al Rock en Medellín, es supremamente estéril. (...) la inutilidad de este esfuerzo se debe a la actitud escéptica a las posibilidades de cambio a través de la política y de rechazo a los sistemas y formas conocidas de ejercer la política. (Giraldo, 2005:42)

Si bien el autor no reconoce en estos esfuerzos una vocación política, pues tiene “los sistemas y formas conocidas de ejercer la política” como referentes, sí les atribuye una “postura sociopolítica” que asocia con “la preocupación por los problemas del país y la región” (Giraldo, 2005, p. 42), aunque explícitamente sentencia que “de allí a esperar una participación política consciente y partidista hay mucha distancia” (Giraldo, 2005, p. 43)

Rohrer, por su parte descrea también de los discursos tradicionales que asocian punk, política y lucha de clases, pero no porque crea que el punk o el rock no promueven la participación política, sino por el contrario, porque expande el espectro de categorías de análisis de lo político que propone para su trabajo, al pensar en formas mucho más amplias de estructurar el mundo político:

En la parte empírica de este trabajo, se darán ilustraciones detalladas de la afiliación de clase, la composición étnica, los antecedentes religiosos, las relaciones de género y las estructuras etarias de las culturas punk y hardcore en Buenos Aires. Esta observación pretende resaltar lo que ya se ha considerado al adoptar posiciones post-subculturales: que el punk y el hardcore no se pueden entender primariamente como culturas de clase obrera, sino que se debe considerar su flexibilidad y su carácter mutable. (Rohrer, 2014, p. 95)

Con esta posición, el antropólogo alemán esboza ya un problema relevante para entender el pensamiento político al interior de la escena Punk Medallo y que tendrá un lugar central en la

configuración del problema propuesto para esta investigación: ¿En qué términos se estructura lo político al interior de la escena?

Para esta discusión propone unas coordenadas de referencia que subvierten un poco las categorías de Bennet y Patterson (local, translocal y virtual), pues habla en términos de: el “barrio” (una categoría microlocal adicional a las de Bennet y Patterson), la escena local y la escena global (no menciona una escena *virtual*). Rohrer no solo se pregunta por lo que ha permitido que la escena bonaerense permanezca, sino que también se pregunta por elementos que la empujan a su disolución. En esta dinámica dialógica, propone la categoría de “amistad” como el eje estructurante de su trabajo, tendiente hacia la cohesión de la escena; y la de “traición”, como elemento perturbador tendiente a la disolución, que se le opone. Dado el lugar de la amistad al interior de la escena, este elemento no solo afecta a dos personas, sino al colectivo alrededor de esas personas, y en últimas a la escena de la que hacen parte, y a la idea que tiene de la amistad como valor estructurante.

El tema merece mención porque si bien la mayoría de los modelos referentes a las escenas desde una perspectiva de la cultura como industria, atribuyen el fortalecimiento y la permanencia de una escena dada a la actividad económica y al consumo al interior de ella, las dos tesis de doctorado sobre escenas punk latinoamericanas que se han revisado (Rohrer, 2014; Tatro, 2013) asumen como esenciales las categorías de amistad y de solidaridad, que distan claramente de los valores competitivos del mundo económico y del mercado. Esto refuerza aún más la idea de que el estudio de una escena punk es un caso particular de la noción de escena que exige ciertos matices.

La relevancia que se ha dado en estos dos trabajos a los lazos solidarios al interior de las escenas estudiadas hace eco a los llamados permanentes a la unión, la colaboración y la solidaridad que se han hecho al interior de la escena Punk Medallo desde su nacimiento, en diversos fanzines de la época. Además, permiten dar un lugar a la valoración que ha hecho la escena de los valores de autonomía e independencia asociados con la ética HTM en su lucha contra los valores comerciales hegemónicos, y en

el agenciamiento que generan las prácticas asociadas con ella, pues permite que los participantes en la escena dejen de ser meros consumidores culturales y pasen a ser productores y actores de la cultura.

Cultura del Hazlo Tú Mismo (HTM)

Las oleadas de éxito comercial que ha tenido el punk a nivel mundial han sido cortas: la primera tuvo como epicentro a Londres, se extendió de 1976 a 1978, de la mano de la corta carrera de Sex Pistols, y de grupos como The Clash, The Jam o The Damned que en un comienzo de sus carreras fueron muy cercanos al punk en Inglaterra (grupos como Ramones, curiosamente, no gozaron de gran éxito comercial en EE. UU., por lo menos en términos de cantidad de canciones en las listas de popularidad). La segunda gran ola comercial comenzó en 1993 con el éxito de grupos como Green Day y The Offspring, tuvo como epicentro inicial a California, EE. UU., y se extendió hasta los primeros años de la década de 2000.

Desde la primera ola ha sucedido que, cuando la industria pierde el interés en el punk rock, quienes continúan con la subcultura punk lo hacen sobre la base de una serie de prácticas y objetos de producción autogestionaria, así como circuitos de producción y circulación de esos objetos y esos valores. Con el tiempo, se han generado espacios (físicos y metafóricos) de construcción colectiva, donde la frontera entre la cultura mayoritaria y las comunidades embarcadas en la producción HTM se ha vuelto más porosa, con más interacción entre ambos campos; por esta razón algunos autores en el contexto norteamericano, europeo y australiano han comenzado muy recientemente a hablar de conceptos como culturas HTM (Dale, P., 2012; Threadgold, S., 2017; Guerra, P., 2017, 2018; Bennet, A., 2018), para referirse de forma amplia a un campo que incluye tanto unos valores y unas prácticas, como una base material representada en unos espacios físicos como tiendas, “casas punk” o centros culturales, y otros espacios de encuentro; además de unos productos asociados, en general, con material gráfico, audiovisual, sonoro y editorial. En una investigación sobre las culturas HTM y las economías alternativas en Portugal, la profesora Paula Guerra afirma que:

En una aproximación preliminar, el HTM puede significar la creación de una alternativa simbólica por medio de un espacio (físico o metafórico) de autoempoderamiento, apoyo mutuo y compromiso social alternativo (Holtzman et al. 2007). Adicionalmente (...) ha significado las prácticas recreativas y asociativas organizadas por los mismos participantes en un proceso de empoderamiento que impacta su propio proyecto personal. El HTM sirve como una fuerza para contrarrestar el neoliberalismo (Guerra, P., 2017, p. 289)

Uno de los elementos que permiten dicha confrontación del neoliberalismo tiene que ver con los efectos sobre lo que Guerra describe como el “proyecto personal” de los participantes en las culturas HTM, pues en ese espacio que ofrecen las escenas involucradas y las redes que las constituyen, surge la posibilidad de que sus participantes desarrollen lo que la socióloga portuguesa y algunos otros autores denominan carreras HTM. Dada la permanencia en el tiempo de muchas escenas punk en todo el mundo, muchos de sus participantes empiezan a cambiar su percepción sobre su participación en la escena, a medida que envejecen dentro de ella. Los saberes que su participación continuada les ha dejado, y los cambios en la participación en la escena que implica la vida adulta (en algunos casos se debe alternar con paternidad/maternidad, y/o vida profesional y laboral, por ejemplo), se convierten en herramientas y motivaciones para emprendimientos laborales que eventualmente desembocan en carreras HTM. Esta diversidad de opciones de autogestión se da en los intersticios entre el trabajo formal, el informal y el desempleo, que son cada vez más frecuentes en el mundo contemporáneo. En un artículo de Steven Threadgold (2017) sobre la participación de los jóvenes en las culturas HTM de Australia, el autor describe el espacio fronterizo en el que se desarrollan:

Mi investigación muestra que estos desarrollos han hecho que los jóvenes construyan sus propios caminos hacia la creación de una vida con sentido -lo que llamamos una carrera HTM (...) las carreras HTM están asociadas con subculturas y escenas juveniles, y difuminan las fronteras

entre trabajo formal e informal; entre empleo, subempleo y desempleo; y entre educación, ocio y trabajo (Scott, 2012) (Threadgold, S., 2017, p. 4)

Algunas de estas investigaciones recientes muestran como la frontera clara entre el campo de las culturas HTM y el de la cultura mayoritaria se ha ido haciendo porosa, y en estos contextos marcados por la economía neoliberal hay más puntos de encuentro entre las prácticas autogestionarias propias de las culturas HTM y las demandas de producción de un mundo del trabajo cada vez más flexibilizado. De todas maneras, Threadgold no deja de señalar que las llamadas carreras HTM están asociadas con situaciones económicamente precarias, pero también muestra como hay una percepción de esa aparente precariedad que la puede hacer deseable en tanto ofrece otras opciones de remuneración. En este punto, el autor australiano hace una aclaración importante, las carreras HTM se construyen sobre la base de una escala de valores que no tienen el interés económico en el centro, y esto sólo puede suceder en un contexto que facilite una actitud de ese tipo:

Las carreras HTM son precarias, pero a veces la inseguridad y la incertidumbre son acogidas. Esto bien puede tipificar el concepto de Bourdieu de "sacar virtud de la necesidad" (Bourdieu, 1984: 175). Pero también podemos ver cómo la creatividad y la comunidad se vuelven más importantes para los jóvenes que la búsqueda de una carrera. Lo que se ha presentado ilustra la idea no económica de interés en Bourdieu (...) Si bien un aspecto importante de la metáfora de los capitales es que se pueden convertir en intereses económicos, es particularmente útil para pensar en intereses no económicos. Si la experiencia de optimismo cruel es la conductora de un estado de inseguridad, la pobreza estratégica parece ser una forma de arreglárselas con lo que hay, que al menos se dirige de alguna forma a la construcción de una posición subjetiva que valga la pena y sea satisfactoria (Threadgold, S., 2017, p.14)

El campo en el que se han desarrollado dichas carreras HTM (las denominadas culturas HTM), es definido por los participantes en las diversas escenas que lo constituyen, que aportan distintos tipos de

capital para sostener o mejorar su posición dentro del campo. En el caso de las culturas HTM y las carreras HTM que promueven, se destaca la participación de un capital subcultural acumulado tras años de inmersión en una escena punk. Sobre el concepto de capital subcultural, Paula Guerra agrega lo siguiente:

El concepto de Sarah Thornton de capital subcultural (1995) es fundamental en nuestro enfoque, pues define posiciones en términos de roles y funciones de los actores al interior de la escena punk portuguesa, y sus demostraciones HTM posteriores (...) de acuerdo con esta autora, los distintos participantes en una subcultura se diferencian por su capital subcultural. Este se compone de los artefactos y el conocimiento (implícito y simbólico) que son reconocidos y estimados en una cultura dada (Guerra, P., 2017, p. 287-288)

Dicho capital subcultural, acumulado en su participación activa en sus respectivas escenas punk, es el que permite a algunos de dichos participantes emprender carreras HTM como músicos, productores de música, diseñadores gráficos, comunicadores, productores de eventos, etc., y la escena es el contexto que empodera a sus participantes para adoptar sus valores y sus prácticas, y dar el salto de consumidores a productores culturales. Esta decisión está usualmente soportada en un discurso de autonomía y autenticidad, pero también es presionada por un sentido práctico ante la precariedad creciente que caracteriza las sociedades neoliberales actuales. Esta situación incrementa las presiones económicas que llevan a algunos participantes en las escenas punk a asociar algunas prácticas propias del ethos HTM con la búsqueda del sustento, y a hacer más permeables las fronteras entre las prácticas propias de las culturas HTM, y las que son propias del mundo exterior a ellas en la cotidianidad urbana contemporánea.

Al hacer una revisión histórica del surgimiento del campo de las culturas HTM, un elemento central en todo este entramado ha sido la música, y la producción de esta, por eso los sellos discográficos HTM son uno de los primeros elementos analizados en ese proceso histórico. Constituyen

un elemento central de las “nuevas reglas del juego” de las escenas punk mundiales, después del desvanecimiento de lo que la industria musical conoció como “punk revival” a mediados de los 90. Alrededor de estos sellos ha emergido un mercado alternativo constituido por los mismos sellos HTM (O’Connor, 2008), pero también por los individuos o colectivos productores de fanzines y material gráfico, o por usuarios de talleres caseros de estampación y estencil, o por otros actores de la escena, así como por su modelo de “(anti) empresa” (K. Dunn, 2016). Este modelo (anti) empresarial tiene también efectos en la producción de subjetividad que se da en una escena punk.

A menudo se describe al punk en términos de su promoción del ethos hazlo-tú-mismo (HTM). El ethos HTM refleja una transformación intencional de los punks que pasan de consumidores de los medios masivos a agentes de producción cultural (...) Para muchos, este ethos HTM es el elemento que define el punk rock. (Dunn, 2008, p. 198-199)

Si bien para muchos autores hay una asociación automática entre punk y el ethos HTM, este ethos no es una *invención* del punk, ha tenido antecedentes diversos, previos a su apropiación por parte de las escenas punk. De todas maneras, como esta nomenclatura se ha referido habitualmente a un asunto fundamentalmente práctico, prácticamente no había literatura académica al respecto hasta hace menos de una década. El estudio de las culturas HTM es un fenómeno bastante reciente, dinamizado en buena parte por la realización de KISMIF, una conferencia bianual sobre culturas HTM que se realiza en Oporto, Portugal desde 2014.

En la presentación del libro “Keep it simple, make it Fast! An approach to underground music scenes”, que resultó de la realización de la primera conferencia KISMIF, las profesoras Paula Guerra y Tania Moreira afirman que

Los jóvenes involucrados en las escenas de música *underground* se están forjando activamente carreras mediante habilidades aplicadas –por ejemplo en la producción, promoción, composición y ejecución musical–, que han sido adquiridas por medio de una inmersión de largo aliento en

dichas escenas (...) Las culturas juveniles ya no pueden ser vistas exclusivamente como un fenómeno centrado en el ocio y demarcado etariamente, sino que también deben verse como una plataforma por medio de la cual los jóvenes adquieren habilidades y competencias prácticas en tiempos de riesgo y vida precaria. (Guerra, P. y Moreira, T., 2015, p. 11)

De tal forma que las escenas musicales underground proveen esas redes en las que se pueden configurar las culturas HTM que en algunos contextos van más allá del punk. Por ejemplo, en una investigación hecha a partir de 214 entrevistas a profundidad con participantes en diversas escenas punk de Portugal, la profesora Guerra comenta que “casi una cuarta parte de los entrevistados asocian el HTM con algo distinto al punk, lo ven como un movimiento o ideología que llegó a Portugal al mismo tiempo que el punk” (Guerra, P., 2017, 286). Y esas raíces son diversas y profundas.

El ethos HTM tiene una historia larga y diversa asociada con la pericia técnica desarrollada por un no experto. Las publicaciones que promovían este ethos mediante instrucciones gráficas y productos modulares preensamblados fueron bastante populares en la segunda mitad del siglo XX, la revista *Mecánica Popular* es un buen ejemplo. En diversos momentos, su promoción se ha vinculado con la afirmación individualista del *self made man* (Edwards, 2006), de amplia tradición moderna. Se le asocia con una amplitud tan grande de prácticas que sus límites son borrosos (Atkinson, 2006, p. 2)

En EE. UU. e Inglaterra tuvo promoción institucional y estatal en momentos de guerra, cuando no solo la clase trabajadora, sino también la clase media se vieron fuertemente empobrecidas; o en momentos de gran tensión política como la guerra fría. En estas circunstancias, se asociaba más con la necesidad que con una entretención destinada a los ratos de ocio. Por eso se le ha vinculado en momentos de confrontación con “el impulso patriótico a preservar recursos preciosos” (Atkinson, 2006, p. 4) que incluían la reparación de la ropa propia y el cultivo de vegetales para la alimentación. Además, con “la construcción de un carácter moral y las virtudes austeras que derivaban del movimiento de artes y oficios” (Lichtman, 2006, p. 44), y esa promoción institucional lo convirtió en una importante tendencia

de consumo en EE. UU., donde “a mediados de los 1950, el hazlo-tú-mismo era el más extendido de los pasatiempos en EE. UU., y la tercera forma de recreación más popular para hombres casados, solo superado por la lectura y por la televisión” (Lichtman, 2006, p. 42).

El HTM era un pasatiempo y una forma de recreación promovida en la tv, asociada con el mantenimiento del hogar y otras habilidades técnicas y mecánicas, o incluso con prácticas de defensa y valores patrióticos, como la construcción de pequeños refugios antinucleares caseros que se promovió a comienzos de la guerra fría en EE. UU., aunque aparentemente era más con fines propagandísticos que como una medida práctica real:

El discurso que rodeaba los refugios HTM también se apoyó en las nociones de oficio, carácter moral, y la virtud de la frugalidad que se pueden asociar con el movimiento de artes y oficios (...) el refugio nuclear HTM se presentó al público estadounidense como una forma accesible y entretenida para que los propietarios de casas se protegieran y se preparan para el futuro. En realidad, como en la mayoría de proyectos de renovación del hogar, las habilidades necesarias sobrepasaban las del entusiasta promedio del HTM (Lichtman, 2006, p. 44)

Debido a estos desarrollos, el lugar cultural que ha tenido el ethos HTM en la definición de la masculinidad hegemónica permitió su perpetuación relativamente masiva en EE. UU. y Europa.

Entre las décadas de 1950 y 1960, el ethos HTM fue apropiado por movimientos contraculturales como el hipismo y la Internacional Situacionista, que lo sacaron del contexto institucionalizado de Mecánica Popular y los refugios antinucleares HTM, para llevarlo al mundo de la contracultura que surgía al margen de los circuitos comerciales de la industria de la música popular, mediante sus prácticas de choque y a través de productos como discografía, carteles y material gráfico, y publicaciones hechas a mano. Según Guerra, en el caso de la Internacional Situacionista

Lo que estaba en juego era un movimiento artístico y cultural que buscaba, más que todo, satirizar y denunciar las contradicciones de la sociedad de consumo capitalista (Downes 2007;

Nehring 2006; Plant 2002; Savage 2001; Internacional Situacionista [IS] 1997; Frith and Horne 1987; Debord 1992) a través de la creación de objetos de creación contraculturales, que se oponían a las representaciones culturales dominantes y usaban nuevas formas de comunicación como manifiestos, fanzines y otras, para despertar un sentimiento de que era posible cambiar el *ordre de choses* (el sistema) (Guerra, P., 2017, p. 286)

La difusión de las prácticas situacionistas y la contracultura de la década de 1960 permitieron la germinación, en EE. UU. y Europa, del circuito de sellos discográficos HTM (O'Connor, 2008), que luego explotó con la llegada del punk en las décadas de 1970 y 1980, y su reivindicación del ethos HTM. Muchas bandas punk no fueron promovidas por grandes sellos, sino por sellos pequeños que habían surgido en ese circuito incipiente, o incluso por ellas mismas, que se hicieron cargo de su autoproducción y difusión.

A partir de los 80, algunos sellos HTM comenzaron a surgir alrededor de bandas como Dead Kennedys, Minor Threat o Black Flag en EE. UU., o como Crass y Subhumans en Inglaterra. Según autores como O'Connor, Guerra, y Dale un campo autónomo de la música comenzó a surgir en ese momento, como resultado de la lucha que dieron estas iniciativas por alcanzar autonomía frente al mundo de la industria de la música. Según el sociólogo canadiense,

Así como Bourdieu escribió sobre la génesis del campo del arte moderno, es posible mostrar la emergencia del campo del hardcore punk estadounidense a comienzos de la década de 1980. (...) Cuando Ian MacKaye dice que el punk es un “espacio libre”, está expresando una idea parecida. La posición general de este libro es que el punk se sometió a muchas presiones económicas en 1977, pero que a principios de la década de 1980 el punk se había convertido en un campo relativamente autónomo (O'Connor, 2008, p. 4)

Como buen heredero de los movimientos de vanguardia del siglo XX, las primeras generaciones del punk europeo y norteamericano reivindicaron un distanciamiento frente a la tradición encarnada por

las generaciones anteriores. The Clash, por ejemplo, gritaba en una canción de su primer disco en 1977 “No Elvis, Beatles, or the Rolling Stones in 1977”, y se puede reconocer una retórica anti-hippie en la estética punk de grupos canónicos como Sex Pistols; pero el estudio reciente de las culturas HTM evidencia que en el punk hubo bastante continuidad de la contracultura de la década de 1960, a pesar de la espectacularidad de los gestos de ruptura. Según la tesis doctoral de Pete Dale (2010) sobre las Tradiciones del punk y la política del empoderamiento, el punk fue más bien una continuación de la contracultura hippie de la década de 1960, centrada en la música folk, que una ruptura con la misma.

El punk, entonces, se podría configurar como una continuación de los hippies y su contracultura, más que como una ruptura frente a ese movimiento previo, tal como lo anotó McKay (...) Es más, en realidad el punk no está totalmente separado del lado socialista de la tradición de la música folk. En el caso de Crass, por ejemplo, si bien su retórica los marca como anarquistas (...) en realidad compartían bastantes preocupaciones con los cantantes de música folk de ese momento, como Dick Gaughan (...) El *underground* pro-HTM y anti grandes disqueras del punk tiene mucho en común con la base de la escena de la música folk —en ambos casos, los artistas conseguían sus propios conciertos, llevaban ellos mismos sus equipos y dormían en casas de amigos y conocidos, como ejemplos de la similitud operativa que había entre ambas escenas (Dale, P., 2010, p. 79)

Si bien el surgimiento del punk en la década de 1970 no se puede describir como un momento de ruptura absoluta con la contra-cultura de la década previa, de todas maneras, sí marcó un punto de inflexión en el desarrollo de las culturas HTM. En el caso de EE. UU., sólo el surgimiento de la escena hardcore punk generó las posibilidades para el desarrollo de un circuito discográfico HTM autónomo. Y en el caso de Inglaterra sucedió algo parecido, aunque ese rol lo cumplieron bandas como Crass y Subhumans, y la escena anarcopunk en la que surgieron.

El ethos HTM promulgado por la escena anarco-punk inglesa de los 80 no sólo tenía que ver con la reivindicación de la idea de una música que cualquiera-puede-hacerla, es decir del amateurismo que caracterizó el punk rock de la primera generación, sino con otras formas de producción musical y con otras formas de agencia surgidas del ethos HTM. En su tesis de grado sobre la escena anarco-punk inglesa, Mike Dines se refiere al asunto a partir del ejemplo de otro grupo icónico de esa escena anarco-punk inglesa, Subhumans, y su sello Bluurg Records que “como forma de reforzar la ética HTM y la libertad de expresión que era central para el anarco-punk, les dio a las bandas involucradas un control completo sobre su producción musical y sobre sus opiniones políticas” (Dines, M., 2004, p. 184). Según Dick Lucas, el vocalista del grupo, citado por Dines, la posibilidad de trabajar con otras bandas más establecidas, además de permitirle a los Subhumans adoptar sus prácticas, les hizo posible

(...) adaptarlas a sus ideales de independencia a medida que aprendían de las experiencias que habían adquirido con Crass Records... precios bajos, sin contratos, sin obligaciones, y con la hoja de las letras impresa. Lucas dio una demostración adicional de la aplicación práctica de lo que se podría llamar una ética anarco-punk al restringir los precios de los conciertos, evitar las agencias y operar sin necesidad de un mánager (Dines, M., 2004, p. 185)

Es decir, la escena anarco-punk les permitió a individuos como Dick Lucas, a su banda y a su sello discográfico HTM la posibilidad de generar una alternativa a las ofrecidas por la industria discográfica, donde podía haber otro tipo de relaciones entre los actores de la escena, otras prácticas y, en resumidas cuentas, otras formas de subjetividad.

Si bien Dines no utiliza la nomenclatura “Culturas HTM”, comparte la opinión de Guerra, O’Connor, Dunn y otros autores más recientes, que le atribuyen una importancia especial a la escena anarco-punk inglesa en el proceso de generar las condiciones en las que las culturas HTM pudieron florecer,

En este sentido, si bien el anarquismo fue tomado primero como un mero medio para causar conmoción y expresar una retórica política que abarca una mezcla ecléctica de símbolos (que incluye la suástica) o imaginería (como la Reina con un imperdible atravesándole la nariz), pronto ciertos fragmentos del movimiento punk rock se transformaron en un “espacio” que permitía una forma más organizada de disenso. (...) más allá de simplemente atacar fuerzas personificadas como la policía, el gobierno o la monarquía, el anarco-punk vio el anarquismo como un medio de cuestionar las relaciones entre los “miembros” del autodenominado movimiento “punk”, y entre estos y la sociedad como un todo (Dines, M., 2004, p. 244)

Según Guerra, el proceso de agenciamiento que inició con el afianzamiento de las culturas HTM entre la década de 1970 y la de 1980, permitió la acumulación de un capital subcultural entre los participantes en las diversas escenas. Y dicha acumulación fue la que permitió que los participantes en las diferentes escenas HTM se pudieran plantear el desarrollo de carreras HTM.

Los roles asumidos y las tareas realizadas por estas escenas y estos recorridos musicales por el punk portugués están marcados por la heterogeneidad, la flexibilidad y la apertura. El ethos HTM es representado como un activo altamente valorado en la práctica musical comunitaria aficionada, la cual va de la mano con el mundo del underground (Guerra y Bennnett, 2015; Guerra y Silva, 2015). El underground musical parece entonces, una afirmación de los músicos jóvenes de una expresión artística única, o de una experiencia auténtica –no sin contradicciones y ambigüedades internas- que se contrapone al mercado y las convenciones musicales dominantes (Guerra, P., 2017, 288)

La diversidad de roles señalada por Guerra se puede observar también en la escena punk de Medellín, donde las prácticas asociadas con el ethos HTM son muy variadas e incluyen la producción musical (producción y post-producción discográfica en diversos formatos, así como la producción gráfica de las mismas obras musicales), la producción de eventos (conciertos, ferias, fiestas, conversatorios, foros,

etc.), la producción de fanzines y productos gráficos y editoriales (libros, fanzines, afiches, adhesivos, estampados, diseño gráfico e ilustraciones), la producción y personalización de ropa, accesorios, y mercancía promocional de grupos, eventos, colectivos, etc. y, más recientemente, la producción audiovisual (producción y post-producción de videoclips y eventos virtuales como conversatorios, foros, videoconciertos, festivales, etc.).

Si bien las escenas punk HTM siguen siendo activas a nivel global en el presente, el alcance de las culturas HTM no se agota en el punk. Según Dale, en la década de 1990, el proceso de consolidación de la cultura HTM continuó con la escena rave, construida alrededor de diversas músicas de baile, los DJ, que eran quienes hacían sonar la música, y un circuito de fiestas autogestionadas e ilegales que surgió a su alrededor. Esta escena se diluyó luego en formas más corporativas de la música electrónica (Anderson, 2009). Más recientemente, en el mundo de la cultura libre y de las nuevas tecnologías, su medio ha cambiado, se vincula con comunidades y redes, y con prácticas colaborativas y no individualistas –como las exaltadas otrora. Su adopción ha permitido la “observación, deconstrucción, remezcla, o crítica de los medios o de estructuras sociopolíticas mayores” (Kafai & Peppler, 2011, p. 104-105), así como el desarrollo de competencias técnicas, críticas, creativas y éticas en el marco de procesos colectivos. Este proceso de adopción de las culturas HTM ha permitido aumentar los niveles de alfabetización multimodal entre las nuevas generaciones:

En la creación de nuevas formas multimodales de medios, Jewitt y Kress (2003) afirman que hay dos prácticas centrales en su teoría de la alfabetización multimodal, que incluyen el “pensamiento de diseño” (design thinking) como algo que encapsula las intenciones de un diseñador en ausencia de los materiales, y un “pensamiento de producción” (production thinking) que se aplica a la realización de esas ideas con los materiales. Las comunidades HTM se involucran concienzudamente en ambas formas de pensamiento a medida que imaginan, crean, y comparten su trabajo con otros. (Kafai & Peppler, 2011, p. 109)

Pero a pesar del auge de dichas prácticas colaborativas, el asunto del individualismo y el HTM no ha quedado resuelto todavía. El ethos HTM es un asunto complejo, denota una tensión entre individuo y colectivo, evidente también en el mundo de la música. Como se ha visto, desde 1960 se asoció con un circuito naciente de sellos independientes, autónomos frente a los grandes sellos que acaparaban el mercado y ligados a la contracultura, que era totalmente marginal en ese momento. Pero desde la década de 1970 ha sido adoptado por las escenas punk de todo el mundo, lo que ha ayudado a su consolidación a nivel mundial. En un primer momento, el circuito de sellos HTM surge por necesidad, dada la pérdida de interés de la industria y, luego, se consolida políticamente, como alternativa a la industria discográfica y la cultura mayoritaria en sus respectivos contextos locales con sus lógicas operativas.

El sector HTM es bastante diferente. A menudo [un sello HTM] se opera desde la casa de un músico (el sótano, un cuarto extra, incluso un clóset) y a menudo comparte la misma línea telefónica. El sello es hecho normalmente por una o dos personas. Las bandas son amigos y no hay el asunto de los contratos legales. La mayoría de dichos sellos solo producen bandas que conocen personalmente. Los discos y CDs se prensan en tandas de 1.000 o 2.000 copias. A las bandas se les paga con copias de los discos (entre un 15 y un 20 por ciento), y a veces hay una división 50/50 de las ganancias después de pagar todos los gastos. Si se hace de esta manera, un álbum puede librar la inversión después de 2000 copias (menos copias en el caso de los CDs porque su producción es más barata). La cantidad de copias para reseñas enviadas a fanzines, páginas web y emisoras de radio oscila entre 0 y 500 copias. Todas las personas que operan un sello punk contratan compañías *freelance* de promoción. Todos los que dirigen un sello HTM dicen también que aman la música. Algunos más, mencionan también la importancia de una red social, de los amigos que han conseguido, con solo ser parte de la escena. (Kafai & Peppler, 2011, p. 109)

Este proceso informal ha generado circuitos ajenos al control institucional, basados en lazos filiales más que comerciales y económicos y, por lo tanto, más difíciles de rastrear. Su alcance no se limita a la producción de discos o bandas, incluye la producción editorial, audiovisual, de moda, accesorios, arte gráfico y mural, e incluso, en el caso de la escena Punk Medallo, de instrumentos musicales, salas insonorizadas, escenarios para conciertos, etc. (Cano, 2005; 2006). En última instancia las culturas HTM se convierten en formas de autogestión de la propia vida, que tienen efectos en dominios de la subjetividad por fuera de la escena punk como la vivienda, el trabajo, la educación, etc.

La adopción del ethos HTM se asocia con la práctica autogestiva anarquista, pero no se reduce a ella ni a ningún espectro ideológico Según Kevin Dunn, un importante investigador sobre el punk HTM:

El ethos HTM y las simpatías por el anarquismo al interior del punk permiten la articulación de una posición política que es local y contingente; micro-respuestas, en lugar de meta-teoría. El poder del punk rock estriba en que estimula a sus públicos a convertirse en fuerzas activas para la articulación de sus propias críticas y respuestas a la política de la vida cotidiana. (Dunn, 2008, p. 207)

En cuanto a la relación de las escenas punk con el mundo comercial de la industria de la música y del entretenimiento, Anderson (2009, p. 309) señala en su estudio sobre la cultura rave que, en ocasiones, la comercialización y profesionalización ha marcado el declive de algunas escenas musicales basadas en valores no comerciales, y no su crecimiento y progreso, como ha supuesto la perspectiva de la cultura como industria.

Si se les toma como un todo, los representantes de la “industria” no ven la comercialización como algo negativo, sino como un paso positivo en la evolución o la expansión de la música electrónica⁹ para alcanzar legitimidad cultural, de tal forma que la gente pudiera vivir de la

⁹ En el artículo se le denomina EDM (Electronic Dance Music), pero esta nomenclatura no está muy difundida en el contexto local de Medellín y Colombia.

industria, un caso claro de lo que Negus (1999) llama “la cultura como industria”. De todas maneras, lo que he mostrado aquí es que la comercialización alteró de forma directa la cultura *rave*, e involuntariamente ayudó a producir su declive, al asociarse con clubes legítimos, profesionalizando el arte del *DJing*, y mercadeando fiestas electrónicas con fines de “*branding*” que se vendían a la industria del entretenimiento. Las interconexiones de la comercialización con la fragmentación general de la sociedad, con el control social formal, y con la idea de alteridad/desviación social también ayudaron a cosechar estas consecuencias culturales. (Anderson, 2009, p. 322)

Finalmente, el ethos HTM tiene un lugar central en la producción del *habitus* de la escena Punk Medallo. Se ha desarrollado desde una interpretación local del ser punk (Cano, 2005; 2006; Medina, 2006), en diálogo con otras escenas internacionales y con su contexto local y su propia evolución, que se intentarán desentrañar. De todas maneras, vale la pena señalar que la categoría de culturas HTM no es de uso frecuente en el contexto de Medellín, ni siquiera dentro de la escena punk. De hecho, la expresión Hazlo-Tú-Mismo no es de uso frecuente por fuera del espectro de las músicas subterráneas. Por ejemplo, si se hiciera entre los entrevistados de esta investigación la pregunta que hizo la profesora Guerra en Portugal, sobre si el hazlo-tú-mismo es un movimiento autónomo del punk, o si es algo propio del punk, la respuesta probablemente sería muy diferente a la que dieron los punks portugueses. En el caso de la escena Punk Medallo, cuando se les pregunta a los entrevistados por los antecedentes del HTM, en general se refieren a las prácticas comunitarias que se dan en sus territorios, y no a un movimiento foráneo que llegó importado, simultáneamente con el punk. La práctica de los convites, por ejemplo, es tradicional en los barrios populares de Medellín y Colombia donde, por medio de trabajo comunitario y colaborativo, se han construido territorios y estructuras tanto en el centro como en las periferias de diversas ciudades y pueblos. Y las redes comunitarias que se tejieron en esos convites, fueron también antecedentes y bases de las redes autónomas que han dado forma a la escena Punk

Medallo. De tal manera que la aplicación de estos conceptos, proveniente de otros contextos como el europeo, el norteamericano o el australiano, es limitada en el contexto de Medellín. La historia de la contracultura local y el desarrollo histórico que ha tenido la escena Punk Medallo son muy particulares, y poco susceptibles de someterse a fórmulas generales.

Como se ha visto, el campo de los estudios sobre las culturas HTM se ha expandido en tiempos recientes, y ha abierto nuevas rutas de investigación, con desarrollos conceptuales novedosos a nivel internacional. De todas maneras, la descripción que hace esta investigación del ethos HTM en el contexto de la escena Punk Medallo, se basa más en la forma particular como lo describen y lo viven los participantes de la escena, que se explora en las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, que en las categorías teóricas que han propuesto estas investigaciones recientes en contextos muy diferentes del de Medellín. Si en el contexto norteamericano, europeo y australiano se reconoce la influencia y el antecedente del pensamiento y las prácticas anarquistas y libertarias que habían difundido las contraculturas en los años 60; en el contexto colombiano, prima la influencia de las prácticas comunitarias, y las relaciones con movimientos sociales y políticos propios con luchas, reivindicaciones y prácticas diferentes.

Es evidente que la evolución de la escena Punk Medallo ha permitido el surgimiento de espacios como por ejemplo bares, tiendas de ropa y de música, estudios de tatuaje y arte corporal, salas de ensayo y otros; o prácticas como la producción y la composición musical, o la distribución de material musical, editorial o gráfico, que hacen factible la aplicación del concepto de carreras HTM al contexto de la escena Punk Medallo, donde la situación de pauperización y la tradición punkera de *ir al rebusque* facilita la decisión de emprender una carrera HTM que ayude a conseguir recursos en contextos de escasez, a mantener las actividades creativas vivas y a asumir estilos de vida que llenen de sentido la propia existencia.

Territorio, Territorialidad y Escena

Dada la importancia del elemento geográfico de la escena en la presente investigación, se dará mucha importancia a la noción de territorio y a las prácticas de territorialidad de las cuales emerge.

El territorio es una construcción social y colectiva, alcanzada mediante prácticas de territorialidad. A diferencia del espacio, no es un elemento dado objetivamente,

puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». (...) es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. (...) puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. (Guattari y Rolnik, 2006, p. 373)

Las prácticas de desterritorialización, es decir las líneas de fuga que guían el abandono de un territorio establecido, de una cierta estabilidad familiar, implican a su vez la territorialización de dominios nuevos. En la escena esta noción es central, porque permite entender cómo se pasó de una idea barrial de territorio, centrada en las galladas barriales (Bravo, 2016) con las que comenzó el punk en los 80, y con profundas rivalidades entre ellos, a la de una escena de ciudad, a la escena Punk Medallo. Mediante las prácticas de territorialidad se reedita permanentemente la atribución de sentido particular de quien las lleva a cabo, se reafirma el ejercicio de convertir un espacio en territorio.

La territorialidad se da a diferentes escalas y no se refiere a un objeto, sino a una relación “una habitación puede ser un territorio en un caso y no serlo en el siguiente” (Sack, 1983). El territorio rebasa con creces la dimensión física, se refiere a un escenario de sentido que es reconfigurado y retroalimentado en cada práctica de territorialidad (Echeverría y Rincón, 2000).

Se establece en un proceso de disputa en el que hay conquista, demarcación, estabilización, consolidación, protección y defensa, que se alternan con fugas hacia otros territorios. Se asocia con criterios de “heterogeneidad, simultaneidad, movimiento, conflicto, poder, inestabilidad (transformación) y constitución múltiple” (Echeverría y Rincón, 2000, p. 20). Es decir, más que referirse a

un objeto estático claramente identificable, un territorio es el resultado siempre mutable de procesos de territorialización.

Este proceso colectivo mediado por el conflicto, la negociación y la disputa se manifiesta en Medellín de maneras particulares asociadas con actores privados en busca de competitividad, actores estatales que imponen sus lógicas eficientistas sobre habitantes desconfiados, actores de organizaciones sociales y comunitarias con identidad como actores territoriales, pero sin capacidad de decisión, y actores armados que fraccionan microterritorialmente muchos sectores de la ciudad. (Echeverría y Rincón, 2000, p. 155)

La escena Punk Medallo se ha desenvuelto en territorios disputados y en el proceso se ha ficcionalizado en cuerpos, ropas, esquinas, parques, muros, textos, etc. Estos territorios tienen particularidades que van más allá de lo analizado por el modelo de Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 2002; Guattari y Rolnik, 2006), en cuanto que acontecen en contextos culturales diferentes, en zonas periféricas de la ciudad en las que la diversidad cultural impide hablar únicamente de una herencia moderna como las analizadas por los filósofos franceses. De hecho, según Zibechi:

las periferias urbanas de las grandes ciudades [latinoamericanas] han ido formando un mundo propio, transitando un largo camino: de la apropiación de la tierra y el espacio a la creación de territorios; de la creación de nuevas subjetividades a la constitución de sujetos políticos nuevos y diferentes respecto a la vieja clase obrera industrial sindicalizada; de la desocupación a la creación de nuevos oficios para dar paso a economías contestatarias. (Zibechi, 2008, p. 81)

En ese proceso de producción de nuevos territorios, las comunidades en los barrios de Medellín han aportado raíces autogestionarias diversas, cuyas contribuciones a los contenidos con los que se ha dotado de sentido el ethos del HTM en la escena punk local están aún por analizarse.

El ethos HTM ha dejado diferentes huellas a su paso por los territorios producidos por la escena Punk Medallo; ha liberado espacios y producido lo que Hackim Bey llama Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ, por su nombre en inglés):

La TAZ es una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. Puesto que el Estado tiene más que ver con la Simulación que con la substancia, la TAZ puede "ocupar" estas áreas clandestinamente y llevar adelante sus propósitos subversivos por un tiempo con relativa tranquilidad. Quizás algunas pequeñas TAZ hayan durado vidas enteras, y ello gracias a su capacidad de permanecer ignoradas, como los enclaves *hillbilly*, que nunca se han cruzado con el Espectáculo, que nunca han aparecido fuera de la «vida real» que resulta invisible a los agentes de la Simulación. (Bey, H. 1991, p. 3)

Estos espacios se establecen de forma efímera la mayoría de las veces, en conciertos y otros eventos de la escena, pero a veces se establecen de forma más permanente, en espacios ocupados y espacios autogestionados que podrían llamarse, de forma genérica, casas punk, que han logrado perdurar por meses o incluso años en distintos territorios de la ciudad. Detrás de esos *espacios liberados* se mueven buena parte de las tensiones políticas que han definido siempre a la escena, no solo a la hora de establecer sus nomenclaturas y taxonomías internas, sino al negociar su existencia y su espacio con otros actores que han territorializado los mismos espacios.

Autonomía y Escena Punk

El tema de la autonomía, como se ha visto, ha sido central en el desarrollo de las culturas HTM, que se plantean como una alternativa a la sociedad neoliberal y a sus prácticas. En el contexto europeo, se asocia con el movimiento marxista autónomo, con autores como Negri y Hardt, a la cabeza. Paula Guerra, investigadora de las escenas punk y de las culturas HTM portuguesas afirma que:

Como marco general de este problema, podemos tomar las tesis del trabajo inmaterial del autonomismo marxista (Hardt y Negri, 2003; Negri, 2005), es decir, la idea imbricada en el sistema capitalista de trabajo creativo, afectivo e informacional, que, a medida que evoluciona la socio-economía post-industrial, se ha difundido y ha alcanzado gran influencia (...) y al privilegiar la autonomía, medir el éxito en términos de capital simbólico, como afirma Moore (2004), y poner peso en el desafío y la resistencia institucional, este enfoque en el trabajo inmaterial ofrece una alternativa a las culturas HTM, y una medida más apropiada del trabajo que contienen (Guerra, P., 2017, p.288)

Como se ve, el modelo de Negri y Hardt se utiliza para hablar del trabajo al interior de las culturas HTM, sin necesidad de utilizar los mismos criterios que se utilizan para hablar del mundo del trabajo en la cultura mayoritaria europea, norteamericana o australiana, que son las sociedades donde dichas culturas HTM se han investigado. Esta mirada también es válida, hasta cierto punto, en el contexto colombiano, pero, además, son necesarios ciertos matices.

El asunto de la autonomía no es un tema menor en la escena Punk Medallo, y por eso vale la pena mirarlo con detenimiento. Por un lado, la autonomía está en la definición misma de la escena, en cuanto ésta solo se puede identificar cuando alcanza cierto nivel de autonomía del medio en el que se desarrolla y de otras escenas. En este sentido, vale la pena volver a mencionar la cercanía entre el concepto de escena y el de campo que ya habían señalado Dunn (2008) y O'Connor (2008). El concepto de campo, desarrollado por Bourdieu, se define a partir de la autonomía del objeto de estudio (en este caso la Escena Punk Medallo), el autor francés insiste en que

Tal enfoque solo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes. (Bourdieu, 2002, p.10)

En el caso de Medellín, la escena Punk Medallo ha resultado de diversos procesos de diferenciación de otras escenas y de producción de autonomía frente a éstas. En un primer momento, una escena subterránea con una ideología anticomercial y una afición por la estética más ruidosa del rock se diferencia de una escena mayoritaria apegada al rock que programaba la radio. El proceso de separación tuvo momentos de violencia como la Batalla de las Bandas en 1985, o como la campaña de sabotaje a los conciertos de Kraken y otros grupos afines en la segunda mitad de los 80, en los que hubo enfrentamientos entre diferentes sectores de la escena rockera. Más adelante, se dio una nueva escisión al interior de la escena subterránea, de la que surge una escena punk claramente diferenciable, y con un alto nivel de autonomía de la escena subterránea inicial, que a partir de ese momento se reduciría a la escena metalera. Algunos sectores de la escena punk no compartían escenarios, ni actores (músicos, público, productores, promotores, etc.) con la escena metalera, sino que eran círculos diferentes que no se cruzaban habitualmente. Otros, como la escena hardcore punk, eran más afines y allí la separación con el metal no era tan tajante, había más momentos y espacios de encuentro.

En estos casos, la escisión se daba por diversas causas que podían incluir razones ideológicas (como las temáticas tratadas en las canciones, y discutidas en los fanzines y los espacios de la escena) o estéticas (como los géneros y subgéneros musicales aceptables, o los estilos y tipos de language favorecidos o no dentro de las diversas escenas y subescenas). Pero en algunos casos la autonomía solo pudo alcanzar sus máximos niveles después de un tiempo, pues otros actores, que la permitieron en otros aspectos asociados con asuntos técnicos y estéticos del sonido, tardaron más tiempo en aparecer. En un principio, los primeros grupos grabaron con técnicos de sonido que no eran especializados en rock —y mucho menos en rock extremo como el punk, el hardcore o el metal—, sino que tenían estudios donde habitualmente grababan música popular y tropical. Poco a poco, algunos participantes en la escena, sobre todo algunos músicos, empezaron a aprender más sobre sonido y pudieron comenzar labores de producción musical en los 90.

Por otro lado, durante el desarrollo de la escena han surgido algunas subescenas que han mantenido una distancia variable con la escena Punk Medallo. En algunos casos, como la escena skinhead, postpunk o ska, se ha alcanzado una autonomía bastante notable, pues estas escenas han generado sus actores que circulan por circuitos de eventos, espacios y públicos propios, que a su vez han encontrado formas de diferenciarse de la escena punk. Pero en otros casos, como la escena anarcopunk o la escena hardcore punk, no se ha buscado autonomía frente a la escena Punk Medallo, sino que han surgido comunidades de gusto dentro de la misma escena que prefieren algunos elementos estéticos o ideológicos particulares, pero alternan frecuente y cómodamente con el resto de la escena Punk Medallo, y la nombran su nicho. La distancia o cercanía con la escena —es decir, su permanencia como subescenas de la escena Punk Medallo, o su devenir hacia la construcción de nuevas escenas musicales autónomas— la determinan las prácticas que establecen para alterar su estilo, su discurso, o su estética musical, pues algunas de estas prácticas son aceptadas como legítimas por la escena y otras son rechazadas como transgresiones. A este respecto, Bourdieu (2002) afirma:

A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber, el sentimiento de la legitimidad cultural de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. (p.35)

Es decir, la producción de autonomía se da a partir de la determinación de unos códigos propios que rigen la escena o el campo, y que se diferencian de los que rigen otros campos. Con frecuencia esos códigos internos surgen de la interacción con otras escenas, de las cuales hay un intento de diferenciación (por ejemplo, los punks se cortaron el pelo para diferenciarse de los metaleros, y éstos se

lo dejaron crecer para diferenciarse de los “casposos”), pero también surgen de la interacción con otros grupos sociales con los que comparten territorios. En el caso de la escena Punk Medallo, por ejemplo, ha sido evidente la influencia del movimiento comunitario y otros movimientos sociales con los que han compartido territorios en los barrios populares de Medellín.

Pero existe otra perspectiva para analizar el concepto de autonomía, que también es útil para esta investigación, una perspectiva que tiene tradición en Latinoamérica y que ha sido explorada en el terreno de los movimientos sociales contemporáneos por autores como Raúl Zibechi. Esta perspectiva utiliza el concepto de autonomía para explicar por ejemplo el movimiento comunitario en los barrios populares de diversos países (incluyendo a Colombia), por esta razón, será el referente para esta sección dedicada al tema de la autonomía desde una perspectiva política y popular.

En primer lugar, Zibechi (2015) parte de una lectura de Frantz Fanon y su mirada al tema de la descolonización. Fanon plantea en el primer capítulo de *Los condenados de la tierra* (1963), dedicado a la violencia, que el mundo no es homogéneo como se le describe desde el discurso de la modernidad, sino que está dividido en dos y es diferente a ambos lados de la línea, y el elemento diferencial son las relaciones coloniales. Esta frontera, si bien está militarizada y es defendida siempre por las fuerzas del orden, no es solo una frontera física y geográfica, sino que también es una frontera cultural y simbólica. Según Fanon:

La zona habitada por los colonizados no es complementaria de la zona habitada por los colonos. Esas dos zonas se oponen, pero no al servicio de una unidad superior. Regidas por una lógica puramente aristotélica, obedecen al principio de exclusión recíproca: no hay conciliación posible, uno de los términos sobra. La ciudad del colono es una ciudad dura, toda de piedra y hierro. Es una ciudad iluminada, asfaltada, donde los cubos de basura están siempre llenos de restos desconocidos, nunca vistos, ni siquiera soñados. Los pies del colono no se ven nunca, salvo quizá en el mar, pero jamás se está muy cerca de ellos. Pies protegidos por zapatos fuertes, mientras

las calles de su ciudad son limpias, lisas, sin hoyos, sin piedras. La ciudad del colono es una ciudad harta, perezosa, su vientre está lleno de cosas buenas permanentemente. La ciudad del colono es una ciudad de blancos, de extranjeros. La ciudad del colonizado, o al menos la ciudad indígena, la ciudad negra, la "Medina" o barrio árabe, la reserva es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras. La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas, una ciudad revolcada en el fango. Es una ciudad de negros, una ciudad de boicots. (Fanon, 1963, pp. 18-19)

Como se ve, las fronteras coloniales no solamente existen entre países, como fue el caso del colonialismo que sufrió Fanon en Argel y en el Caribe, sino que han permanecido también al interior de las antiguas colonias después del derrumbe del régimen colonialista que dominó el mundo hasta mediados del siglo XX (y que persiste de otra manera en las relaciones neocolonialistas entre países y empresas multinacionales en el mundo globalizado del neoliberalismo actual). El discurso postcolonial surgido de África, el Caribe y Asia después del derrumbe del imperio inglés, francés y alemán tras la segunda guerra mundial (como el de Fanon) resuena en América Latina, y una serie de autores latinoamericanos empiezan a hablar de relaciones de colonialidad en los 90 como contraparte del relato eurocentrado de la modernidad. La modernidad/colonialidad es una matriz de poder que pervive en las relaciones entre los grupos humanos, después de que han desaparecido las relaciones colonia/imperio que se habían establecido con las metrópolis europeas. Walter Dignolo lo explica de la siguiente manera:

La colonialidad del poder es el dispositivo que produce y reproduce la diferencia colonial. La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus

faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y legitima el poder. En este caso, el poder colonial. (Mignolo, 2003, p. 39)

Las diferencias se establecen inicialmente entre formas de ser y de conocer, pero se utilizan para explicar la diferencia entre los colonos y los colonizados, o entre moderno y colonial. Después de la partida de los españoles, la matriz permanece y establece unas relaciones de poder particulares entre los diferentes grupos étnicos que habitan las antiguas colonias, donde las formas de ser y de conocer propias de los europeos y norteamericanos, se asumen como el referente. Esta matriz de poder ayuda a entender las relaciones sociales actuales, los intentos de homogenización de la sociedad y la cultura, y los conflictos que padecen quienes se salen de la norma.

En general, la perspectiva decolonial se ha utilizado para estudiar fenómenos propios del mundo rural (movimientos indígenas, comunidades tradicionales afro y campesinas, etc.), pero Zibechi la ha utilizado también para entender fenómenos que acontecen en las periferias urbanas de América Latina, aunque entiende la idea de periferia de una manera expandida:

Las villas¹⁰ tensionan el concepto de “periferia urbana”. Aunque estén en el centro de una gran ciudad como la capital argentina, son periferia material desde el punto de vista del acceso a los servicios, el empleo y la infraestructura. Pero son a la vez periferia simbólica porque en ellas viven los marginalizados por el modelo extractivista, los más pobres, los que tienen la piel del color de la tierra. (Zibechi, 2015, p. 102)

El interés de este autor, como activista social que ha sido desde los años 60, no solo es el análisis y la investigación de problemas sociales, sino la participación en procesos de transformación para solucionar esos problemas. En esa búsqueda, partiendo de su trabajo sociopolítico, empieza a encontrar

¹⁰ El término se utiliza con referencia al contexto argentino, en Colombia, el equivalente de las villas son los barrios de invasión o tugurios.

dificultades al tratar de mirar los fenómenos desde la teoría crítica europea, que está hecha pensando en un mundo homogéneo, heredero de la división tripartita en liberalismo/conservadurismo/socialismo, y de su pretensión de unos valores culturales universalmente válidos. A sus ojos, dicha teoría se muestra limitada y poco apropiada para enfrentar un mundo heterogéneo y diverso como el latinoamericano.

Esa ciudad dividida en zonas de la que habla Fanon (la del colono y la del colonizado) es también la que describe Zibechi, aunque a diferencia del psiquiatra caribeño, el pensador uruguayo la divide en la “zona del ser” y la “zona del no-ser”, que se muestra impenetrable para las herramientas de la teoría crítica, Zibechi dice:

Sus ideas y análisis [de Fanon] son una puerta de ingreso a un tema que considero central: la organización y la militancia para cambiar el mundo desde la “zona del no-ser”, donde hoy viven los millones de latinoamericanos que necesitan construir un mundo nuevo. La teoría crítica fue labrada desde la “zona del ser”. No puede ser trasplantada mecánicamente a la “zona del no-ser”, porque sería repetir el hecho colonial en nombre de la revolución. Hace falta otra cosa, recorrer otros caminos. Fanon comienza a transitarlos. (Zibechi, 2015, p. 19)

Dentro de esos caminos por recorrer hay una pregunta clara por el Estado. Zibechi afirma que, por un lado, el estado-nación no es un hecho dado *per se* y desde siempre, sino un proceso histórico, en formación permanente y siempre inacabada; y, por otro lado, tampoco es una forma natural de la política que todos los pueblos deben asumir en su evolución, por el contrario, afirma que es herencia del colonialismo y, como tal, impide el desarrollo de formas nuevas de poder entre los grupos subalternos. A este respecto, recuerda que:

Aníbal Quijano distingue los procesos seguidos en Europa y en América Latina en la construcción del estado-nación: en el primero, la precondition de los estados fue la democratización de las relaciones sociales y políticas entre las poblaciones que lo integrarían; en el segundo, el estado se levanta excluyendo a las mayorías indígenas, negras y mestizas. (Zibechi, 2015, p.25)

Ese proceso histórico de exclusión de mayorías ha tenido también unos efectos claros de fractura de la unidad nacional enarbolada por diversos grupos y siempre aplazada. En este sentido, la percepción de Zibechi se diferencia de algunos teóricos que han hablado –en momentos críticos del conflicto armado interno- de la posibilidad del colapso del Estado en Colombia¹¹ o de un “estado fallido”, y parten, para hacer dicha afirmación, del supuesto de un momento previo a la crisis en el que había un estado-nación unificado y monolítico, que había sido sacado de su equilibrio por dicha crisis, desatada por el conflicto armado. Zibechi más bien plantea la idea del estado-nación como un horizonte de búsqueda –no como un punto de partida-, que ha sido perseguido por unas élites que gradualmente han ido incluyendo poblaciones y territorios en el recorrido. Ese proceso exige unas negociaciones sociales que tienen resultados impredecibles:

La nación no es un producto cultural de la identidad de comunidades, es una abstracción que se basa en la imposición de un proyecto hegemónico de sociedad nacional. Si las élites no logran legitimar este proyecto, su alternativa es el de imponerlo por la fuerza, al fin y al cabo, el Estado moderno debe poseer el monopolio de la fuerza y esto es suficiente argumento para usar la violencia para someter a los insurrectos de la ley. (Zapata, 2012, p. 46)

Y en ese sentido, dichas negociaciones se refieren a un proceso de integración territorial, de unificación de la identidad nacional, de centralización del poder y de monopolio del uso de la fuerza que solo se ha logrado parcialmente. Esta opinión es compartida por otros autores como Fernán González, del CINEP, que advierte en la introducción de su libro “Poder y Violencia en Colombia” que:

Esos análisis parten de una intuición fundamental: la convicción de que los procesos de violencia actuales y anteriores, del desarrollo económico desigual de las regiones y de la construcción del Estado nacional tienen que ver, en primer lugar, con *la manera como los espacios regionales se*

¹¹ Según Fernán González: “En 2005 la publicación *Foreign Policy Review (Foreign Policy and the Fund for Peace, 2005)* colocaba a Colombia en el décimo cuarto lugar de las naciones en evidente riesgo de colapsar” (González, 2014, p. 40)

han venido poblando y articulando entre sí para configurar el espacio de la nación; en segundo lugar, con el modo como los pobladores se han ido cohesionando y organizando internamente, y, en tercer lugar, con la manera como las regiones y sus pobladores han ido articulándose.

(González, 2014, p.19)

La “intuición fundamental” de González de que el Estado colombiano es un horizonte que aún no se ha alcanzado plenamente, permite entender las tensiones entre regiones (por ejemplo, la tensión tradicional e histórica entre Bogotá y Antioquia) que han encontrado un lugar para manifestarse en algunas escenas locales, como la escena skinhead. Pero también proporciona herramientas para analizar las tensiones entre grupos sociales al interior de dichos territorios regionales. Además, sugiere que todos los grupos sociales no tienen la misma relación con el Estado ni la misma percepción de lo deseable que dicho tipo de organización social y política pueda ser. En este sentido, Zibechi es claro en las diferenciaciones entre dominadores y dominados:

Los dominados no pueden apelar a la justicia del Estado. No pueden acudir al hospital o a la escuela sin ver violentada su dignidad. “El colonizado, cuando se lo tortura, cuando matan a su mujer o la violan, no va a quejarse a nadie” (Fanon, 1999: 72). Los millones de indígenas, de negros, de habitantes de favelas, los pobres de la ciudad y el campo no tienen a quien recurrir (Zibechi, 2015, pp. 24-25)

Por eso los movimientos sociales en Latinoamérica funcionan con frecuencia al margen del Estado, y a veces incluso en oposición a él, y buscan la generación de formas no estatales de poder. Esto vuelve a poner el tema de la autonomía sobre la mesa, pero con un matiz importante en el caso latinoamericano, que en general no hace parte de la “zona del ser” que está reservada para sus élites raciales, económicas y políticas, y no para los movimientos sociales que se les resisten. Zibechi recalca que:

El debate sobre la autonomía para los revolucionarios de la *zona del ser*, presupone la existencia de una sociedad homogénea en la que todos sus integrantes están en condiciones para alcanzar la autonomía individual y social. Las experiencias que toma el pensamiento autonomista como referencia están ligadas a la autogestión fabril de los obreros en Europa en varios períodos, en particular en la primera y la segunda posguerras (...) En cuanto a la historia larga, considera que el movimiento obrero se “autocreó” en el siglo XIX al autoeducarse para salir del analfabetismo, adquirir, elaborar y propagar ideas políticas que le permitieron modificar las circunstancias heredadas “Pero esto fue posible gracias a la herencia, a la tradición del movimiento democrático presente en la historia de estos países, a la orientación ofrecida por el proyecto social, histórico de autonomía nacido en el mundo europeo”. (Castoriadis, 1990, p. 138) (Zibechi, 2014, pp. 21-22)

Pero la situación en América Latina dista bastante de esa presuposición propia del contexto norteamericano y europeo. Las sociedades latinoamericanas difieren de la homogeneidad de las sociedades de la zona del ser, y no tienen el entorno de la fábrica y el trabajo formal y sindicalizado urbano como únicos referentes. Además, las herencias reivindicadas en sus luchas son otras, derivadas de una historia de diversidad sometida:

Para los indígenas, los campesinos, los sectores populares y afros de América Latina, esas tradiciones a las que se refiere Castoriadis, no existen; no hay nada que pueda asemejarse a una tradición de lucha por las libertades como la que existió en las ciudades europeas a partir del siglo XIII, a la que alude en toda su obra como el período en el que nacieron las primeras experiencias de autonomía. En América Latina estamos ante otra genealogía: las rebeliones de Tupac Amarú y Tupac Katari, las revoluciones de Zapata y Pancho Villa, la revolución de Haití, los palenques, los quilombos y el cimarronaje, son los precursores de quienes hoy luchan por la libertad (Zibechi, 2015, pp. 22-23)

Y la diferencia no está solo en que haya panteones diferentes con otros nombres, sino que la relación que estos movimientos han establecido tradicionalmente con el Estado y las instituciones sociales hegemónicas ha sido muy diferente en el contexto latinoamericano:

Los que viven en la zona del no-ser, no pueden ser autónomos en la sociedad opresora. Para ellos la violencia no es el último recurso de la dominación (como en el norte), sino la vida cotidiana. Para ser autónomos deben separarse, apartarse. Mientras la autonomía en la *zona del ser* puede realizarse en espacios comunes a los diversos sectores sociales, como las fábricas, los colonizados deben protegerse en espacios alejados del control de los poderosos, trazar una frontera infranqueable para los opresores (...) Los colonizados, en el lenguaje de Fanon, los de abajo, en la expresión zapatista, deben crear espacios seguros donde los poderosos no puedan acceder, porque viven en una sociedad que no los reconoce como seres humanos. Se les niega su dignidad, no pueden organizarse sin ser violentados por el estado o por los patrones. Fanon comprendió este punto como pocos y nos recuerda que “bajo la ocupación alemana los franceses no dejaron de ser hombres” (Zibechi, 2014, pp. 23-24)

La idea de autonomía que se construye en los movimientos sociales latinoamericanos es diferente a la de los movimientos europeos y norteamericanos, están atravesadas por recorridos históricos diferentes. En la que Zibechi llama la “zona del ser”, se puede ver como las relaciones sociales se establecen a partir del patrón de la dialéctica en el que dos opuestos, en su lucha, dan nacimiento a una síntesis de ambos que resuelve la tensión que antes los oponía. De alguna manera, la nueva sociedad se puede ver prefigurada en las fábricas tomadas por los obreros, o en las tierras socializadas por los republicanos anarquistas, que dan cuenta de un proceso gradual de acercamiento a la sociedad deseada. Ese no es el caso en la “zona del no ser”, donde:

Los dominados solo pueden salir de la situación que padecen dando un golpe capaz de cambiar radicalmente su situación: puede ser la fuga del cimarrón o el levantamiento del 1 de enero de

1994. En los espacios que liberan, en los territorios donde se asientan desarrollan la vida que quieren llevar. (Zibechi, 2014, p. 24)

Según Zibechi la única opción para los dominados en la zona del no-ser es la fuga, salir del mundo del dominador, y así entienden la autonomía. Esta fuga se da literalmente en el caso del esclavo cimarrón –que se fuga de la mina o la plantación-, y de forma más virtual en el caso de los municipios autónomos zapatistas, pero siempre ligada a la necesidad de un espacio, un territorio. Por eso la idea de unos espacios liberados está en el núcleo de las reivindicaciones de los movimientos sociales latinoamericanos, porque solo en esos espacios se pueden desplegar *proyectos de vida otros*¹², es decir, por fuera de la matriz moderna/colonial de poder. Pero la “liberación de espacios” también implica metas y proyectos más ambiciosos:

Las Juntas de Buen Gobierno zapatistas, los cabildos nasa del Cauca, las expresiones autónomas mapuche, deben abordar todos los aspectos de la vida, desde la producción de alimentos hasta la justicia y el poder. Es por eso que no son parte de la sociedad capitalista hegemónica sino otra cosa, porque más allá del grado de desarrollo que tengan, apuntan en otra dirección (Zibechi, 2015, p. 24)

Por eso las relaciones con el Estado no siempre son tranquilas y fluidas en esos espacios liberados, y la percepción del Estado que tienen quienes participan en ellos es bastante negativa. Muchos barrios populares de América Latina han sido construidos en procesos de invasión de terrenos, informalmente y por fuera de la regulación estatal, con el referente inmediato de la vida comunitaria como modelo de vida, y la sensación de que el Estado constituye más bien un obstáculo que una ruta para llegar a realizar sus proyectos de vida. En una investigación llamada *Conflicto y formas expresivas de*

¹² El término hace alusión a la idea de “paradigmas otros” de Mignolo. Para Mignolo, las poblaciones subalternas deben ir más allá de imaginar “otros paradigmas”, es decir, formas de pensamiento nuevas que estén también inscritas en el proyecto de la modernidad, para pensar en “paradigmas otros”, que evidencien “la diversidad (y diversalidad) de formas críticas pensamiento analítico” (Mignolo, 2003, p. 20) más allá de la modernidad europea.

la violencia en contextos situados: aproximación a cuatro territorios de Antioquia (2012), en la que se investiga el conflicto armado en territorios que incluyen el contexto urbano de Medellín, Carlos Andrés Zapata plantea que

El referente del ciudadano no es el Estado, el referente es el del vecino, con el que se construye una identidad y unas relaciones de solidaridad directas, que se dan a través de las redes familiares, cacicales, clientelares, en un tejido social que es una experiencia vivida más cerca que la de un Estado central pensado por la racionalidad de intelectuales y militares que nada tenían que ver con las redes cotidianas, que efectivamente aseguraban el equilibrio de las relaciones en la localidades. (Zapata, 2012, p. 31)

El autor también piensa que el proceso de construcción del Estado está todavía lejos de terminar en Medellín, Colombia y toda América Latina, y eso es visible en las periferias urbanas, tanto como en los contextos indígenas, campesinos y de comunidades rurales afro. Por eso no sorprende que lo haya incluido en la categoría de *formas expresivas de la violencia*, que él entiende como

Los medios por los cuales se comunica y recrea la organización y el ejercicio de la violencia, instalando una experiencia en las personas y las comunidades que por medio de la memoria puede ser nuevamente activada. (Zapata, 2012, pp. 43-44)

Junto al proceso de construcción del Estado nacional moderno, el autor analiza otras formas expresivas de la violencia como el despojo territorial y los rituales de violencia, propias de actores armados como los paramilitares, la guerrilla, y los combos armados de los barrios de las grandes ciudades. Pero la principal forma de violencia la encontró en la imposición de las formas estatales y su idea de modernidad:

El Estado nacional, en su afán de ir consolidando su presencia genera disputas con las autonomías de los poderes locales, que aunque estén por fuera de la ley son los que efectivamente organizan la vida cotidiana de los habitantes. Ante la falta de legitimidad, la fuerza

es el recurso. En esta medida, el Estado constituye discursos, normas y emplea la violencia física y simbólica para imponer su visión de modernidad, lo que lo convierte en el principal promotor de las formas expresivas de la violencia en cada período histórico que ha traído consigo una idea de progreso y de generación de riqueza. (Zapata, 2012, p. 46)

Las tensiones entre poderes locales y pretensiones centralizadoras del Estado han dado pie a gran cantidad de conflictos históricos, el más reciente ha implicado la creación de grandes ejércitos privados al servicio de esos poderes locales. Pero los escenarios de esos enfrentamientos han sido sobre todo rurales. En el contexto urbano ha habido matices particulares. Dado el lugar que tiene en las comunidades y territorios de muchas periferias urbanas, la gente puede tener una percepción bastante negativa del Estado sin necesidad de leer a Bakunin, a Malatesta, o a algún otro teórico clásico del anarquismo europeo.

Esta ha sido la situación en la que surgió y se ha desarrollado la escena Punk Medallo, y estas han sido las circunstancias y tensiones sociales que la han determinado, así como la vitalidad de la vida comunitaria que la ha rodeado desde su surgimiento. En esa experiencia abrevó la forma particular que ha tomado el ethos HTM en Medellín, aún sin el antecedente histórico de un movimiento anarquista local ni nacional. Básicamente, la escena ha construido un territorio donde ha podido acoger parias de diversos contextos, por eso su reivindicación de la idea de diferencia, pluralidad y diversidad, y por eso su reticencia a la bandera de la unión, que generalmente esconde la idea de la homogenización bajo un liderazgo. Por eso, como dice Zibechi (2015):

La autonomía (...) no es un fin en sí misma, sino un modo de defender la diferencia –cultural y social, pero ahora también política- que anida en los sectores populares. Autonomía para defender nuestra diferencia del mercado y del Estado, y para caminar hacia un mundo nuevo que es, sobre todo, diferente al actual. (p. 109)

En el caso de la escena Punk Medallo, el recorrido hacia ese mundo nuevo al que se refiere Zibechi no se agota en la autonomía entendida como una separación del Estado, que a su vez es experimentado como un afuera amenazador con el que hay que cortar relaciones. Incluye también el tejido al interior de la escena de otro tipo de relaciones, basadas en la práctica habitual de la autogestión y en valores diferentes a los del mundo del mercado y, en últimas, la generación de unas condiciones que permitan esa autonomía. Estas relaciones, basadas en prácticas solidarias y de trabajo colaborativo, y en valores que exaltan las relaciones horizontales de amistad por encima de la impersonalidad de las relaciones comerciales y de la estructura piramidal del mundo burocrático, han permitido el crecimiento de la escena, en donde siempre surgen bandas nuevas a pesar de que el éxito comercial y profesional está prácticamente excluido del menú de opciones que el contexto local les ofrece.

La escena punk no solo comparte la reticencia que tienen los movimientos barriales de las periferias urbanas a trabajar con el Estado y con la institucionalidad económica y cultural, sino que lo hace a partir de una experiencia directa de su brutalidad, que no resulta de un adoctrinamiento ideológico que se le haya entregado a través de cartillas o folletos. La escena Punk Medallo ha tenido la experiencia directa de la represión y la discriminación a través de la violencia estatal y la brutalidad policial que ha sufrido en las calles desde su surgimiento (y a las cuales les ha dedicado cientos de canciones), pero también ha tenido la experiencia del control social ejercido por los combos delincuenciales, y por los grupos de milicianos o de paramilitares en los barrios. De hecho, el haber surgido en territorios de periferias urbanas es lo que permite a los participantes de la escena hacer relatos en primera persona de las experiencias de exclusión y violencia sistémica que sufren estas poblaciones.

Pero, además, la experiencia de lucha y desafío antihegemónico de los punkeros no se agota en el cuestionamiento del aparato de violencia del Estado (y de otros actores privados) del cual han sido víctimas, sino que se dirige también al establecimiento cultural. A este respecto, la mirada decolonial

también ofrece elementos de análisis sobre el caso colombiano, como el estudio que hace Óscar Hernández Salgar sobre la música de marimba de chonta, en el sur del Pacífico colombiano. Hernández plantea una relación de colonialidad entre una mirada eurocentrada a la música y las prácticas de las comunidades indígenas, campesinas y afrocolombianas, surgidas de matrices culturales diferentes. En este contexto, Hernández habla de un “blanqueamiento” musical, entendido como un intento de acercamiento a los referentes hegemónicos de la matriz moderna/colonial de las élites dominantes. En un primer momento, en el siglo XIX, este blanqueamiento pasó por la adopción de los instrumentos musicales europeos para tocar las músicas populares colombianas como el bambuco, y por la mediación experta de la armonía y el sistema occidental de notación musical. Más recientemente, esa relación colonial se ha reconfigurado, los elementos étnicos y raciales asociados con ella han variado y se han matizado en el contexto de las industrias musicales contemporáneas; pero no se puede decir lo mismo de los elementos epistémicos, es decir, de los tipos de saberes necesarios y válidos para circular en el mercado musical neoliberal. Según Hernández (2007):

En adelante, los procesos de blanqueamiento estarían acompañados por otro tipo de transformaciones musicales necesarias para adaptarse a los parámetros de la industria: tener olfato comercial, conseguir un manager, organizar giras y conciertos poniendo atención en el aspecto escénico y el vestuario, sonar en emisoras de radio y grabar. De esta manera, se puede observar que al blanqueamiento étnico se le suman otros imperativos de transformación producidos por las cada vez más sofisticadas mediaciones tecnológicas, sociales y económicas. (p. 257)

El asunto étnico y racial no ha sido tan definitivo en la configuración de la identidad de la escena Punk Medallo, y por supuesto que hablar del rock y el punk en la ciudad de Medellín, nos pone en un lugar distinto al que ocupaban las poblaciones rurales que Hernández estudia en su trabajo, y las músicas que tocaban. Pero si atendemos a Zibechi en su perspectiva de lo decolonial, que abarca también a las

comunidades populares de las periferias urbanas contemporáneas, se puede entender la relación de poder que media entre estas poblaciones y el establecimiento cultural local, nacional y global. Dicha relación se establece en el contexto de la mediación de los saberes expertos que caracterizan a las industrias culturales, que ya no están sólo asociados con la práctica musical, sino que también se vinculan con el mundo de la administración, la producción musical y audiovisual, la publicidad y el mercadeo, entre otros. La adopción gradual de este conjunto de prácticas y de valores, en detrimento de unos saberes comunitarios que tradicionalmente dominaban el mundo informal de la escena punk, y que se habían construido espontáneamente en la práctica cotidiana de estar juntos en el territorio, ha llevado a un proceso gradual de homogenización y estandarización de los saberes en la escena, logrado mediante diversos procesos formativos que plantean como objetivo central la incorporación de las músicas locales al circuito global de la industria musical, sus sellos, sus festivales, sus premios y su mercado.

Como se ve, a partir de la llegada de la denominada “apertura económica” en los años 90, en el gobierno de César Gaviria, el establecimiento cultural colombiano está basado, en las lógicas neoliberales del mercado en las que la música y la producción cultural son mercancías comercializadas por una industria, la cultura es un sector de la economía, y el sistema de propiedad intelectual promete convertir a sus beneficiarios en empresarios y emprendedores. En este otro campo de batalla por la autonomía, la escena Punk Medallo también ha establecido prácticas de resistencia, y por ejemplo esgrime la piratería como pabellón, que rompe de un tajo la relación entre producción cultural, propiedad intelectual y acumulación económica al grito de: ¡Piratea y difunde!

Finalmente, el ethos HTM arraiga la presencia de la escena en la vida cotidiana de sus participantes, donde la búsqueda de autonomía genera prácticas relacionadas con el mundo laboral (que

oscilan entre el “retaque” o el “rebusque”¹³, y diversas prácticas autogestionarias en mundos como el de la música, la producción de eventos, la producción discográfica o editorial, el diseño de modas y la producción de ropa y accesorios, el diseño gráfico, las artes plásticas y visuales, etc. que han permitido el desarrollo de carreras HTM), con la vivienda (incorporando prácticas de *okupación* propias de otros contextos y adaptándolas al contexto local), con la educación (generando procesos de educación popular y formando grupos de estudio y colectivos realizadores de medios que hacen trabajo investigativo sobre diversos temas), con la resistencia a la participación en el conflicto armado y en cualquier institución armada (con la adopción de la ideología antimilitarista y de prácticas de objeción de conciencia y de resistencia al reclutamiento forzado, tanto por parte de actores legales como ilegales del conflicto), y en general, con el lugar de los participantes en la escena Punk Medallo en el orden político, social y cultural de la ciudad.

El espíritu que anima el discurso y las prácticas de autonomía dentro de la escena Punk Medallo puede verse claramente en esta letra de la canción *A mí no me ayude*, del grupo Infesto

A MÍ NO ME AYUDE

Usted me está ayudando a ser pobre toda la vida.

Dividiendo al pueblo en dos.

Plata para los ricos,

y mierda para los pobres.

A mí no me ayude (x4) (Infesto, 2016)

¹³ El “retaque” se refiere a la práctica de algunos punkeros de pedir dinero, de “retacar” por una moneda. Y el “rebusque” se asocia más con las ventas ambulantes de distintos productos (algunos de los más típicos incluyen comida vegetariana, varas de incienso y productos artesanales como manillas) y los trabajos informales e inestables que algunos punkeros hacen “rebuscándose el (sustento) diario”.

Módulo X-21: Diseño Metodológico

Objetivo General

Analizar el devenir de la cultura del Hazlo Tú Mismo y su lugar en el surgimiento y la estructuración de la escena Punk Medallo desde 1985 hasta 2018.

Objetivos Específicos

- Establecer una periodización histórica del devenir de la escena Punk Medallo desde 1985 hasta 2016, para determinar su génesis, su estructura y sus cambios.
- Contrastar las características de los límites, los actores, los conflictos y los escenarios de la escena Punk Medallo en los periodos históricos establecidos desde 1985 hasta 2018.
- Describir la interacción de la escena Punk Medallo, tanto con otras escenas Punk Mundiales, como con otros actores socioculturales locales, para identificar el rol de éstos en la producción de una cultura HTM desde 1985 hasta 2018 en el Nororiente, Noroccidente y el Sur de Medellín y su área metropolitana.
- Documentar las prácticas y la producción cultural asociadas con las culturas HTM en la escena Punk Medallo, para dar cuenta de su diversidad y variación histórica en el Nororiente, Noroccidente y el Sur de Medellín y su área metropolitana desde 1985 hasta 2018.

Lugar de Enunciación

Además de algunos elementos biográficos que mencioné en la introducción que me llevaron a proponer la presente tesis, debo aclarar algunos elementos adicionales relacionados con mi lugar de enunciación.

No pretendo hablar desde el lugar de un observador externo, he tenido diferentes niveles de cercanía con la escena Punk Medallo. Esta cercanía constituye un elemento muy importante en esta investigación, porque, con frecuencia, la escena Punk Medallo es reacia a participar en procesos donde estén involucrados actores externos, como la academia, el Estado o alguna institución que represente la

oficialidad de la cultura. Varios participantes reconocieron durante las entrevistas que aceptaron participar en la investigación y dar una entrevista porque reconocían a algunos de los miembros del equipo investigador, o porque veníamos con algún tipo de recomendación dentro de la misma escena. Si bien reconozco esa cercanía con la escena como parte de mi lugar de enunciación y considero que me permite hacer aportes que serían difíciles o incluso imposibles para investigadores ajenos a ella, también aspiro a tomar la distancia necesaria como para lograr dar cuenta de la escena desde una perspectiva mucho más allá de mi experiencia personal, variable en el tiempo y en el espacio, en la que sobresalga la diversidad y se dude de cualquier relato homogenizador.

Además de mi lugar en la escena, es importante mencionar otros asuntos que tienen una incidencia en la perspectiva que asumo en este trabajo. Me crie en Belén La Palma, al suroccidente de la ciudad. Por mi lugar de residencia, no hice parte de ninguna gallada punk en los 80; pero debido a mi interés por coleccionar música, muchas de las barreras de clase que encontré inicialmente se hicieron más laxas y permisivas. Tener discos y estar abierto a intercambiarlos, me abrió algunas de las puertas que me cerraban las barreras de clase y me ayudaba a circular entre varias galladas, lo cual me daba acceso a diversos territorios. Esto al mismo tiempo (y paradójicamente) impedía que yo estableciera una relación de territorialidad muy fuerte con ninguno de ellos (ni siquiera Belén, mi comuna).

He tenido acceso a un nivel de educación que no es el predominante dentro de la escena, y mi condición bilingüe me ha permitido el acceso desde muy temprano a material sobre el punk que muchas personas no conocen en ella, y en general, a un capital cultural importante. Además, ser un hombre heterosexual me ha permitido también un lugar de privilegio dentro de la escena, al igual que mi fenotipo mestizo que usualmente se asocia con lo “paisa” y lo “blanco”, y no ha generado prácticas racistas o discriminatorias en la escena y en la ciudad, y me permitió por mucho tiempo no asumir una pregunta explícita por mi identidad étnica. También he tenido la oportunidad de viajar por toda Suramérica y por algunos países de Europa (Inglaterra, Escocia y España), allí la situación ha sido

diferente y mi origen ha estado siempre en primera línea, lo cual me ha llevado a una mayor conciencia de mi identidad mestiza, y del hecho de no ser blanco.

Si bien siempre he reivindicado el ethos HTM en mi práctica musical con las bandas en las que he participado, algunas veces me he alejado bastante del género punk, y me he acercado a escenas como el hip hop y el reggae, que no son tan próximas a la escena Punk Medallo. Esa distancia que han implicado esas decisiones estéticas también ha impuesto barreras en algunos casos y, en general, mi lugar de enunciación permitió muchos acercamientos durante el trabajo de campo, pero dificultó otros. En varios casos, algunos punkeros clave se rehusaron a participar en la investigación y dar entrevistas.

Comenzar el trabajo de campo implicó unas reacciones dentro de la escena que llevaron a que varias personas quisieran vincularse y de ahí surge el Grupo de Estudio HTM, un colectivo de personas con una cercanía variable con la escena y con interés por otros lenguajes narrativos, específicamente el audiovisual. Con este colectivo se comenzó la labor de registro en audio, en fotografía y en video del trabajo de campo, y se ha estado haciendo un levantamiento de archivo. Todo esto con el fin de generar otro tipo de productos además de esta tesis, que puedan dialogar de forma más fluida con la escena y con sectores sociales más allá de la academia. Hasta el momento, la participación del Grupo de Estudio HTM en el presente trabajo ha sido básicamente técnica, en términos de brindar apoyo técnico para el registro en video y audio de las entrevistas. Pero será más protagónica en la construcción de otro tipo de productos de investigación, como documentales u otros productos audiovisuales. Esa situación ha determinado que yo asuma una posición ética como investigador social con cercanías con movimientos y organizaciones comunitarias y de base —la escena, como se ha visto, tiene elementos que vienen del contexto comunitario en el que se desarrolló en ciertos territorios—, que piensa que hay la obligación de buscar formas eficaces de devolver los hallazgos de las investigaciones a las comunidades con las que se trabaja. Es decir, hacer las devoluciones en formas y lenguajes que les resulten útiles, pertinentes y

claros a las comunidades (al margen de las formas que se asuman en otros casos, para cumplir con las demandas del contexto académico), en este caso, a la escena Punk Medallo.

Mi interés en el fortalecimiento de la escena me ha llevado a buscar desarrollar una investigación que no solo sea pertinente para el campo académico de los estudios culturales, la etnomusicología y, en general, de las ciencias sociales; sino que también lo sea para la escena Punk Medallo. Por esta razón, se ha buscado construir el proceso con participación activa de miembros de la escena, difundir sus hallazgos tanto por canales académicos como publicaciones y eventos, como por otros que sean afines a la escena, sus actores, sus lenguajes y sus escenarios. Se ha logrado también desarrollar formas de interacción con la escena y de plantear la investigación que no riñen con el ethos HTM, para facilitar la apropiación del proceso y sus productos por parte de los participantes en la escena Punk Medallo.

En esos términos, se ha invitado a un grupo de individuos y colectivos participantes en la escena Punk Medallo a desarrollar un proceso investigación de la historia oral de la escena Punk Medallo y a levantar un archivo de su producción cultural. Parte del material recolectado se ha utilizado como fuente para el análisis y la recolección de datos de esta investigación, pero los testimonios recogidos han quedado también a disposición de los demás participantes en el colectivo para utilizarlos en otros productos y en otros proyectos de la misma escena. Los términos de esa negociación se han construido en el proceso mismo, a partir de acuerdos entre los participantes, y no a partir de un documento previo que subordine el proceso de construcción de dicha memoria o sus alcances a los intereses y necesidades del presente proyecto de investigación.

Dimensión Espacial

Dado el interés en la producción de territorios por parte de la escena Punk Medallo, la delimitación geográfica de esta investigación resulta importante. A partir de la revisión del estado de la cuestión en el contexto local, se identifican diversos epicentros en la ciudad que permiten la

identificación inicial de tres focos que se fueron delimitando en el desarrollo del trabajo de campo. Los tres epicentros iniciales estaban ubicados en la zona noroccidental (con centro en los barrios Castilla y 12 de Octubre), en la zona nororiental (con centro en los barrios Aranjuez y Manrique), y en la zona sur (con centro en el barrio El Poblado, y en los municipios de Envigado e Itagüí).

Estos focos se describieron provisionalmente a partir de la nomenclatura oficial de la Alcaldía de Medellín, que divide a la ciudad en 16 comunas, que a su vez se dividen en barrios, y en 5 corregimientos. Y de la división política del Área metropolitana de Medellín que reconoce 10 municipios. Dicha provisionalidad partía de la consciencia de las tensiones existentes entre dicha forma de ordenar el territorio y las prácticas y construcciones de los participantes en la escena Punk Medallo. Es decir, la nomenclatura oficial no corresponde a la forma en la que las personas y comunidades de Medellín experimentan el territorio y eso se manifiesta en el hecho de que, por un lado, los habitantes de algunos otros de los municipios del Valle de Aburrá se nombran también en ocasiones como habitantes de Medellín. Por eso la escena se expandió también a otros municipios del área metropolitana de Medellín como Itagüí, Bello, Envigado, Caldas, etc. sin dejar de ser Punk Medallo. Esto se debe a que “desde la década de los setenta se dio lugar a un proceso de conurbación definitivo con los demás municipios del valle, especialmente con los más cercanos, tales como Bello, Itagüí, Envigado y Sabaneta” (Patiño, 2015, p. 32). Por otro lado, los procesos de poblamiento ligados a migraciones sin control han dado nacimiento a territorios que no se reflejan en el mapa oficial, y no son reconocidos legalmente por la Administración municipal. Algunas organizaciones comunitarias han hecho exploraciones cartográficas de los territorios que rebasan los marcos institucionales y llevan a algunas a afirmar que “la idea de que existen dos mapas (...) (el político institucional y el político legítimo), ya no es una idea, es una realidad” (Jimenez, 2014). Es decir, han llegado a generar prácticas y representaciones que cuestionan la concepción institucional del territorio, y evidencian conflictos en la apropiación de este. Por eso para este trabajo ha sido importante llegar a una construcción social del territorio realizada por la misma escena, que se

diferencia de la nomenclatura oficial que se asumió provisionalmente, y que da cuenta de los conflictos asociados con dicho proceso. Pero el punto de partida provisional que se estableció se basó en los epicentros desde los que se empiezan a expandir los territorios.

Los tres territorios se definieron a partir de declaraciones de bandas y participantes de la escena que afirman que la escena punk ya había surgido en ellos en 1985. En el caso de la ladera noroccidental, David Bravo (2016), habla de conciertos punk desde el año 1984 y de una escena consolidada en 1985. En el caso de la ladera nororiental, el mismo David Bravo menciona los intercambios con los parches ubicados desde Buenos Aires hacia el norte, incluyendo los barrios Aranjuez (donde prevalecían los metaleros, pero ya había algunos interesados en el punk) y Santa Cruz. Además, el grupo GP (G.P., s/f), nacido en el barrio Aranjuez, afirma estar activo desde 1984. Y, finalmente, está el referente de la película *Rodrigo D. No futuro* (1985) del director Víctor Gaviria, cuya banda sonora es reconocida como fundacional en la escena Punk Medallo, que fue rodada parcialmente en la zona nororiental de Medellín (Tiempo, 1990), con actores naturales y bandas del mismo territorio. Por otra parte, David Viola y su banda IRA, surgida en el barrio El Poblado, también afirman haber estado activos en 1985 (Viola, 2007), aunque en ese entonces se hacían llamar S.I.D.A.

Dimensión Temporal

Para describir la estructura de la escena Punk Medallo entre 1985 y 2018, ha sido necesario recoger testimonios proporcionales y representativos de participantes en todos los momentos de la escena. De esta forma se ha evitado que el relato prevaleciente sea el de la primera década de la escena, que hasta ahora había constituido una suerte de “edad de oro” de la misma; y, por otro lado, se ha podido evidenciar de qué formas ha evolucionado en el tiempo. Dicho criterio se ha seguido no solo en la selección de la muestra poblacional para las entrevistas, sino en la identificación de actores, escenarios y productos que se han incluido en la descripción de la estructura de la escena.

Población

Se comenzó con una primera toma de testimonios entre punkeros de la primera década de referencia (1985-1995) correspondientes a los tres epicentros identificados, a partir de esa primera muestra, se siguió una metodología de bola de nieve en la que se continuó con las siguientes tomas de testimonios a partir de las personas recomendadas por los primeros entrevistados, y esta nueva tanda, a su vez, recomendó nuevos nombres para más entrevistas, definidas a partir de vacíos o líneas de análisis que planteaba la misma investigación, y así sucesivamente hasta tener una muestra representativa. A medida que se avanzaba en el trabajo de campo, se iban identificando puntos donde era necesario profundizar y conseguir nuevos testimonios, que se concretaban por medio de estas recomendaciones de la misma escena. Se siguieron los criterios de tiempo y espacio que se habían establecido para la expansión de la muestra, pero además se atendió a un criterio de diversidad en la muestra que sugería buscar representatividad de género, opción sexual, estrato socioeconómico y origen étnico. Algunas de estas muestras representativas no se pudieron lograr, tal es el caso –por ejemplo- de la participación de punkeros indígenas y afro, o de población LGBTI o queer, que, si bien pudieron compartir algunas voces con esta investigación, lo hicieron de forma notablemente minoritaria y marginal, lo cual ha hecho necesario problematizar el asunto en el análisis que se ha hecho del trabajo de campo.

La muestra de participantes de la escena, a la que se le hicieron entrevistas a profundidad semidirigidas y que constituyen el grueso del componente empírico de este trabajo, incluyó a 48 personas: 35 hombres y 13 mujeres, con diversidad de orígenes, tanto en términos socioeconómicos y geográficos, como en términos de etnia, género, identidad sexual y generación. Igualmente se tuvo en cuenta recoger voces de diversidad de subescenas al interior de la escena Punk Medallo.

Se comenzó por buscar relatos provenientes de los tres epicentros identificados inicialmente, pero a medida que la investigación avanzó, se identificaron unas zonas de influencia que eran atraídas por esos epicentros. De esta forma, la zona centro-oriental, compuesta por las comunas 8 (Villa

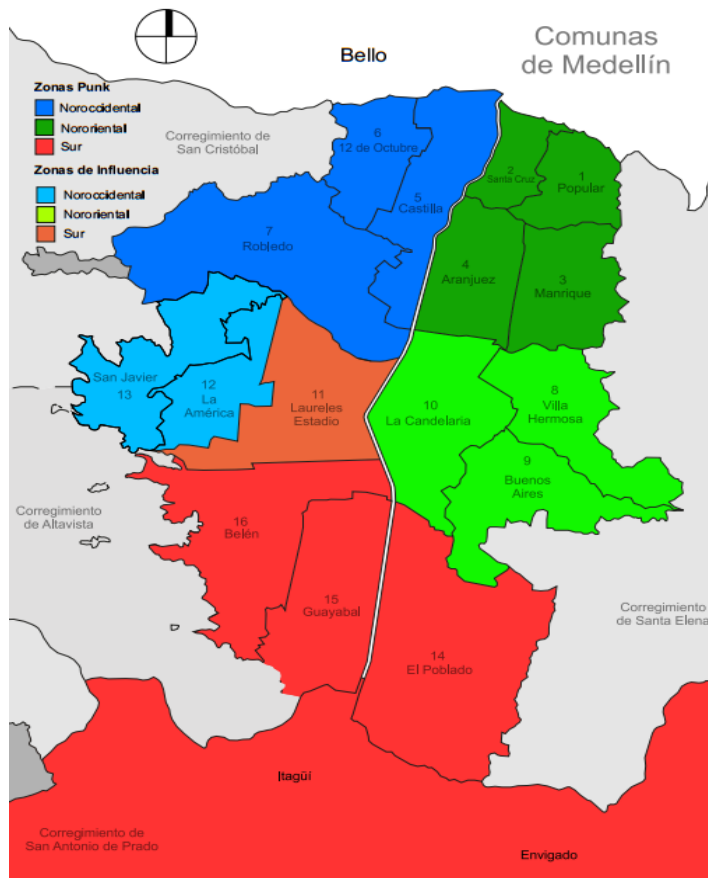
Hermosa), 9 (Buenos Aires) y 10 (La Candelaria) configura una zona de influencia de la zona nororiental donde las prácticas de territorialidad de los punks configuraron un mismo territorio que incluso se extendía hasta Bello. La zona nororiental ha tenido epicentros en sus cuatro comunas Manrique, Aranjuez, Popular y Santa Cruz. En la zona centro-oriental se destacan El Salvador y Buenos Aires, donde ha habido actividad de la escena, bandas (N.O., Parabellum, Sociedad Violenta, Averxión) y parches desde muy temprano, y La Candelaria (el centro) ha ganado importancia a partir de finales de los 80, cuando la escena salió de sus primeros territorios barriales. Además de eso, Bello también ha mostrado una escena activa desde los 80, cuando la banda Rasix participó en el primer disco que se grabó en la ciudad, junto a Sociedad Violenta, de Manrique.

Por otro lado, la zona noroccidental, compuesta por la comuna 5 (Castilla), la 6 (12 de Octubre) y la 7 (Robledo) ha sido y sigue siendo de intensa actividad punk. Allí han abundado las bandas (P-Ne, Pestes, Pichurrias, Desadaptadoz, etc.) y las galladas, y ha ejercido una fuerte atracción sobre otras dos comunas: la 12 (La Floresta) con la que se conectaba a través de parches como el de Colpisos en los 80. Y la 13 (San Javier) donde por varios años hubo un parche importante en la cancha de *La Amarilla*, junto al actual viaducto del metro.

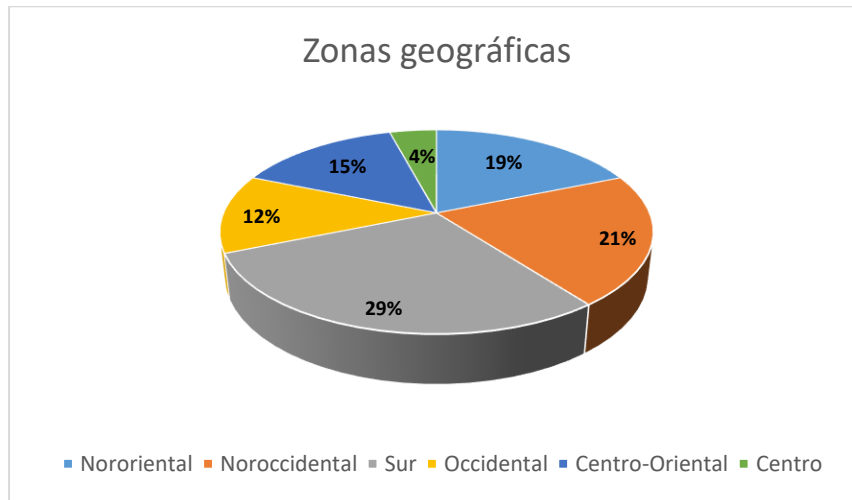
La comuna 11 (Laureles), por su parte, parecía más atraída hacia el sur, hacia barrios como Belén o Guayabal, pero sobre todo hacia el Poblado donde se formó un importante enclave punk a partir de comienzos de los 90, que en un primer momento giró alrededor del grupo IRA, pero que luego orbitó más bien alrededor de lugares como el parque del Poblado, o el pasaje de la Alcaldía (a partir de finales de los 90) en inmediaciones del parque de Envigado. De igual forma, vale la pena destacar lo activas y diversas que han sido las escenas tanto en el municipio de Caldas, como en el de Itagüí, aún hasta el presente, con importantes epicentros como el Parque Obrero y el barrio San Pio (Itagüí) o el parque de Caldas.

Figura 2

Mapa escena punk en Medellín, territorios punk de referencia y sus zonas de influencia



Dada esta dinámica geográfica y estas prácticas de territorialidad que han producido territorios tan claramente diferenciados, a lo largo del trabajo de campo se han recogido voces de todos los territorios que han emergido.

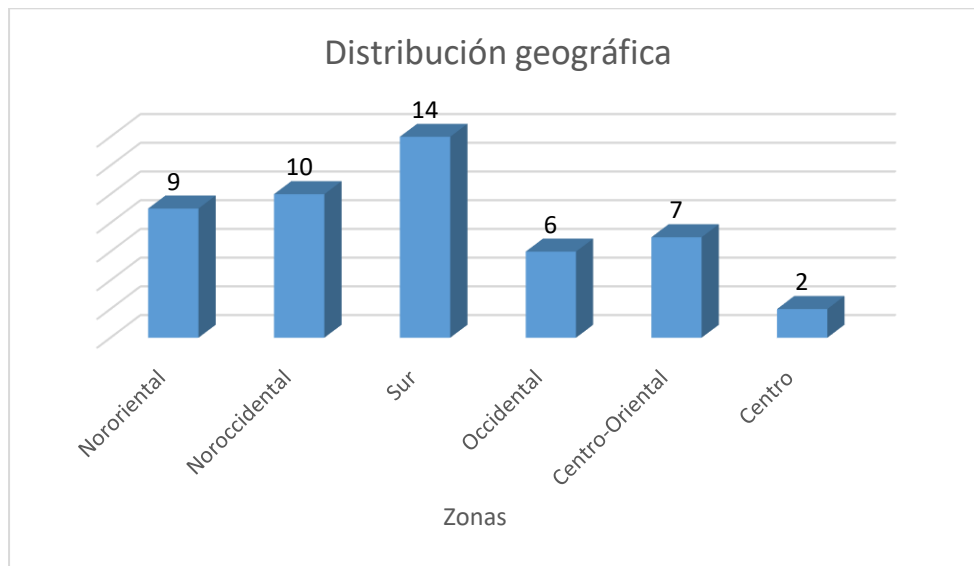
Figura 3*Distribución porcentual de la muestra según su origen geográfico*

El sur ganó mucho protagonismo en los 90, con el grupo I.R.A., pero también en la década del 2000 con el parche de la “Alkaldía Punk”¹⁴ en Envigado. Por eso tiene un poco más de participantes en las entrevistas que los otros territorios. Algo parecido se puede decir del centro-oriente, que desde los 80 tuvo epicentros importantes en Buenos Aires (en Miraflores fue el primer concierto de punk de Medellín) y El Salvador, y que continuó aportando espacios muy relevantes para la consolidación de la escena como el Festival Antimili Sonoro (1998-2011) que siempre se hizo en el barrio Boston, o como el Festival por la Ekidad y la Solidaridad (2007 hasta la actualidad) en el barrio Enciso; así como procesos colectivos como El Centro Social y Cultural Libertario (2011-2013), o el Centro Cultural El Hormiguero (2015 hasta hoy) que se han movido entre el centro y el barrio El Salvador.

¹⁴ Hay un documental sobre ese parche de Envigado “La Alkaldía Punk” (Mentes en Disturbio, 2009)

Figura 4

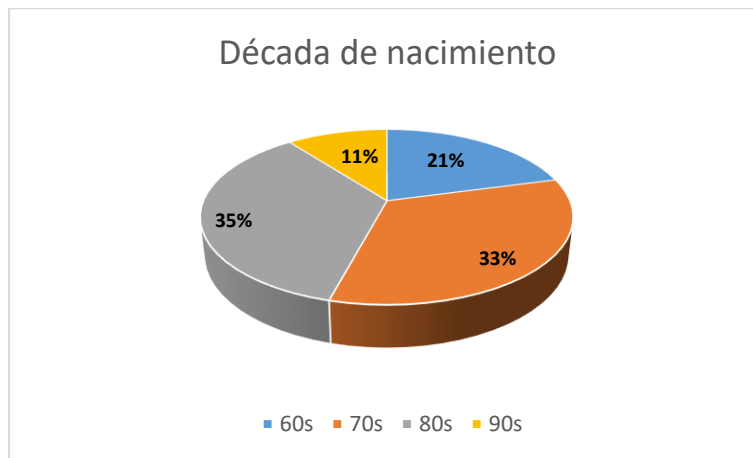
Distribución numérica de personas entrevistadas por área geográfica



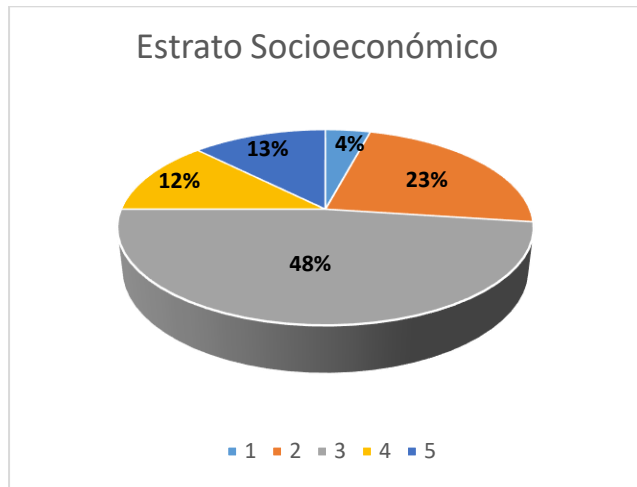
Como se ha visto, además de la distribución en el espacio, hay otro elemento importante para entender el cambio y la diversidad de la escena Punk Medallo, el tiempo. Por eso se ha buscado una muestra en la que sus participantes hayan estado activos e involucrados en procesos creativos, organizativos, comunicativos u otros dentro de la escena, a lo largo de su historia. Para esto se ha entrevistado a punkeros de distintas generaciones en todos esos territorios que se han ido configurando. El entrevistado de mayor edad nació en 1966 y el más joven nació en 1998, lo cual da cuenta también del cambio en las prácticas artísticas, organizativas, políticas y económicas de la escena, y en las formas de entender y asumir el punk en la ciudad.

Figura 5

Distribución porcentual de la muestra según la generación a la que pertenecen los participantes



Se evidencia en el trabajo de campo una profunda brecha generacional que con frecuencia separa las preocupaciones de los miembros más jóvenes de la escena, nacidos en los 80 o los 90, que llegaron a ella con el cambio de siglo, o que apenas en esta década empiezan a consolidar sus proyectos (bandas, procesos o colectivos); y las de los miembros vieja guardia, es decir, los de las primeras generaciones, que han participado en la escena Punk Medallo desde los 80 o los 90, y que en general nacieron entre los 60 y los 70. Por eso se ha trabajado con una muestra que abarca todas las generaciones que han participado en la escena, lo cual ayuda a entender las diferencias en las motivaciones que llevaban a un joven de los 80 a buscar la escena punk, y las de un joven de la década de 2010, así como la forma en que esas motivaciones cambian en el tiempo, a medida que algunos participantes envejecen dentro de la escena.

Figura 6*Distribución porcentual de la muestra según estrato socioeconómico*

Otro elemento que llama la atención es que si bien ha habido circulación de discursos y prácticas relacionadas con el mundo de la industria musical, que han hecho atractiva la música para otras poblaciones, la escena ha permanecido con un perfil asociado a sectores populares. Se interrogó a los participantes sobre el estrato socioeconómico en el que estaba clasificado el barrio en el que vivían al momento de empezar a involucrarse en la escena punk. A pesar de la expansión de la escena hacia otros territorios de la ciudad, incluyendo zonas como el Poblado y Envigado donde hay zonas de muy alto estrato socioeconómico, el mayor porcentaje de participación en la escena punk se encuentra en los primeros 3 estratos, y los participantes que se encuentran entre el estrato 2 y el 3 constituyen más del 70% de la muestra. No hubo ninguna persona que declarara vivir en un barrio de estrato 6 al momento de entrar a la escena punk, y solo el 13% dijo vivir en un barrio de estrato 5. Llama la atención que mientras que en la ciudad solo un 8% de los hogares son de estrato 5 (Medellín Cómo vamos, 2018, p. 147), en la escena un 13 % de los participantes en la muestra dijo vivir en un barrio de estrato 5 al momento de entrar a la escena. Otro elemento llamativo es que la escena genera espacios como los conciertos, las ferias, los parches, etc. en los que se da una convivencia entre personas de estratos muy diferentes, algo que no sucede mucho en Medellín donde la sola práctica de distribuir los barrios por

estrato muestra la profunda división de la sociedad medellinense y su fragmentación por fronteras de clase, como las que identifica el alto índice de desigualdad que impera en la ciudad¹⁵. En una investigación sobre territorialidad y territorio en Medellín, Maria Clara Echavarría y Análida Rincón describen esta dificultad histórica de Medellín y el lugar que le ha correspondido al norte de la ciudad en ese trayecto:

A principios de siglo, a pesar de las diferencias entre periferias y centro, dentro de su centro se acogían tales diferencias. El Poblado y Belén fueron dos fragmentos con vida muy propia, sin escindirse de la misma ciudad. En términos físicos, el río aún separa a oriente de occidente. Tras el plan de Wiener y Sert, a partir de los 50 la ciudad emprende su zonificación, vivida de manera excluyente, y ya para los 70 se tenía una ciudad fragmentada, como es natural, pero a su vez totalmente fraccionada, estratificada y segregada, manteniendo algunos sectores en exclusión y otros en peligro de extinción, que luego serán eliminados (como el centro popular de la ciudad en Guayaquil). Tal fragmentación no permitía que distintos grupos y sectores socioculturales y funcionales coexistieran respetándose entre sí, sino que buscó imponer su orden central, dividiendo tanto los usos como los grupos sociales, vulnerando o eliminando los lugares mixtos y populares y negando la posibilidad de coexistencia con la realización de diversos órdenes urbanos. Para dicho momento, el poblamiento del norte era de gran magnitud quedando como una periferia no incluida. (Echavarrria M. y Rincón, A., 2000, p. 120)

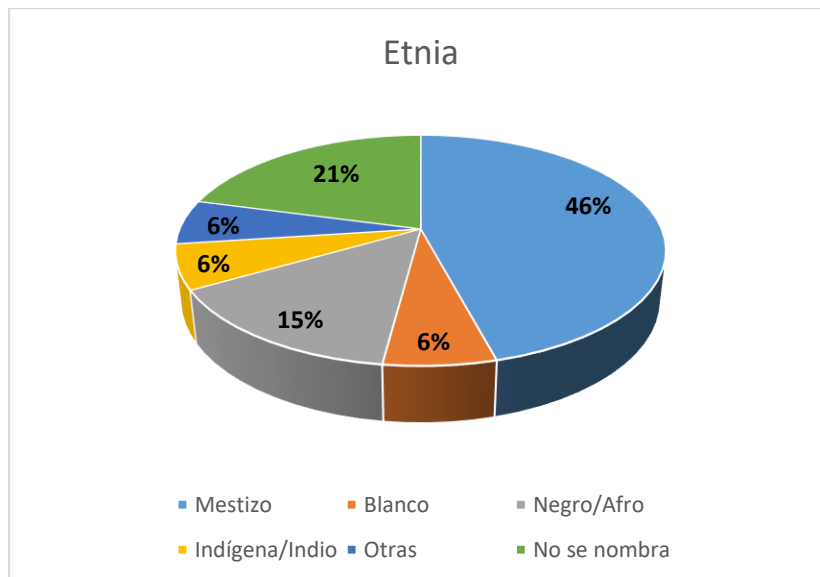
Por otro lado, si el asunto del cambio en la escena se pudo sondear en el espacio y en el tiempo con la referencia a generaciones y epicentros territoriales específicos, el asunto de la diversidad se exploró de diversas maneras. En primer lugar, el asunto étnico es una cuestión que no se ha tematizado de forma notable en la escena, salvo algunas pocas excepciones como la coyuntura de la

¹⁵ El índice Gini ha estado estancado en 0,52 desde 2014, según Informe de calidad de Vida 2018, es decir “Medellín sigue presentando condiciones estructurales de desigualdad que representan una barrera a la reducción sostenible de las condiciones de pobreza y vulnerabilidad” (Medellín Cómo Vamos, 2018, p. 238)

conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento” de América, cuando la pregunta por la herencia indígena se hizo bastante presente en canciones y discos, al igual que una memoria subversiva que ponía en entredicho la unidad monolítica de la herencia europea. Otro contexto en el que la pregunta por lo étnico se manifiesta es el de la solidaridad con las luchas de comunidades indígenas, campesinas y afro, que se da en algunos contextos de interacción entre algunos participantes en la escena y movimientos amplios de apoyo e intercambio con dichas movilizaciones. Pero, de todas maneras, al indagar por la identidad étnica de las personas participantes en la muestra, surgen algunos datos interesantes:

Figura 7

Distribución porcentual de la muestra según la adopción de una identidad étnica



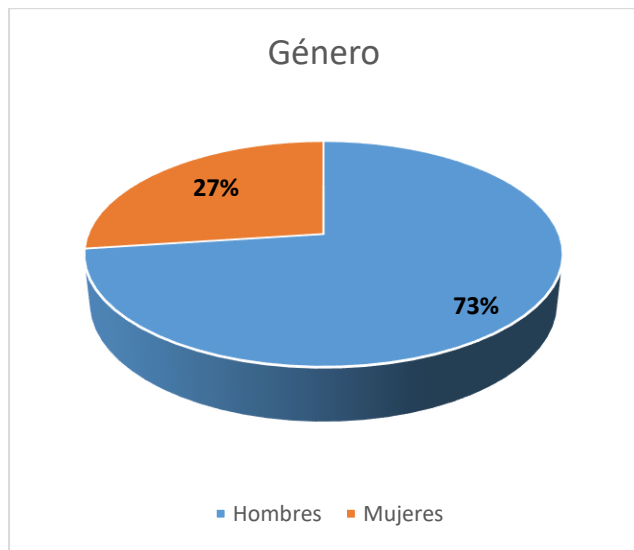
Como era de esperarse, la mayoría de los participantes se nombra de origen mestizo, pero sorprende encontrar un 6% que se nombra indígena y un 15% que se nombra afrodescendiente o *negro*, y algunos aclaran que lo hacen “aunque la comunidad afro no me ve así, según ellos soy caucásico” (punkero, 38 años). Por otra parte, llama la atención que un número considerable de participantes no

adopta abiertamente una identidad étnica y prefiere no hablar del asunto, o que algunos usan categorías de poca difusión en Colombia como “latinos”.

En la distribución por género, es notable la desproporción entre hombres y mujeres dentro de la escena, y eso se refleja evidentemente en la muestra, a pesar de que se hizo un esfuerzo consciente por buscar voces de mujeres en el trabajo de campo. De todas maneras, se evidencia un aumento en la participación de mujeres que se puede ver en la cantidad de grupos con participación de mujeres en la escena. Si en 1989 solo había una o dos bandas con algunas mujeres en su alineación, en 2018 hubo festivales donde solo participaban bandas con mujeres entre sus integrantes.

Figura 8

Distribución de la muestra por género

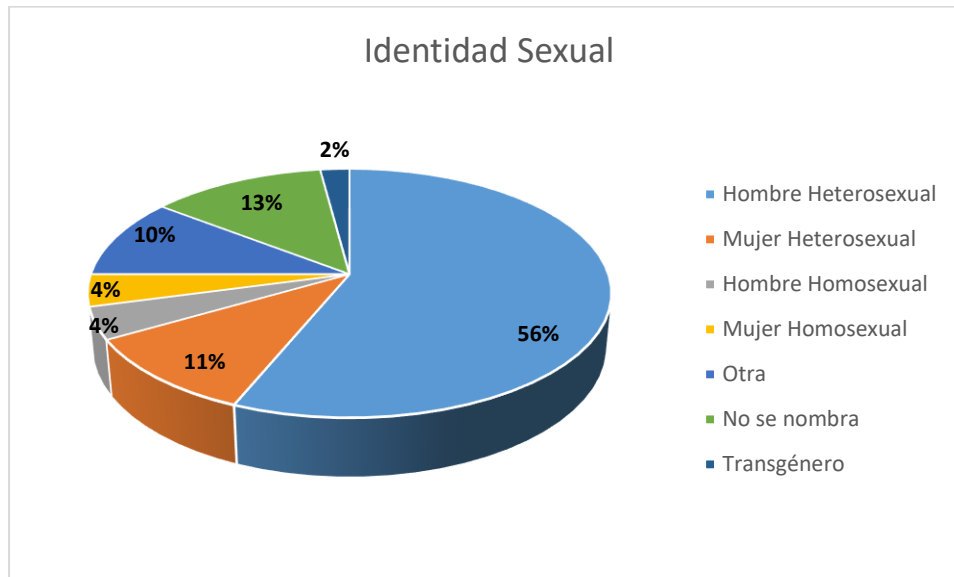


Finalmente, se indagó también por la identidad sexual de los participantes en la muestra. La pregunta generaba incomodidad en algunos casos, evidenciando que el tema tiene algo aún de ese tabú que lo ha rodeado en tierras antioqueñas desde el siglo XIX. Se nota que ha aumentado la participación de población LGBTI y de otra que prefiere denominarse “disidente sexual”. Si en la primera década del siglo XXI empezaba a tematizarse el asunto de la diversidad sexual y algunos grupos hablaban claramente en contra de la homofobia (aunque en tercera persona, es decir, contra la homofobia que

sufren otros, los homosexuales), en la segunda década surgen los primeros casos de personas que se asumen abiertamente como homosexuales, queer, disidentes sexuales o trans. Todavía es un asunto un poco marginal, pero hay un clima de apertura al tema que se evidencia en la producción de canciones, videoclips y otros productos culturales. Por otro lado, dentro del ambiente tranquilo y abierto se evidencia también un porcentaje amplio de personas que deciden no asumir una identidad sexual específica, bien sea no adoptando una categoría específica, o incluso rechazando explícitamente la pregunta, y dando respuestas como “yo no me pongo etiqueta” o “lo que querás, sin género”.

Figura 9

Distribución de la muestra según identidad sexual adoptada por los participantes



Estrategias para la Recolección de Información en el Territorio: Entrevistas a Profundidad

Se realizaron de forma personal y, en lo posible, en el territorio del entrevistado. En algunos casos en los que esto era difícil, se utilizaron espacios como mi apartamento en el barrio San Javier o dos espacios (un apartamento y un centro cultural) en el centro de la ciudad, para facilitar el desplazamiento y la comodidad de los entrevistados. La intención central al escoger la locación de la entrevista era facilitar la comodidad del entrevistado que facilitara la confianza necesaria para una entrevista fluida. A este respecto, el antropólogo Bernardo Robles dice sobre la entrevista a profundidad:

como este tipo de entrevista depende en gran medida de la información que obtengamos del entrevistado, factores tales como la intimidad y la complicidad, permiten ir descubriendo, con más detalle y con mayor profundidad, aspectos que ellos consideren relevantes y trascendentes dentro de su propia experiencia, por lo que es indispensable realizarla no solo de forma individual, sino también, en espacios donde el entrevistado se sienta cómodo y seguro. (Robles, 2011, p. 40-41)

Además de ser a profundidad, las entrevistas fueron semiestructuradas. Se hizo un diseño inicial de la entrevista en el que los asuntos por identificar incluían la adscripción de los entrevistados a grupos o comunidades por fuera de la escena, sus antecedentes familiares, laborales y socioeconómicos, y sus afinidades/conflictos al interior de la escena, así como su membresía en alguna subescena (y su posible tensión o enemistad con otra) y su relación con algún territorio particular de la ciudad.

Pero esa entrevista modelo era solo una referencia, las características particulares de cada entrevistado llevaban a que algunos temas que surgían en la entrevista se profundizaran insertando preguntas nuevas o modificando algunas de las preguntas de referencia para que se adaptaran mejor a cada entrevistado. De todas maneras, la relativa homogeneidad temática de las conversaciones, que surgió de tener un modelo de referencia, permitió hacer contrastes entre las respuestas de punkeros de distintas épocas y territorios a preguntas similares, y sondear así los cambios que se han dado en el espacio y el tiempo.

Inicialmente se había planteado la posibilidad de que en caso de que las circunstancias dificultaran las entrevistas individuales, o cuando por alguna razón hubiera preferencia por la interlocución con grupos, se realizarían entrevistas y conversaciones grupales. Pero el desarrollo del trabajo de campo y las implicaciones técnicas de querer hacer un buen registro de video y de audio, nos llevó a preferir las entrevistas individuales. Solo en un caso se hizo una entrevista con dos personas simultáneamente, por solicitud explícita de ellos. En algunos otros casos, se citaba a dos personas

cercanas (por ejemplo, cuando eran pareja, hermanos o compañeros de grupo), pero se les entrevistaba individualmente, una después de la otra.

Estrategias para la Recolección de Información en el Territorio: Recorridos Territoriales

El tema del espacio y el territorio es central en esta investigación, pero la investigación del espacio donde se desarrolla la escena Punk Medallo tiene unas características particulares, pues con mucha frecuencia los espacios habitados por esta escena son informales, ubicados en barrios periféricos o en lo que Adina Manta (2016) denomina “el borde del centro de la ciudad”, donde logran escapar a la lógica gentrificadora de otros espacios culturales y artísticos de la ciudad. Son espacios que se ubican por fuera de los circuitos culturales más reconocidos y establecidos, sin regulación legal o financiera, y por fuera de las lógicas tradicionales de la cultura local. Manta hace una investigación en Bucarest, buscando cartografiar sus espacios artísticos alternativos y underground de la ciudad. Según ella:

La mayoría de estudios previos no tienen en cuenta espacios que se encuentran en la intersección entre expresiones formales/informales, legales/ilegales, sino que se concentran especialmente en las comunidades creativas que se han formalizado como ONG o como asociaciones (Manta, 2016, p. 82)

Y en esta búsqueda acuña el concepto de “espacios Fluxus” —en alusión al movimiento artístico de los 60, que tenía el mismo nombre. Este movimiento abarcaba diversas disciplinas artísticas como las artes plásticas y visuales, la arquitectura, el diseño y la música. Si bien era más amplio y fue previo a éste, tuvo muchos elementos anticomerciales y antiprofesionales en común con el punk. Según George Maciunas, el coordinador del movimiento Fluxus en los 60 (citado por Manta), el Fluxus era una forma de antiarte dirigida en contra de

El arte como una profesión, en contra de la separación entre artista performativo y el público, o entre el creador y el espectador, o entre vida y arte; está en contra de las formas artificiales, o los patrones y métodos del arte como tal; está en contra de un arte intencionado, pleno de

forma y significado; el anti-arte es vida, es naturaleza, es realidad verdadera –es uno y todos.

(Manta, 2016, p. 80)

Lo interesante es que Manta reconoce que la investigación de este tipo de espacios, dada su interdisciplinariedad y su naturaleza transgresiva de las formas institucionalizadas del arte y la cultura, implica recurrir a innovaciones metodológicas en su concepción de lo cartográfico, que se basan en el bricolaje teórico y metodológico:

Basándome en el movimiento artístico de los 60, decido llamar a los espacios alternativos investigados en este artículo “Espacios Fluxus”, para ilustrar el bricolaje metodológico y teórico de mi investigación. Dicha investigación está ubicada en el punto de intersección entre la sociología, la psicología, la geografía mental y la antropología. (Manta, 2016, p. 81)

Si bien el concepto de “Espacios Fluxus” no es adoptado explícitamente por esta investigación para hablar de los espacios y territorios punk por los que se indaga, si contribuyó a construir una mirada interdisciplinaria con rasgos de bricolaje metodológico y teórico de los estudios (sub) culturales, la sociología, la antropología y la historia del arte, e incluso con acciones desarrolladas en el trabajo de campo que se inspiraban en los principios situacionistas que proponían formas nuevas de acción social, pensadas más en términos de generar situaciones en las que todos pueden participar y ser actores, rompiendo así con el mundo del “espectáculo”, que confina a las mayorías al rol de espectadores:

Lo que consideramos un experimento verdaderamente significativo consiste en generar, con base en deseos que son más o menos conscientes, un campo o actividad temporal que sea favorable al mayor desarrollo de dichos deseos (...) deseos cuyas raíces materiales están en la nueva realidad engendrada por las construcciones situacionistas. (International Situationist, 1998, p. 12)

La generación de esas situaciones permitió instancias importantes de diálogo transdisciplinario entre diversos actores de la escena, que ofrecían información más allá de las entrevistas, y permitió

también condiciones apropiadas para la observación participante de diversas dinámicas dentro de la escena Punk Medallo.

Se intentó en lo posible hacer las entrevistas y las conversaciones grupales directamente en los territorios de los entrevistados. Un elemento importante dentro de las entrevistas fue siempre la descripción del territorio en el que los entrevistados habían conocido el punk y habían participado más activamente en la escena. En esas descripciones se elaboraban mapas mentales del territorio en los que se resaltaba la relación entre el espacio, las prácticas y los diversos actores de la escena. Además, se hicieron varios recorridos físicos por algunos territorios con diversos participantes en la escena, aprovechando los momentos de las entrevistas o de algún otro evento que activara la escena en esas zonas. Algunos de esos espacios eran eventos o acciones organizadas espontáneamente por la misma escena, pero otros fueron generados directamente por este proceso de investigación, en diálogo y en alianza con otros actores individuales o colectivos de la escena que están interesados en procesos de investigación y memoria de la escena Punk Medallo.

Por un lado, surgió un proyecto y una acción que llamamos una “Caminada Punk” que se realizó en la zona noroccidental el 23 de junio de 2018, en asociación con varios punkeros vieja guardia y algunos colectivos de la escena de la zona, y con el apoyo de la Casa de la Cultura del barrio Pedregal, que ofreció su apoyo en el marco de un proceso de ellos que llaman *Escuela de Punk*. Para su diseño e implementación partimos de la investigación cartográfica realizada por Carlos David Bravo (2016), un punkero local y reconocido investigador de la escena, que se centraba en hechos, actores, escenarios y eventos propios de la escena de la primera década (1985-1995). En el marco de dicha caminata se editó un fanzine que contenía un cancionero con algunas canciones importantes de la escena punk de los 80 en la zona noroccidental, el mapa del recorrido y algunos textos alusivos al evento, sus motivaciones y la importancia de hacer memoria de la escena. A partir de dicha caminata, Carlos David siguió realizando otras, basadas en la que hicimos en junio 2018, y luego diseñó algunos otros recorridos en el marco del

programa de estímulos del Municipio, en la línea patrimonial, que resultarían en publicaciones adicionales.

Figura 10

Mapa de la caminada punk en la zona noroccidental



Nota. Caminada punk que se hizo con Carlos David, la Casa de la Cultura de Pedregal y algunos punks de la zona noroccidental el sábado 23 de junio de 2018.

Además de la caminada de junio de 2018, se hizo una feria de Fanzines en asocio con la Casa Cultural El Hormiguero en la que se invitó a diversidad de colectivos productores de material gráfico como fanzines, ropa y accesorios relacionados con el estilo punk, etc. En medio de dicha feria, realizada el 11 de agosto de 2018, y junto al colectivo HTM Grupo de estudio –que se formó a partir de esta investigación–, se hizo una muestra de fanzines clásicos de la escena que imprimimos a partir de copias digitales para consulta libre entre los asistentes. Los fanzines impresos para la muestra se dejaron en la Casa Cultural El Hormiguero.

Finalmente, junto al mismo colectivo HTM Grupo de Estudio y algunos otros actores sociales de la escena en la zona noroccidental, se realizó otro evento llamado Feria HTM, dedicada a la cultura HTM en la escena y en la ciudad. Además de la línea gráfica y de ropa/accesorios que se habían explorado en la feria fanzinera, hubo algunas expresiones performativas como el teatro y las artes circenses, y presentaciones de grupos musicales en vivo. Este evento se hizo en el bar Barhaus del barrio Robledo, Villa Sofía, otro actor representativo de la escena en ese territorio.

Figura 11

Publicidad de la feria de fanzines realizada el 11 de agosto de 2018



Figura 12

Publicidad de la Feria HTM realizada en la zona noroccidental el 20 de julio de 2019



Finalmente, se inició un proceso de cartografía social en la zona nororiental, con varios encuentros en la Casa de la Cultura de Manrique. Esto se hizo siguiendo la idea inicial de que en ese trabajo se tuviera en cuenta el criterio de diferenciación temporal en tres décadas que se ha mencionado, que acompañe con una descripción de los escenarios, los actores, los conflictos y las alianzas que se han dado y han ayudado a configurar la estructura de la escena, pero se decidió abandonarlo provisionalmente porque desbordaba las capacidades y el alcance de este proyecto. Es un desarrollo que debe hacerse con mayor detenimiento, y puede enmarcarse en futuros proyectos de investigación. En los recorridos preparatorios para la caminada, se georreferenciaron escenarios y se hizo registro de espacios, actores, imágenes, sonidos y objetos relevantes que se identificaron en el recorrido, con los que se ha ido levantando un archivo importante y bastante amplio, que deberá ser también objeto de futuros proyectos de investigación alrededor de su sistematización.

Asuntos por Elucidar en el Territorio: Distinciones de Autenticidad

Según el investigador Alastair Gordon, interesado en nociones post-subculturalistas de autenticidad al interior de la escena punk inglesa, la forma clásica del CCCS de la universidad de Birmingham de entender las subculturas planteaba bloques coherentes que se enfrentaban entre sí.

Pero desde su perspectiva, dicha posición implica un error en cuanto no hay una sola forma de autenticidad punk, más bien hay un cierto rango dentro del cual se generan alianzas y conflictos al interior de la escena. Por eso el autor propone un modelo de distinciones de autenticidad que ya habíamos revisado con más detenimiento en el estado de la cuestión.

El modelo de Gordon consta de cuatro áreas que no son mutuamente excluyentes en los datos arrojados por las entrevistas, y que ya se han descrito con más detenimiento:

1. La categoría del original auténtico opera entonces en los límites entre la subcultura y el género punk y otras subculturas y géneros, lo cual plantearía un primer nivel de autenticidad planteado por el modelo. Quienes enarbolan los distintivos de este tipo de autenticidad intentan diferenciarse de otras escenas y subculturas.
2. Los distintivos de membresía, en lo que las marcas permiten identificar la autenticidad al interior de la subcultura punk, más allá de escenas particulares y sus determinaciones locales.
3. Los indicadores de localización del género que ponen un acento especial en el conocimiento de las particularidades locales de la escena Punk Medallo, sus actores, sus escenarios y su historia particular.
4. Los odiados, pero aun así familiares, con los cuales se identifica un Otro recíproco del cual intenta diferenciarse el interlocutor punk, que de alguna manera construye a contraluz su propia identidad. En Medellín ese otro ha tenido la representación del casposo como ícono, pero lo interesante del modelo es que permite indagar por una construcción diferenciada y

no unívoca de él. Además, permite indagar por subescenas que entran en conflicto o que establecen rivalidades entre ellas que las definen, como es el caso de los punks y los skinheads, o de diferentes facciones de skinheads.

Asuntos por Elucidar en el Territorio: La Red Social en la Base Material de la Escena

Según Nick Crossley en sus análisis de las escenas de Londres 76/77 y Manchester 76/80 (Crossley, 2008, 2009) la comprensión sociológica de la cultura "se debe enfocar en su producción por parte de actores concretos que están conectados a través de las redes sociales de las cuales hacen parte" (Crossley, 2008, p. 90). La comprensión de esta dimensión material del punk, que se realiza de una manera particular en cada escena, es un punto de partida importante y un elemento para tener en cuenta para evitar el riesgo de caer en generalizaciones a priori o en estereotipos al analizar la escena Punk Medallo.

Cuando se entiende la escena como una red social, se asume que hay una división del trabajo entre los actores que hacen parte de ella, y cada uno aporta recursos diferentes a dicha red, que por ende es tanto una red de roles, como de intercambio de recursos. Intentar esbozar la escena Punk Medallo a partir de una serie de pequeñas redes, construidas físicamente en diferentes territorios y por diferentes actores, que en algún momento y de alguna manera se encuentran para configurar una red amplia, de contornos más expandidos, cuyos nodos tienen diferentes niveles de cercanía e intercambio, y que han ido alternando en el tiempo, plantea el reto de dar materialidad a la escena punk más allá de relatos heroicos y el protagonismo individual de un grupo o una figura carismática.

Desde mucho antes de que el concepto de escena ganara notoriedad con el trabajo de Irwin en 1977, el sociólogo norteamericano Howard Becker había llamado la atención sobre los elementos colectivos involucrados en el proceso social de producción del arte. Primero, en *Outsiders* (1963), lo hizo pensando el mundo del jazz a partir de una sociología de la desviación. Y más tarde, en 1982, acuña el concepto de *mundos del arte*, los cuales en su trama de alguna manera dan sentido a los artistas, los

lenguajes y las obras que se producen y consumen en un contexto dado (como el jazz que él vivió en EE. UU. en los 50, tanto como sociólogo como en su vida de músico). Esta idea de pensar el arte como una profesión le permitió a Becker ir más allá de la idea romántica de la genialidad del artista, que se basaba en la concepción moderna del mundo social, centrada en individuos aislables. Según el sociólogo norteamericano:

Toda obra artística, como toda actividad humana, involucra la actividad conjunta de una cantidad, a menudo una cantidad grande, de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que eventualmente vemos o escuchamos llega a ser, y sigue siendo. La obra siempre muestra señales de dicha cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero frecuentemente se vuelven más o menos rutinarias, y producen patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo artístico. La existencia de mundos artísticos, así como la forma en que su existencia afecta tanto el consumo como la producción de obras artísticas, sugiere una aproximación sociológica al arte. (Becker, 1982, p. 1)

Esta investigación parte de una idea parecida del mundo social, y del interés por identificar las dinámicas de esos mundos colectivos, que enmarcan las acciones particulares de los individuos (las cuales no son el centro de atención). Por eso busca la identificación de nodos al interior de las escenas barriales, que puede permitir entender mejor las tensiones que se han dado al interior de la escena, e identificar puntos de divergencia y de surgimiento de nuevas bandas, colectivos o subescenas, así como puntos de quiebre o hitos, que puedan sugerir una periodización más natural de la historia de la escena Punk Medallo que la simple división mecánica en décadas que he utilizado hasta ahora.

Asuntos por Elucidar en el Territorio: Objetos Significativos

Los recorridos y las entrevistas se aprovecharon también para hacer registro audiovisual y acopio de objetos que pudieran aportar elementos de análisis simbólico, social, político, económico o estético, y que permitieran la ilustración de prácticas de territorialidad de la escena en cada uno de los territorios

de la ciudad donde se desarrolló el trabajo de campo. En la recolección de objetos se tuvo en cuenta también su ubicación en la línea de tiempo de la escena para percibir los cambios en el tiempo asociados con los objetos, imágenes y sonidos registrados o recolectados.

Revisión Bibliográfica: Fuentes Comunitarias

En los recorridos y entrevistas fue posible identificar fuentes producidas en los mismos territorios, que han ayudado a conocer el contexto histórico que ha rodeado el desarrollo de la escena punk en cada zona.

Revisión Bibliográfica: Producción Editorial de la Escena

En los territorios y en la ciudad se identificó producción editorial (fanzines, libros, discos, publicidad de eventos, etc.) que pudieran ser relevantes para la descripción de la estructura de la escena en el período histórico definido para este trabajo.

Revisión Bibliográfica: Otras Fuentes

Se recurrió también a fuentes periodísticas o de otro tipo, que se identificaron durante el trabajo de campo, y que ofrecen información o perspectivas relevantes para entender la estructura de la escena y su relación con el medio y los demás actores y escenarios.

Lo que Ustedes se Merecen: Resultados y análisis del trabajo de campo

Los resultados del trabajo de campo de esta investigación se han sistematizado en cuatro secciones que se han nombrado con base en productos de la escena que han sido emblemáticos de cada una de las épocas correspondientes (nombres de discos recopilatorios, álbumes, canciones, etc.), y están organizadas por orden cronológico. En la primera, se revisa el proceso de génesis de la escena Punk Medallo en los 80, para eso se comienza con un recuento sucinto del recorrido del rock desde su llegada en la década de 1950 hasta el surgimiento de la escena en la segunda mitad de los 80. La segunda sección se refiere al proceso de consolidación de la escena, y a un momento de crisis y reorganización tras la muerte de Pablo Escobar y el resurgimiento paulatino de la ciudad, y cubre desde 1989 hasta 1998. La tercera sección se extiende desde 1998 hasta 2010, y parte de un proceso fuerte de ruptura que se dio, por un lado, con el surgimiento de la escena anarcopunk y de procesos organizativos y políticos como el Festival Antimili Sonoro; y, por el otro, de procesos institucionales que han afectado directamente a la escena, como las políticas de juventud y de cultura de la administración local y el lanzamiento de iniciativas conjuntas de la Alcaldía, algunos actores de la institucionalidad cultural local y los medios regionales, como el Festival Altavoz. La última sección va desde 2011, con el regreso del vinilo a la escena y el avance del proceso de internacionalización de esta –tanto a nivel institucional, como de la escena HTM-, y se extiende hasta 2018.

No Te Desanimas, Mátate: Surgimiento de la Escena Punk Medallo (1957-1989)

En este primer apartado se revisa el contexto en el que surgen los discursos, las prácticas y los gustos que definieron la primera etapa de la escena Punk Medallo. Inicialmente, se revisan unos rasgos bastante generales del desarrollo histórico de la ciudad, su paso de ser un pueblo secundario a ser motor del desarrollo industrial de todo el país, y de allí a la profunda crisis económica que desembocó en la situación que caracterizó el final del siglo XX y el comienzo del XXI, con el narcotráfico y el conflicto armado como protagonistas, y serias implicaciones en términos de la economía, el orden político y

jurídico, y la vida social y cultural de la ciudad, la región y el país. Posteriormente, se pone el foco del contexto histórico en el mundo de la música. Se revisa el desarrollo histórico de la escena rockera en la ciudad, y el contexto de ostracismo y estigmatización que rodeaba a la movida rockera en general en las décadas de 1970 y 1980, pero de forma especial a la escena de rock subterráneo que se consolidaba en los barrios populares de las periferias. Y para terminar, se explora el surgimiento de la escena Punk Medallo en la segunda mitad de los 80, sus conflictos y luchas (con metaleros, casposos, burgueses, y con “la sociedad” en general), los efectos que estos tuvieron sobre su identidad, el contexto primordialmente barrial de sus inicios de galladas y notas, y las condiciones que llevaron a su crisis a finales de la década de 1980.

Tema 1. Medellín, la Ciudad Podrida

Medellín es la capital de Antioquia, un departamento en la cordillera central colombiana, al noroccidente de Bogotá. Está ubicada en el Valle de Aburrá, junto a otros 10 municipios que conforman su área metropolitana. Con varios de ellos ha formado ya una conurbación. Es una ciudad paradójica en la que “una sociedad cada vez más cosmopolita, [es] ahogada por una ‘camisa de fuerza’ tradicional” (Patiño, 2016, p. 45). Aquí, una élite conservadora comerciante de origen campesino se alió con la Iglesia católica y juntas configuraron una sociedad profundamente desigual, atrapada entre el pragmatismo emprendedor de su economía comercial, y “un fuerte componente pueblerino en el discurso oficial y en el imaginario colectivo” (Patiño, 2016, p. 44). Dicha sociedad no tiene raíces en el pasado colonial como otras regiones del país, ni en el proceso de independencia nacional, del que prácticamente estuvo excluida.

Más bien, Medellín, como sede del poder político y religioso antioqueño desde 1826, ha liderado sus propios procesos de colonización en una región tradicionalmente aislada del corazón administrativo colombiano. Estas colonizaciones, como otras, “están acompañadas de una mirada de gesta civilizatoria, de culturizar tierras incultas” (Patiño, 2016, p. 84). Dichos procesos dialogan con las tensiones

antioqueñas en sus fronteras históricas con las élites capitalinas, el gobierno central, y los liberales del sur de Colombia.

En un primer momento, entre el siglo XVIII y principios del XX, los esfuerzos de colonización se dirigieron al sur de Antioquia, alrededor de la economía del oro y el café. Este proceso resultó en una acumulación creciente de capital y una recepción permanente de población migrante, proveniente de dichas zonas. Igualmente, dio origen a un referente de identidad “paisa” alrededor de este mito fundacional. Según Carlos Alberto Patiño Villa, la construcción de dicha identidad excluía a muchos antioqueños:

No incluía a los negros, mestizos, mulatos, zambos, como tampoco a los indios, a todos los *otros*, a quienes, además, se les sumaban los librepensadores y los ateos, los vagos, las prostitutas, los mendigos, los que vivían en concubinato, los hijos ilegítimos. Todos aquellos que amenazaran la moralidad y el ideario de antioqueñidad estaban por fuera, quedaban excluidos, así como los territorios habitados por ellos, los territorios de exclusión. (Patiño, 2016, p. 52)

Dicho imaginario se fortaleció durante la primera colonización, que se dio hacia baldíos en tierras medias, de geografías similares a las del Valle de Aburrá. Sus poblaciones migraron con frecuencia a Medellín y fueron incorporadas por la cultura mayoritaria. Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, la actividad industrial y el comercio fueron motores permanentes del crecimiento económico de la ciudad. En este proceso, la iglesia católica cumplió una función reguladora, encargada de disciplinar a la fuerza de trabajo empleada por las fuerzas de la modernización. Por eso Catalina Reyes (citada por Patiño) habla de que en Medellín se dio una “modernización sin modernidad” pues se evidencia una “modernización económica y técnica dentro de una sociedad tradicional y católica” (Patiño, 2016 p. 69).

La segunda colonización se ha dado en territorios de exclusión del trópico antioqueño, en zonas bajas a orillas de las cordilleras que se han convertido en escenario permanente de conflictos. A diferencia de las tierras colonizadas en la primera expansión antioqueña, estas no eran baldías, estaban

habitadas por esos *otros* excluidos del imaginario de identidad *paisa*. Las poblaciones que se encontró la vanguardia urbana antioqueña eran muchísimo más numerosas y diversas social, religiosa, política y étnicamente que las que encontró en su primera colonización, y mucho más difíciles de incorporar a la cultura dominante. De ahí que el conflicto en estas zonas se haya agudizado a partir de los años 50, con el proceso que se conoció como “La Violencia”. Este período inició grandes olas de desplazamiento interno y migración que se dirigieron a los bordes de Medellín, a lo que se conoce popularmente como “las comunas”.

Las migraciones no se detuvieron después de los 50, por el contrario, se incrementaron desde los 60, de la mano de los hechos del conflicto armado colombiano. Como resultado, la ciudad y el Valle de Aburrá han crecido permanentemente durante el siglo XX¹⁶, mientras que en el resto del departamento la población permanece en las mismas cifras de los años 30 o 40, o incluso decrece¹⁷. A la vez que se dio este cambio en la composición poblacional de la ciudad, la actividad industrial disminuyó gradualmente, e hizo crisis en los 90. Este declive llegó con un incremento en el contrabando: al principio, de productos como cigarrillos e insumos textiles, y más tarde del narcotráfico.

Tema 2. De Hippies a Rockeros

El período de conflicto armado entre los partidos liberal y conservador conocido como La Violencia, estalló el 9 de abril de 1948 y produjo alrededor de 200.000 muertos. La Violencia llevó a una inestabilidad tal en el gobierno nacional, que condujo a un golpe de estado y una dictadura entre el 53 y el 57. Además, surgieron las guerrillas liberales, embriones de las guerrillas comunistas que definieron luego el conflicto interno colombiano. Este período fue trágico para diversas regiones del país, pero no para Medellín, donde la hegemonía conservadora no parecía muy afectada; por esto, la ciudad se convirtió en destino atractivo para los desplazados que produjo la guerra, pues era sinónimo de progreso

¹⁶ Medellín pasó de 71.000 habitantes en 1912, a 2.368.282 en 2005 (Patiño, 2016, p.61)

¹⁷ En 1928, el 28,4% de la población de Antioquia vivía en Medellín, y en 2011 la proporción es del 57% (Patiño, 2016, p. 71)

y esperanza en un país desangrado. A finales de la década de 1950, se vivía la transición de la dictadura de Rojas Pinilla al llamado *Frente Nacional*, que se prolongó luego por 16 años, hasta 1974.

En esas circunstancias llega el rock a la ciudad en 1957, a través de la radio y el cine (Estrada, 2014, p. 120)¹⁸. Fue promovido ampliamente por las industrias culturales locales que lo veían como la llave para el naciente mercado juvenil: las disqueras locales tenían contratos con las grandes discográficas mundiales para difundir sus producciones. Radio, televisión y cine difundieron a las estrellas norteamericanas e inglesas de rock, y a sus contrapartes latinoamericanas, principalmente de México, Puerto Rico y Argentina.

El primer concierto de rock en Medellín, el festival *Milo A Go Gó* (1966), tuvo el apoyo de la empresa privada. Incluso se designó popularmente a los jóvenes rockeros, con nombres provenientes de marcas de productos comerciales: “cocacolos” y “kolcanitas” (en alusión a Coca Cola y Kolcana, dos marcas de bebidas gaseosas). Desde el principio, un importante actor social de la ciudad, la Iglesia católica, asumió una actitud prevenida y propensa a la censura. Esto se evidencia, por ejemplo, en la excomunión que sufrieron Los Yetis, un grupo de rock local participante en el Milo a Go Gó. Iván Darío López, uno de sus integrantes, cuenta que dicha censura se dio “porque con nuestros movimientos hacíamos que las mujeres se desvistieran y no sé cuántas historias eróticas, muy interesantes por cierto.” (Herrera y Londoño, 2007, p. 173). A pesar del apoyo de las élites económicas a las bandas, el liderazgo moral de la iglesia católica manifestaba preocupación por los jóvenes de Medellín y los nuevos usos del cuerpo que practicaban, y la clara pérdida de control eclesial que develaban.

En este primer momento, tal vez por la recepción mixta de la sociedad medellinense, el apoyo de la industria fue significativo, pero no total. Salvo Los Yetis y otras excepciones, no surgieron muchos grupos exclusivamente de rock. Por ejemplo, en el célebre festival de Ancón solo tocaron “5 grupos que

¹⁸ Las fuentes para la revisión de la primera década del rock en Medellín se basan en Estrada (2014) y Herrera (2007)

con diferentes nombres y atuendos improvisados se convirtieron en 23” (Herrera y Londoño, 2007, p. 225) y de esos, la mayoría provenían de Bogotá. Predominaron grupos como los Teen Agers que alternaban el rocanrol y el twist con ritmos como la cumbia y el porro. Más adelante, algunos ídolos locales del rock pasaron de “El Club del Clan”¹⁹ a la balada romántica; otros, se concentraron en la música tropical y abandonaron el rock y sus desarrollos posteriores.

Los primeros conciertos de rock fueron en prestigiosos clubes sociales de la ciudad, y los aficionados pertenecían a las clases más adineradas; tenían los recursos para importar los discos o ir a Estados Unidos o Europa a comprarlos. Sin embargo, los medios de comunicación ayudaron a popularizar el rocanrol, y a finales de los 60, había aficionados en todos los estratos sociales. Dicha apertura escapaba al control de los medios y, en general, de los sectores hegemónicos del mundo de la cultura. Así, cocacolos y kolcanitas dieron paso a los primeros hippies, cuya subjetividad era mucho menos maleable. Éstos no solo se nutrieron de Woodstock y las imágenes que transmitieron la prensa y la televisión del momento, sino de su interacción con los poetas nadaístas y con otros jóvenes rebeldes del momento, más politizados. Estos últimos, contagiados del clima revolucionario de la época, parecían más interesadas en Cuba y los ecos de su proceso que resonaron por toda América Latina. Al menos, más que en Vietnam, y la lucha pacifista con la que se los asociaba. Así que el espíritu hippie parecía debatirse entre los cantos de paz y amor del primer mundo y el rock que producían (y que era ávidamente consumido por los hippies colombianos), y los gritos de *liberación nacional* que se regaban desde Cuba, por toda América Latina.

El evento más recordado de la escena hippie local y nacional fue el festival de Ancón, en junio de 1971, en el vecino municipio de La Estrella, en predios pertenecientes a la alcaldía de Medellín. Según

¹⁹ El Club del Clan fue un programa de televisión colombiana surgido en 1964, con base en un espacio similar de gran éxito en Argentina y Puerto Rico. El programa comenzó como un espacio radial, y poco a poco “se fue transformando en un verdadero club de aficionados, con carné de membresía, uniforme, escudos y estandartes como otros similares creados por otras emisoras.” (Herrera y Londoño, 2007, p. 168)

Diego Herrera, historiador local que documenta el evento, “por primera vez los jóvenes se pudieron expresar libremente y ser ellos sin censura de ninguna clase, tres días de música, naturaleza, paz, amor libre y marihuana.” (Herrera y Londoño, 2007, p. 224). Los hippies locales hicieron el festival espontánea y libremente, con otros hippies de Bogotá, Pereira y Cali. No hubo mayor organización logística más allá de “un pequeño puesto de comidas y unas carpas de la Cruz Roja establecidas allí como puesto de socorro” (Herrera y Londoño, p. 225). Además, el interés de los hippies por drogas como “marihuana, hongos, cacao sabanero, cocaína, píldoras de seconal y hasta LSD” (Herrera y Londoño, p. 227) los llevó a cruzar barreras de clase social para conseguirlas pues eran “sustancias administradas por muchos de los jíbaros que expendían drogas en Guayaquil, Las Camelias, La Bayadera y demás sectores estigmatizados” (Herrera y Londoño, p. 227).

Pero el festival representó también el más claro momento de censura eclesial, basada en supuestos excesos sexuales y consumo de drogas, recibidos con desagrado y rechazo. Los hechos se vieron agravados porque los hippies de otras ciudades no se fueron al terminar el festival, decidieron quedarse disfrutando la hospitalidad de Medellín y sus hippies, y el Departamento Administrativo de Seguridad y otras fuerzas de seguridad institucionales decidieron expulsarlos. El escándalo fue tal que el alcalde de Medellín tuvo que renunciar, pocas semanas después del festival. Este evento marcó una profunda ruptura entre la cultura mayoritaria de la ciudad y el rock.

En los 60, la industria discográfica era bastante vigorosa en la ciudad de Medellín. Por eso, el rock tuvo más difusión que en otras ciudades. Hubo sellos como Zeida, RCA, Odeón, CBS, Codiscos, Fuentes y Victoria, que produjeron discografía local de rocanrol, twist y lo que denominaron go-gó y ye-yé²⁰; y editaron producciones extranjeras de los mismos géneros. El interés de las disqueras en los

²⁰ Los términos Go-Gó y Ye-Yé fueron acuñados por las disqueras y la radio en alusión a las palabras go y yeah que con frecuencia se escuchaban en las grabaciones de los Beatles y otros grupos angloparlantes. No solo se refieren al rock de una época, sino a sus seguidores. Los *cocacolos* pasaron a ser “chicos go-gó” y las *kolcanitas* se convirtieron en “chicas ye-yé”.

rockeros locales había disminuido a finales de los 60, cuando la evolución del género llevó al rock por rumbos más experimentales y menos comerciales (Estrada, 2014, p. 229). Pero a partir del festival de Ancón, prácticamente desapareció. Según una discografía del rock local de Medellín (Valencia, 2005, p.347), en la década de 1970 solo se produjeron dos sencillos de Últimos Tiempos, en 1976 y 1978 (ambos, Discos Victoria).

No se ha encontrado un relato profundo y amplio sobre el rock en la década de 1970. Varios autores coinciden en señalar que prácticamente desapareció después de Ancón, y solo volvió a finales de los 70, mucho más cerca al hard rock, el heavy metal y el glam rock (Giraldo, 1996; Arboleda, 2013). Pero también hay indicios contrarios: un sector de la juventud seguía interesado en el rock, escuchaba los programas que había en algunas emisoras radiales (Trujillo, 1996) y asistía a los pocos conciertos que había (Arroyave, 2005). Pero es claro que la industria discográfica perdió interés en el rock hasta los 80, cuando volvió a grabar unos pocos grupos como Nash, Carbure o Piro.

Tema 3. De Notas y Galladas

Durante el trabajo de campo se descubrió la importancia de las “galladas” y las “notas” para la escena rockera local entre los 70 y los 80. Las galladas eran grupos informales de aficionados al rock, asociadas con barrios y territorios específicos. Se fundamentaban en una forma de socialización típica de los jóvenes de la ciudad, especialmente en los barrios periféricos, que se reunían alrededor de la música en esquinas, canchas o casas de amigos. Algunas galladas incluso tenían cuadernos, llevaban lista de asistencia a las reuniones semanales y de cumplimientos de tareas por parte de sus integrantes. Algunas más, tenían como referencia las pandillas de rockeros de películas de la época como Los Guerreros (The Warriors, Walter Hill, 1979) o Clase de 1984 (Class of 1984, Mark Lester, 1982), usaban nombres y establecían relaciones territoriales con otras galladas. Finalmente, otras, simplemente se nombraban a partir del barrio de origen, o el lugar donde se “parchaban”: una cancha, una tienda, un parque, etc.

Un punkero de la época, que vivió el desarrollo inicial de la escena en ambas laderas, al noroccidente (12 de Octubre), y al nororiente (Campo Valdés) describe el rol de las notas en la cohesión de la escena:

Luego empecé a venir a las notas y conocí a los Kennedy, los Pork, los Pigs, los Wasted, y los Dementes. Otros parches que había para el lado de Buenos Aires, tirando para la Milagrosa, estaban los Kaytole, que también eran punk. Eran un parche pequeñito, pero eran re-punk. Estaban los Chivas en Guayabal. Estaban los Monjes, en Bello, que eran mitad punkeros y mitad metaleros. Recuerdo a los Assassin, que eran más metaleros. Por el lado del puente de... el que conecta Manrique con Populares. En la parte de arriba de Aranjuez. Había un montón de combos divididos entre punkeros y metaleros. Y algunos que eran de punkeros únicamente. (Punkero hombre de 43 años)

En dicho relato no solo se ve la importancia de las notas como lugares de socialización (allí se conseguían música y contactos nuevos), sino la amplitud de los territorios de las galladas rockeras de la época, mucho más allá de los epicentros de la zona noroccidental que señalara David Bravo (2016).

En cada gallada había coleccionistas de música, cuyo prestigio como rockeros dependía en buena parte de su colección y de la cantidad de “joyas” que tuvieran, y de los contactos en el exterior para conseguir música. Con frecuencia, por el alto precio de los discos importados, varios miembros de una gallada reunían dinero para comprar un elepé.

Las galladas reunían discos y fuerza de trabajo para realizar las notas, que eran fiestas realizadas por ellos mismos, a las que invitaban a otros rockeros que pagaban su entrada. Todos llevaban discos a las notas, en un ritual para ganarse un nombre en la escena, y poco a poco construyeron un circuito por el que circulaba música rock, cada vez más fuerte, y algunas revistas especializadas e información diversa. Dicha música era diferente del rock que sonaba en la radio local y que caracterizó a las primeras emisoras rockeras hacia 1984. Allí tenían como referencia “conceptos *made in USA* como el Top-40,

formatos estrictos de programación; ídolos, reyes y reinas del pop, calificaciones de oro y platino, y pleitesía a la revista Billboard” (Trujillo, 1996, p. 97).

Como al principio no abundaban las bandas, en algunas notas hacían presentaciones de “fonomímica”, y algunos jóvenes hacían una puesta en escena “como si” estuvieran tocando: con vestuario, pelucas e instrumentos “hechizos” mientras hacían sonar un casete en un equipo de sonido, con una canción de Black Sabbath, Slayer o The Clash.

A este respecto, Piedad Castro, integrante y fundadora de Fértil Miseria, describe así el evento en el que se hizo amiga de Yolanda Molina “Yola”, con quien luego fundó la banda (hasta ese momento tenían una rivalidad silenciosa, y nunca habían hablado, a pesar de reconocerse de tiempo atrás en la movida rockera):

En esa época hacíamos algo que llamábamos *fonomímicas*. Y eran todos los manes de todos los parches, y nos reuníamos en Guayabal o en Florencia y hacíamos fonomímicas. Cogíamos guitarras de palo y poníamos el disco y hacíamos los que estábamos cantando. Eso era muy charro, parece. Entonces una vez Yola me dijo en un parche, casi sin hablarnos:

-Hey, a usted cuál banda le gusta

-Plasmatics

-¿Vamos a hacer una fonomímica de Plasmatics?

Y de ahí nos hicimos amigas. (Entrevista con Piedad Castro)

En un principio, tener un grupo era un sueño distante en la escena, máxime en sectores sociales tradicionalmente excluidos (y sobre todo entre mujeres, como Piedad y “Yola”). Había pocos grupos y, cuando tocaban, convocaban a la amplia diversidad del público rockero. La mayoría tocaban versiones en inglés de grupos como AC-DC o Judas Priest, luego algunos empezaron a tocar otras bandas como Buzzcocks, The Clash o Sex Pistols. Otros más, como Danger o Carbuere, todavía más atrevidos,

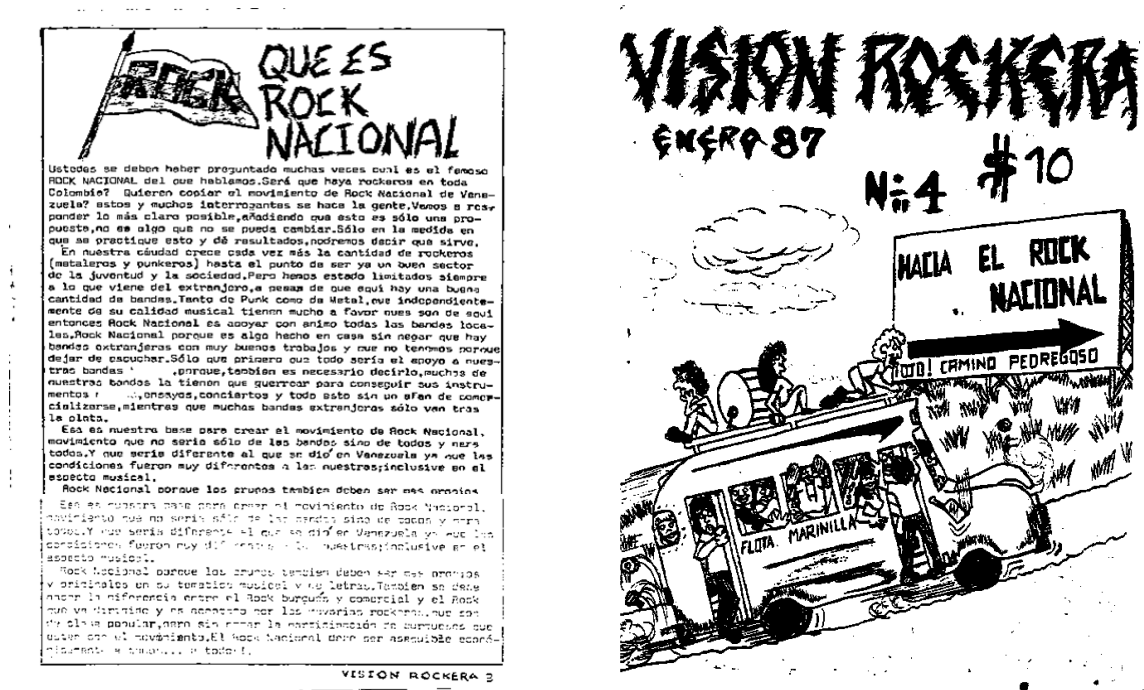
empezaron a componer canciones en español, varios años antes de que la radio comercial canonizara el “Rock en español” en 1987 (Trujillo, 1996).

Se desarrolló una comunidad en esas notas y esos conciertos que, poco a poco, encarnó elementos subculturales del rock. Para esa escena era importante diferenciarse de otros rockeros de la ciudad, que consideraba menos auténticos, los denominados “casposos”. A éstos últimos los caracterizaba una afición más pasajera y superficial por la música “comercial” (en general, la que se programaba en la radio), de ahí la acusación de que el rock era solo una “moda” para ellos. El gran reto al intentar diferenciarse de los *casposos* era hacerlo dentro de unos códigos estéticos, sociales, políticos y morales auténticos y propios.

En dicho proceso de diferenciación hubo un evento fundacional de la escena rockera de Medellín: la Batalla de las Bandas, realizada el 11 de marzo de 1985. En este concierto, cuatro bandas de metal (Parabellum, Mierda, Gloster Gladiato y Danger) y sus seguidores, más aficionados al “rock pesado”, y provenientes en su mayoría de sectores periféricos al norte de la ciudad, marcaron una diferencia tajante. Otras cuatro bandas (Lasser, Excalibur, Spol y Kraken) también estaban programadas para tocar. No pudieron hacerlo por la batalla campal que se desató en la plaza de toros, donde se había programado el concierto. Algunos medios de la escena, como la revista Visión Rockera, hablaban de una división entre rock burgués y “Rock Nacional”, con una marcada definición de la escena en términos de clase, pero dicha clasificación no se extendió mucho. La que más se afianzó fue la de “caspas”, referida al rock comercial, y “rock subterráneo”, que incluía el punk y el metal. La confrontación entre algunos sectores de la escena rockera, y grupos como Kraken continuó por algunos años, en los 80.

Figura 13

Revista autoproducida “Visión Rockera”



Nota. La revista autoproducida *Visión Rockera*, una de las primeras de la escena rockera, hablaba de una escena de *Rock Nacional*, con criterio de clase, para diferenciar facciones de la escena rockera de Medellín en los 80. Tomado de *Visión Rockera*, Número 4, 1987, Fanzine autoeditado.

Tema 4. De Punk de Barrio, a Punk Medallo

El escaso reconocimiento social del rock en los 70 dificultaba la circulación de revistas e información sobre su desarrollo y sus variaciones más recientes. Lo que localmente se conocía como *rock pesado* incluía distintas vertientes del metal, el punk y la “vieja guardia” (un término genérico y difuso para referirse al blues rock, hard rock, glam y rock psicodélico de los 60 y 70). La falta de información evitaba diferenciaciones más claras entre tendencias, todo se construyó poco a poco. Surgieron galladas exclusivamente de punkeros, se diferenciaron tanto en la estética de sus cuerpos, como en la de la música que escuchaban. Y comenzaron a hacer notas exclusivamente de punk. Algunos metaleros y rockeros (Cano, 2005; Arboleda, 2013) los acusaron de ser sectarios, porque propiciaron la “división del

movimiento". Se dieron roces entre punkeros de algunas galladas del noroccidente y el centro, y metaleros (especialmente en el territorio de dichas galladas). Pero en otros sectores de la ciudad hubo una convivencia tranquila entre punks y metaleros.

Un punkero de la zona centro-oriental de la ciudad, que participó en la primera escena punk habla así sobre la tensión entre metaleros y punkeros en Buenos Aires y en Medellín en general:

En Buenos Aires no se vivió. La gente tiene una idea de que para ser punkero, había que ser antimetalero. Yo digo que eso tiene que ver con la adolescencia, con crear identidad y manada.

Entonces la manada me tiene que defender de otra manada que me puede agredir por lo que yo pienso. (...) Había unos sardinos en Robledo, y los Mortican inicialmente (después se volvieron muy pacíficos), que eran muy de montar broncas. Porque estaban montados en el cuento de que ser superpunkero era montar las broncas. (Antiguo punkero, hombre, 48 años)

Algunas galladas que se asociaban con las peleas con metaleros eran los Morticans, en la zona nororiental, y la Banca, en el centro, y algunas de Castilla. Pero la opinión más difundida es que no era algo generalizado.

Esta primera escena creció en las comunidades construidas en las notas y las galladas de rockeros, y poco a poco comenzaron a armar sus propias bandas. Allí se habían producido un circuito paralelo de circulación de rock más allá del control de las emisoras. Y de la poca información impresa que llegaba en español, entre la cual se destaca el libro *Punk la muerte Joven* de Juan Carlos Kreimer, que adquirió dimensiones míticas. El libro fue publicado originalmente en 1978 (Kreimer, 1993) y es un recuento del fenómeno punk en Londres en 1977, hecho por un periodista *freelance* argentino que se lo encontró de forma más o menos casual, pudo verlo en directo y dar cuenta de él en español. En ese libro y algunas pocas fotocopias que circularon en esos primeros años se nombraba la diferencia con los hippies y otros rockeros, algunas trasgresiones estéticas del estilo desarrollado por esa primera escena, y

algunos “gritos de guerra” como el de “anarquía” o el nihilista *no future*, vociferados por los Sex Pistols, los personajes centrales de dicho relato.

Esas noticias se recibieron en las galladas de manera diversa, sobre todo porque las pocas copias del libro que había en la ciudad circularon escasamente y en algunos casos se destruyeron o regresaron seriamente deterioradas a sus dueños. Algunos se concentraron en la estética musical, y comenzaron a explorar la música de grupos embrionarios como Iggy and The Stooges, New York Dolls, The Damned o Siouxsie and The Banshees, y a abrir el espectro sonoro a las estéticas oscuras del postpunk. Otros rebasaron los sonidos norteamericanos del comienzo y empezaron a interesarse por los skinheads. Les atraían las noticias de los hooligans en el mundial de México 1986 y las primeras recopilaciones con la interjección *Oi!* en la portada, pero no entendían muy bien aún la diferencia con otras formas de punk. Los códigos estéticos variaban de un punkero a otro, o de una gallada a otra, aunque tenían dos elementos en común: el interés transgresivo y el carácter artesanal.

Algunos gustaban del estilo militar de los gabanes y las botas altas, otros preferían las chaquetas de cuero que compraban de segunda mano en la Plaza Minorista, quizá provenientes de la morgue. Imperaban las botas obreras marca *Grulla*, y las camisas, chaquetas, bluyines y accesorios intervenidos a mano, sin marquillas. Algunas galladas adoptaron prácticas como el intercambio de “gargajos” o de cabezazos, el dejar de saludar o de interactuar con mujeres, o el rechazo violento a los metaleros, como rasgos de una identidad difusa que construían poco a poco y que pronto entraron en desuso. Las tensiones abundaban en ese momento, se daban entre galladas, entre metaleros y punkeros, entre rockeros y casposos, entre hombres y mujeres, etc.

Era una escena agresiva, cincelada por territorios en disputa donde, junto a las galladas, surgían combos delincuenciales que serían muy importantes unos años más tarde, en la guerra del Estado contra el cartel de Medellín. La escena se articuló alrededor de una idea hegemónica de masculinidad que llevaba a prácticas misóginas y homofóbicas, que poco a poco han sido confrontadas por sus mismos

miembros con el pasar del tiempo. Algunas canciones de la época reflejan esta idea, con nombres como *Misóginos*, *Ramera de barrio*, *El chimbo quiere penetrar*, *Quiero violarte*, y letras correspondientes a ese espíritu. La violencia de género se vivía con mucha frecuencia en esa primera generación punkera. Incluso, algunos relatos hablan de violaciones en parches como la Cancha Amarilla, al centro-occidente de la ciudad, en Guayabal, o en algunos conciertos. Y esto llevó a las mujeres a asumir prácticas de autoprotección como las descritas por esta punkera de la primera generación:

En el Covadonga, una vez llegaron... y yo siempre la hice. El día que violaron en el Barrio Antioquia a Amparo, que la volvieron mierda, y el día del Covadonga. Yo siempre le decía a -----
“El pelo, atrás, y no hable ni chimba. Salga”. Y todos iban con gabanes, entonces no había forma. Y todos los manes tenían el pelo hasta aquí. Y todos salían así, y yo con -----. De eso nos salvamos: de violada, y de encanada en el Covadonga. Nos hacíamos los manes, parece. (Punkera, mujer, edad desconocida)

Además de esas prácticas también desarrollaron estrategias para abrirse un espacio legítimo en la escena, a pesar de la hostilidad que encontraron inicialmente. Varias mujeres entrevistadas relatan las dificultades que tenían para entrar a la escena y la suspicacia con la que se les recibía. Se les acusaba de no ser verdaderas rockeras, sino de estar en la escena “por moda” y por seguir a su novio punkero. Les tocaba hacer un esfuerzo doble para ser aceptadas en la escena: el de cualquier recién llegado, mientras ganaba reconocimiento y credibilidad, y el que debían hacer adicionalmente por la sospecha que generaba su mera condición de ser mujeres.

La escena punk y metalera en ese tiempo era muy difícil, eso no fue fácil. Los hombres eran muy machistas y decían que las mujeres no podíamos ser rockeras. Que las mujeres solo iban a parcharse a los peludos (los rockeros) y a pichar. Pero no fue solo difícil con la escena rockera y punkera, también fue difícil con la familia y con la sociedad. Yo siempre lo he dicho en todas las

entrevistas: eran 60 rockeros, punkeros y peludos, con dos viejas. (Punkera, mujer, edad desconocida)

Tomar la decisión de ser rockeras, es decir, otro tipo de mujeres, alejadas de los imaginarios prevalecientes de la mujer delicada y frágil, era difícil en casi todos los espacios de la vida social y familiar de Medellín en los 80. Por momentos, la escena punk parecía más bien ser otro lugar de exclusión, y no un espacio para asumir la vida de libertad que algunas mujeres buscaban en el rock. Históricamente, su carácter claramente minoritario dentro de la escena ha reforzado aún más dicha dificultad.

Los conciertos y los pogos también podían ser hostiles, lo cual llevó a las primeras punkeras a asumir, en general, una actitud agresiva hacia sus pares. Además, a hacer sus propios pogos en los conciertos, exclusivamente de mujeres, que permitieron poco a poco prácticas de sororidad. Vale la pena resaltar que, si bien las mujeres no fueron muy visibles en esa primera generación (por ejemplo, solo una banda de la ciudad tenía una integrante mujer en 1987), fueron muy importantes y participaron en procesos centrales, como la organización de conciertos y la creación de colectivos para realizar las principales revistas rockeras de la primera época, como Visión Rockera, Subterráneo Medellín o Nueva Fuerza.

De igual forma, en las entrevistas se han relatado prácticas y discursos homofóbicos en esa primera escena, además de la total invisibilidad de la población LGBTIQ en esa generación. Este relato de invisibilidad y discriminación contrasta con los que aparecen con el tiempo, en las publicaciones de viejos punks que han empezado a salir a la superficie. Allí se aprecia cómo algunos punkeros debían reprimir sus tendencias homosexuales y “permanecer en el closet”, para defenderse del ideal rígido de masculinidad que imperó en las primeras épocas de la escena. Un ejemplo de esto está en el libro *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*, una colección de escritos póstumos de Giovanni Oquendo, un punkero de la primera generación que falleció en 2005. Oquendo dice en su poema *Momento crucial*:

Me castraron en lo más hondo de mi ser
obligándome a defender lo que deseo que se pudra
sin poder amar a los hombres les beso los ojos
para alimentarme de esa pasión negada,
me desgarró en esta despedida y dejó mi derrota en ella
cae la botella y se derrama el vino que no puedo tomar. (Oquendo, 2016: 58)

O en este otro poema, titulado “Tragando gargajos”

Tenía el pelo revuelto,
la frente fresca y toda la vida
por delante.
Joven y rebelde,
acudí a los hombres en el
abrazo del marica.
(...) no hay futuro
en el rostro de Patti Smith,
no hay futuro con los Mortigans,
Semen, Porks, Dementes, Pigs...
pandillas de la desesperanza,
busco hombres en el abrazo
del invertido. (Oquendo, 2016, p. 61)

Las primeras galladas trajeron su música principalmente de Estados Unidos, a través de amigos, familiares o contactos que tenían allí, o a través de catálogos y ventas por correo. Uno de los primeros fanzines extranjeros en circular fue *Maximum Rocknroll*, de EE. UU. En el número 46 de dicho fanzine, de marzo de 1987 aparece ya una primera reseña de la escena de Medellín, con la revista *Visión Rockera*

como remitente, y el barrio Florencia en la zona noroccidental, como punto de origen de dicha carta. En esa primera reseña se menciona a las bandas Mutantex, Pichurrias, Anarkia, P-Ne, SS, IRA, Hooligans, No, N.N., Podridos y Mierda. La importancia de esta primera publicación es que algunos miembros de la escena que estaban interesados en buscar punks de otras partes encontraron contactos punk de todo el mundo en dicha revista, y fue posible establecer conexiones.

En algunos lugares como Buenos Aires (centro oriente de la ciudad) y Castilla (noroccidente) comenzó un fluido intercambio epistolar con otras escenas del mundo, liderado por personajes como Freddy Rodas que comenzaban a interesarse por el punk, más allá del estilo de ropa o del sonido canónico de grupos como Ramones, Sex Pistols o The Clash.

En [el barrio] Buenos Aires comenzó con la pasta de [“¿Cuándo se come aquí?” de] Siniestro Total (eso era en La Milagrosa), y había unos pelaos que oían un punk que era muy distinto. Ellos no escuchaban Sex Pistols, ni The Clash, ni Ramones (aunque [también] les gustaba, por supuesto), sino que estaban escuchando hardcore. Y grupos de Suecia, y unas cosas durísimas, pero muy buenas. Y ellos le apostaban a eso. Empezamos a hablar con esos manes. Nos soltaban música y empezamos a parcharnos en la cancha de Loyola. Hacíamos una vaca entre todos, hacíamosocol, llevábamos una grabadora y escuchábamos la música. Estábamos ahí, y alguien tenía un casete, y decía: “Hey, poné este casete que me lo grabaron, es una chimba de grupo”. Y entonces uno ahí escuchaba grupos como Ilegales y así. (Expunkero, hombre, 48 años)

Estas primeras incursiones en otras sonoridades del punk generaron nuevos intereses y demandas en la escena, que permitieron que más *punkeros* se conocieran y emprendieran acciones colectivamente. Una de las primeras fue el MPM (Movimiento Punk de Medellín), surgido a mediados de 1985, que principalmente aglutinaba algunas galladas de la zona noroccidental. Buscaban formas de apoyar la difusión del punk, que florecía ya en la ciudad, y sus estrategias incluían la realización de notas para conseguir dinero y, con eso, conseguir más música. Pero, además, discutieron estrategias para

resolver problemas que compartían otros miembros de la escena, como la escasez de salas de ensayo y de instrumentos para las bandas (los músicos debían buscar formas de comprarlos o de hacerlos por sí mismos, como fue el caso de la mayoría), la falta de espacios para hacer conciertos y notas, la poca disponibilidad de clases de música, y la necesidad de organizarse colectivamente para producir fanzines y difundir información relevante para la escena.

En 1986 se organizan los primeros conciertos (Buenos Aires, Efe Gómez, Copacabana, etc.). Se realizaron con dificultad, totalmente por fuera del circuito oficial de la música, en espacios como iglesias, terrazas, parqueaderos, escuelas, canchas, etc. que no estaban diseñados ni pensados para realizar conciertos. Una punkera de la época relata así la dificultad de esa generación para conseguir espacios:

Los primeros parches que yo recuerdo realmente no fueron [ni siquiera] en acciones comunales, sino que fueron en piezas, en terrazas y en la calle. Hasta, una vez, en Manizales, fuimos a tocar en una casa [que estaba a punto de] caerse. Así de ese tamaño. Y después, con la acción comunal, a uno lo conocían en el barrio y se la prestaban. Pero no era porque les cayéramos bien, era porque uno retacaba y a lo último le prestaban. Pero era muy difícil. (Punkera, mujer, edad desconocida)

Los espacios escaseaban en zonas de poca planeación urbana, y los jóvenes no generaban confianza en el movimiento comunitario, pero poco a poco se ganaron espacios. Los primeros conciertos, tuvieron muertos, enfrentamientos con los vecinos, la policía, los curas, los milicianos, etc., pero poco a poco conquistaron un espacio en el corazón de los territorios de la escena punk. Poco a poco estos eventos permitieron el encuentro de galladas que, dado su arraigo territorial, tenían pocos espacios de reconocimiento mutuo, lo cual facilitaba que hubiera hostilidades entre ellas. Los *toques* fueron también escenarios de construcción de lo colectivo, porque siempre se hacían colaborativamente, entre amigos; nunca tenían aspiraciones comerciales porque el lucro era prácticamente imposible en ese contexto de precariedad. Aún hoy muchos conciertos punk se hacen

conscientemente “a pérdida” en la ciudad de Medellín. Las tarimas, los instrumentos y la amplificación siempre eran “hechizas”, y los equipos de “logística” eran los mismos punkeros que poco a poco, sobre la marcha, descubrían lo que implicaba la organización de un concierto; en medio de la estigmatización que impide acceder a espacios, y de la escasez que restringe el acceso a equipos y a condiciones técnicas.

La tradición recursiva de lo “hechizo” le dio una forma particular al ethos HTM en la ciudad, como lo evidencia este relato de uno de los primeros punkeros de la ciudad:

Es que Hazlo Tú Mismo eran hasta las baquetas, como se ve en la película de Rodrigo D. Las baterías, las guitarras, prácticamente todo era hechizo. Y todo era mezclando cosas:

-¿Cómo hago un micrófono?

-Coge un parlante, lo pones al revés. Lo conectas a un equipo cualquiera...

Y descubres que suena. O alguien que sabía un poco de electrónica te decía:

-Eso ponlo por acá, o pégalo acá...

Mi guitarra, por ejemplo. Yo tenía un parlantico pequeño de un radio, y lo pegaba a la guitarra clásica con cintas. Y eso lo conectaba en el input de la grabadora y ya sonaba distorsionado. El parlante hacía ---- [un ruido], y esa era la distorsión. Y con eso ensayábamos con Los Podridos en el 85. (Expunkero, hombre, 51 años)

Los conciertos hicieron evidente la trashumancia de los punkeros. La mayoría de las galladas estaban en la zona noroccidental (Castilla, 12 de Octubre y Robledo). Y si bien las notas y los parches de la zona atraían gente de todo el Valle de Aburrá, la zona tenía una alta concentración de rockeros en el territorio, lo cual permitió el desarrollo de lazos comunitarios entre ellos. En la nororiental había parches²¹ donde llegaban personas de diferentes lugares, pero no conformaban tantas galladas como en

²¹ En Medellín la palabra “parche” tiene tres sentidos: 1. Se refiere a un lugar donde se reúne un grupo de personas. 2. Se refiere al grupo de personas que frecuenta un parche, en este caso es sinónimo de gallada. 3. Se refiere a la actividad o evento que se hace en un lugar. En este caso puede ser sinónimo de fiesta o de concierto. Por otro lado, también existe el verbo “parcharse”, que se refiere a estar en un parche (bien sea el lugar o el evento).

la noroccidental. De hecho, allá, a diferencia de la ladera occidental, en muchos lugares era habitual la convivencia de punkeros y metaleros. Siempre hubo un intercambio fluido entre la zona nororiental y la noroccidental, a pesar de las dificultades de transporte (no había metro en ese momento) y de la escasez de infraestructura urbana que comunicara ambas zonas de la ciudad (están separadas por el río Medellín).

De igual forma, los parches de Manrique, Santa Cruz y Aranjuez atraían gente de más al norte, del municipio de Bello, y de más al sur, de barrios como Buenos Aires, Salvador y La Milagrosa, unificando la ladera oriental del Valle de Aburrá a partir del centro. Los punkeros del sur, de barrios como Belén, el Poblado o Guayabal, vivían en una permanente trashumancia porque en sus territorios no había muchas galladas o parches de punkeros, primaban los metaleros. Así que habitualmente alternaban con los metaleros del barrio, pero debían desplazarse a otros territorios para ir a conciertos, intercambiar música, ensayar y, en general, participar en la escena punk. A veces, en puntos relativamente intermedios como la cancha La Amarilla en La América, o Colpisos, en los límites entre La América y Robledo, al occidente de la ciudad. O si no, alternaban entre epicentros como Castilla, al noroccidente; Santa Cruz y Aranjuez, al nororiental; e Itagüí y Guayabal, al sur. Estos punkeros sin gallada fueron importantes porque facilitaron la circulación de material entre galladas y permitieron acercamientos entre quienes otrora habían sido hostiles. Los conciertos fueron centrales en la construcción gradual de este tejido, pero también lo fue la socialización en las notas y los parches, y la formación de colectivos donde participaba gente de diferentes territorios: bandas, comités para organización de notas o conciertos, fanzineros, etc.

La llegada de los primeros fanzines fue crucial para establecer diálogos con diversas escenas mundiales. No solo para aclarar asuntos sobre la política, la estética, los discursos y la circulación del punk y sus productos, sino para descubrir el mundo más allá del referente anglosajón. Los primeros fanzines incluían frecuentemente reseñas de escenas distantes y oscuras como las de los países

escandinavos, Alemania, Grecia, Yugoslavia y otros países de la “cortina de hierro” como Polonia y Alemania Oriental. De igual forma, circuló información sobre movimientos como el anarquismo, el antimilitarismo, la liberación animal, el feminismo, el movimiento indígena, el antirracismo, etc. Además, permitieron el acercamiento a otras escenas hispanoparlantes, tanto en Europa como en América Latina (principalmente México y Perú, al principio). Pero el proceso no fue unidireccional, así como empezó a llegar gran cantidad de información y producción cultural del extranjero, en otros fanzines del mundo comenzaron a aparecer reseñas de la escena punk de Medellín y las bandas empezaron a circular incipientemente en recopilaciones internacionales en casete, con grabaciones artesanales.

Pero no solo los fanzines agitaron la escena. En 1986 comienza un proceso que generó debate dentro de la escena Punk Medallo, la realización de la película *Rodrigo D. No futuro*, que ha adquirido un carácter casi mítico a nivel local e internacional. En un primer momento se convocó a las bandas punk y metal de la ciudad, especialmente de la zona norte, para grabar una audición en vivo. De allí se seleccionarían los grupos que serían incluidos en la banda sonora. La producción de la película dispuso de dos días de estudio para grabar a todas las bandas que se presentaron.

Muchos tenían la idea de que la película sería un documental sobre el punk, otros no se interesaron en averiguar, sino que simplemente vieron una oportunidad de grabar. La mayoría, no tenían ningún conocimiento musical, incluso algunas canciones fueron improvisadas directamente en el estudio, grabadas casi que en plan de juego, pero sin pensar en el producto final. El resultado de dichas sesiones de grabación fue un casete en el que participaron grupos como N.O., Pichurria, Peste, Los Podridos, Mutantex, Anarquía, P-Ne y N.N. Ese casete rodó, se copió infinidad de veces y siguió rodando; sin un sello disquero, sin una portada, sin un logo, sin nada. Fue la primera recopilación punk de

Medellín, pero nunca se pensó como un producto discográfico²², pero su impacto empujó a muchos a seguir el ejemplo y *hacerlo ellos mismos*. Así se empezó a autoproducir la abundante discografía que vendría luego, totalmente al margen de la industria discográfica local que nunca ha intentado producir un disco punk en Medellín y la cultura HTM empezó a arraigar en la ciudad.

El formato por excelencia de la primera generación de la escena Punk Medallo fue el casete, pues permitía la copia y facilitaba la circulación más masiva que el vinilo, el otro formato predominante. Grupos como Imagen, S.I.D.A., G.P., Anti-Todo, Dexkoncierto, Sociedad Violenta, Peste, Rasix, Desastre, Agresión Social, Denuncia Pública, Humano X y otros comenzaron a difundir sus grabaciones en casete. Algunas eran simplemente ensayos, registrados con una grabadora de periodista, sin portada, y a veces ni siquiera los nombres de las canciones. Otras veces, se cuidaba un poco más la presentación y se hacía una portada a mano que luego se fotocopiaba. Algunos grupos conseguían un mezclador o una consola pequeña para hacer unas grabaciones un poco mejores, aunque la falta de técnicos dificultaba todo. La mayoría de los técnicos de sonido trabajaban con otros tipos de música, de más circulación en el mercado local, como el vallenato, la música tropical o la música de carrilera; nunca en la vida se habían cruzado con una guitarra distorsionada, y rara vez habían grabado una batería. Los pocos estudios existentes en la ciudad donde había personal con algún conocimiento de técnicas de grabación de rock y equipos adecuados, generalmente adquiridas en otros países, eran muy caros para los presupuestos de la mayoría de las bandas punk. Esto explica la precariedad del sonido de las primeras grabaciones, que se convertiría con el tiempo en marca característica del sonido Punk Medallo.

²² Solo en el 2003, algunos punkeros de la zona noroccidental decidieron sacar una edición en CD-R de la *Punk Medallo*, le hicieron una carátula a mano y el proceso de copia y difusión volvió a empezar, pero esta vez con una selección más amplia de bandas, que llegó hasta tres volúmenes. Además de las canciones del primer casete, se incluyeron otras canciones de los mismos grupos, grabadas en ensayo o en concierto, y también se incluyeron otros grupos de los primeros 6 o 7 años de producción discográfica de la escena. El volumen 1, el casete original, se llamó *Con las uñas*, el volumen 2 fue llamado *El cartel de Medellín del punk*, y el volumen 3 *Ruido de cloacas*.

Un poco después de las audiciones comenzó la discusión para grabar el disco de la banda sonora de la película. Era la oportunidad de grabar en un estudio “de verdad”, algo que todavía no habían hecho la mayoría de las bandas de la ciudad. Una vertiente de la escena y un sector minoritario de las bandas que participaron en las audiciones (Peste, Mutantex y P-Ne) siguieron adelante con el proyecto. Pero muchas de las bandas decidieron retirarse cuando se trató de dar el paso y prensar un disco. Iván Darío Cano de Los Podridos, hace este relato:

La banda éramos tres, y ensayábamos con guitarras acústicas y con tarros de cocina (los platillos eran ganchos de ropa); la ilusión de grabar en un estudio con guitarras de verdad era muy “chimba”. Nosotros grabamos “La bota militar”, “De culos al distrito” y “Reculeo por el culo”, pero cuando nos dijeron que si queríamos salir en el disco dijimos que no, porque eso era “caspiar la música” (Cano, 2006, p. 56)

Un sector anticomercial de la escena asumió una posición radical y se retiró del proyecto, y algunos han asumido una actitud crítica frente al hecho aún hasta el día de hoy. La escena era profundamente endogámica, cuando había actores externos (instituciones gubernamentales, académicas, políticas, artísticas, etc.) participando en alguna iniciativa, sus integrantes se tornaban bastante suspicaces y ariscos. Y luego el resultado final confirmó las sospechas de muchos que aún hasta hoy mantienen posiciones encontradas frente a la película y su efecto en el desarrollo de la escena. La cercanía entre las galladas de punkeros y los “combos” delincuenciales proyectaba una imagen errada del punk. Según éstos, la película parecía confundir a los “pilllos” —involucrados en prácticas como el robo, el narcotráfico, la extorsión o el sicariato—, y a los punks, y ayudaba a afianzar los estigmas que imperaban en contra de los punkeros, que los tildaba de jóvenes violentos.

Cuando fueron a grabar Rodrigo D dijeron, “Invitemos a Piedad y a Vicky”. Víctor Gaviria se dirigió a nosotros y nos dijo que Rodrigo D iba a ser una película de punk, [iba] a contar la historia del punk, y lo que hacían los punkeros. Y nos pareció muy bacano. (...) Y estábamos

absolutamente convencidos de que Rodrigo D iba a ser “La Historia del Punk de Medellín” (...) Vaya sorpresa cuando se hizo el lanzamiento de Rodrigo D, en la Cámara de Comercio, y era totalmente diferente a lo que nos habían dicho (...) Eso [esa película] fue de pillos. Me pareció horrible que saliera un punkero robándose un carro, con una niña (esa parte de la película), [porque] entonces quedamos como unos gran-putos pillos. (Piedad Castro, rockera y participante en la película *Rodrigo D*)

Otros matizan el tono de la queja, reconociendo que, evidentemente, algunos punkeros de la primera generación fueron también pillos, o dejaron la escena para ingresar de lleno a combos del sicariato. Alegan además que, si no hubiera sido por la grabación de esa banda sonora, muchos de los grupos de aquella generación hubieran desaparecido sin dejar rastro.

La temática de la película cobra importancia porque el medio se hizo más violento con el avance de la guerra contra el narcotráfico a finales de los 80, y la pregunta por la relación entre punk y violencia adquirió un contexto nuevo. En 1984 el Cartel de Medellín asesinó al Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, por sus denuncias de la relación entre política y narcotráfico, y declaró de paso la guerra contra el Estado colombiano. Pero en 1988, el Cartel abrió un nuevo frente de batalla, y comenzó una guerra contra el cartel de Cali que recrudeció fuertemente la violencia. Tanto que en 1989 la guerra llegó a un punto crítico cuando el Cartel asesinó a Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia. El Estado reaccionó y ofreció recompensas por los líderes de los Extraditables; y en respuesta, el Cartel empezó a poner carros bomba y a pagar un millón de pesos por cada policía asesinado.

En marzo de 1990 Escobar advirtió que pagaría de allí en adelante un millón de pesos (mil dólares de la época) a cualquiera que eliminara en la ciudad a un agente de policía. Además, cancelaría el doble por un suboficial, 5.000 dólares por un teniente, 10.000 por un capitán, 20.000 por un mayor y 30.000 por un coronel. También ordenó dinamitar las miniestaciones de

policía CAI (Centros de Atención Inmediata), que apenas se venían instalando en algunas partes de la ciudad. (Martin, 2013, p. 210)

Además, para completar el cuadro en 1989, las milicias urbanas que habían surgido en 1987 estaban en pleno apogeo en la ciudad, por lo que se hace necesario un paréntesis en el relato para describir el fenómeno con cuidado, pues no hay muchos acercamientos académicos al fenómeno y no hay un acuerdo, hay distintas descripciones de las milicias de los años 80. Algunos las asocian directamente a la guerrilla. Por ejemplo, Gerard Martin habla de que

Hacia 1989, en el momento del cenit de las bandas chichipatas²³ de la ciudad, milicias del ELN, aunque con cierta autonomía, decidieron incurrir con fuerza en Los Populares, dos barrios de la comuna 1, para enfrentar bandas delincuenciales como Los Nachos, Los Capuchos y Los Calo (Martin, 2013, p. 198)

Otros también establecen esa relación con la guerrilla, pero con ciertos matices. En su informe sobre Medellín, el CNMH describe a las milicias como un actor híbrido que tenía vínculos y prácticas propias de la guerrilla, pero aclara que

Su aparición no parece haber sido el resultado de un plan estratégico por parte de las guerrillas del EPL y el ELN, aunque rápidamente se conformaron milicias que expresaron sus simpatías por el ELN y contaron con apoyo por su parte, aunque esto no necesariamente implicó una relación orgánica (CNMH, 2016, p.130)

Evidentemente, las primeras generaciones de milicias urbanas no eran exactamente estructuras de la guerrilla. En el momento en el que se desató la guerra entre el Estado y el cartel, las bandas de los barrios populares que tenían algún vínculo con sus estructuras aumentaron su presencia y sus prácticas de control social sobre la población. Uno de los sectores más golpeados fue el de las organizaciones

²³ Bandas de segundo orden dentro del crimen organizado de Medellín, subordinadas a las “bandas duras” que estaban directamente incorporadas al cartel de Medellín.

comunitarias y las personas conocidas como “de izquierda”, que les disputaban el control social en los territorios a las bandas. Según cuenta Gilberto Medina en *Una historia de las milicias de Medellín* en los 80 “Los activistas urbanos de la izquierda armada no tenían raíces en los sectores más atropellados por esta violencia, pues en su mayor parte eran estudiantes de clase media” (Medina, 2006, p. 14). En general, estos grupos de apoyo urbanos conseguían recursos en la ciudad para los frentes guerrilleros rurales –según Perdomo, principalmente mediante “hurtos, extorsiones y secuestros extorsivos” (Perdomo, 2018, p. 76)- y se concentraban en universidades y liceos, pero no tenían que convivir directamente con lo más álgido de la guerra. Por otra parte, en los barrios populares, sobre todo los que habían surgido de procesos de invasión de terrenos, había una tradición de “pequeños núcleos de autodefensa que alternaban la protección de su terruño con actividades delictivas fuera de su barrio” (Medina, 2006, p. 101). Estos se habían desarrollado para atender una necesidad de unos territorios donde la presencia institucional era prácticamente nula. Las primeras milicias surgieron de militantes de izquierda de los barrios, algunos de los cuales eran antiguos guerrilleros, que se organizan en prácticas de autodefensa frente a las bandas cercanas al cartel con una lógica que tenía algunos elementos propios de la forma de organización de las guerrillas, y otros propios de la vida comunitaria de la ciudad. En un segundo momento, algunos grupos milicianos buscan apoyo de grupos guerrilleros, especialmente el ELN. Según Perdomo:

En ese contexto las milicias populares emergieron, por un lado, como mecanismo de respuesta de personas afectadas por las violencias, en particular las provenientes de las estructuras de criminalidad común organizada. Por otro lado, como el medio con el que las guerrillas nacionales y locales veían la posibilidad de defender sus procesos y los de otras organizaciones de la izquierda política, así como de afianzar su incursión urbana, ganarse el favor de los más pobres y apuntalar su proyección insurreccional. (Perdomo, 2018, p.79)

El apoyo de la guerrilla fue irregular en esta primera generación de milicias, en el momento de firmar un acuerdo de paz con el gobierno en el 94, no tenían un vínculo total, era solo parcial en algunos casos. Además de las necesidades de autodefensa iniciales, las milicias empezaron a construir un proyecto político, apoyaron procesos de expansión de barrios de invasión “dotando de materiales y mano de obra” a los “convites” (Perdomo, 2018, p. 102) y, con el fin de legitimarse políticamente en sus territorios, empiezan a adoptar prácticas de “limpieza social” en contra de pequeños delincuentes, “viciosos” y en general diversos “indeseables” de los barrios, entre los cuales se incluían muchos punks. Es decir, además de las prácticas políticas tendientes a su legitimación en los territorios, también adoptaron “prácticas ligadas a la vigilancia, el castigo y el aseguramiento, lo que a su vez se tradujo en capacidad de incidencia política entre la población civil y sus organizaciones” (Perdomo, 2018, p. 103).

De tal manera que, con la llegada de este nuevo actor, el clima de violencia aumentó drásticamente en la ciudad: si en 1988 hubo 2.523 asesinatos en Medellín, en 1989 fueron 4.052 y en 1990 llegaron a 5.424.

Según la investigación *Basta Ya del Centro Nacional de Memoria Histórica*, cuyo informe dedicado a la ciudad se llama *Medellín: Memorias de una guerra urbana*,

La respuesta a los asesinatos de policías en la ciudad fue la irrupción de carros fantasmas y motos en los barrios disparando indiscriminadamente contra los jóvenes que se encontraban departiendo en las esquinas, parques, canchas, bares, billares y tiendas. Las masacres cometidas durante estos años responden, fundamentalmente, a la retaliación de integrantes de la policía que aplicaban formas de justicia privada contra supuestos aliados de Escobar. (CNMH, 2017:187)

El clima era invivible en los barrios populares de la ciudad. A los problemas iniciales de la escena, relacionados con la producción y circulación de música y otros elementos similares, se sumaba ahora la

dificultad para las galladas de simplemente estar en sus territorios²⁴. El problema se vivía en todas partes, pero la zona norte empezó a ser inhabitable, no había conciertos, ni parches.

En 1988 surgió OREC (Organización Reacción En Cadena), una iniciativa que por primera vez pretendía convocar individuos y galladas de toda la ciudad. Freddy Rodas “El Chino”²⁵, había comenzado un programa en la emisora Radio Disco ZH llamado *Subterráneo Punk*, con el que pudo conocer e invitar punkeros de diversas zonas de toda la ciudad. Las reuniones se hacían semanalmente en el Cerro Nutibara, al suroccidente de la ciudad, y en ellas se discutían formas de organización que ayudaran a contrarrestar las actitudes violentas y autodestructivas de algunos punks en los conciertos y parches, los denominados “Punks de Mierda”. Se buscaba más bien construir un movimiento punk organizado y consciente, en intercambio permanente con otras escenas a nivel global, con otro tipo de punks como protagonistas. Además, se comenzó a construir un escenario de colaboración, circulación e intercambio que abarcaba todo el Valle de Aburrá.

Se empezaron a hacer conciertos en zonas más centrales como Guayaquil o el barrio Prado Centro. Los parches de viernes en la noche se trasladaron de las canchas, parques y esquinas del norte hacia el centro o hacia el sur. En 1989, en medio de la balacera, se editaron los primeros 3 vinilos producidos por la escena Punk Medallo, en formato 7”: El *split*²⁶ de los grupos Rasix/Sociedad Violenta,

²⁴ Entre 1987 y 1990, más del 78% de las víctimas de muertes violentas en Medellín fueron jóvenes entre los quince y los veinticuatro años (Riaño, citada por CNMH, 2017, p. 187)

²⁵ Freddy Rodas fue fundador de los grupos Imagen y Ataque de sonido, así como del fanzine Piensa, de la primera sala de ensayo de la escena en el barrio Castilla, fue pionero en el intercambio epistolar y de material con punks de otras escenas a nivel mundial y participó en muchas otras iniciativas en la escena local.

²⁶ En general, los discos de vinilo que se han comercializado en Colombia son básicamente de 2 tamaños: 7” y 12”. En el punk, el formato de 7” ha sido especialmente popular, con la particularidad de que no se utiliza de la forma en que lo han utilizado tradicionalmente los sellos comerciales, como “sencillo”, es decir, para promover una sola canción (el *lado a* del disco). En el punk, se ha utilizado más como un EP (Extended Play), es decir, una producción discográfica corta, de 4 o 5 canciones, donde ninguna es *la principal*. Entre ellos, se destacan los “Split ep”, que son discos compartidos. En su formato vinilo (de cualquier tamaño), un lado es de una banda y el otro lado de la otra (en algunos casos las dos bandas se alternan en las canciones a ambos lados), y la promoción y gastos de producción son compartidos por ambas bandas. En su formato CD, podían ser splits de dos o tres bandas, con las mismas condiciones para la producción. Más recientemente se hicieron incluso splits de 4 bandas en diversos formatos: vinilo, casete y CD.

el *Baquizidio* de I.R.A. y el *...y ahora qué?* de Imagen. Las reuniones de OREC facilitaron el acercamiento de I.R.A. y la incipiente escena del sur, y de algunos parches de antiguos metaleros que ahora se asumían como hardcoreros.

El hardcore, fusión rápida, violenta y politizada del punk y el metal, había ganado mucha popularidad en la escena subterránea y había permitido que punkeros y metaleros tuvieran excusas nuevas para volver a encontrarse. Surgieron grupos como B.S.N. (Bastardos Sin Nombre), Dexkoncierto, Fértil Miseria, R.D.T. (Restos de Tragedia), Herpes, HP/HC, etc. en los que antiguos metaleros pasaban a engrosar las filas antisistema del punk con un sonido extremo y una nueva estética, más informada de lo que pasaba a nivel global. El intercambio con otras escenas había permitido la difusión de ideas, de música, de estéticas y, sobre todo, de la cultura del Hazlo Tú Mismo que ya se nombraba de esa manera en fanzines y discos. El punto culminante de esta primera etapa histórica de la escena es al mismo tiempo un nuevo punto de partida, la escena hardcore punk. Un hito importante en esa nueva dirección lo marca el lanzamiento de la primera recopilación local en casete: *Estamos En La Sima*. El proyecto fue autoproducido, grabado en diciembre de 1989 por las mismas bandas, y contó con la participación de Ataque de Sonido, Crimen Impune, Diskordia, B.S.N., Dexkoncierto, HP/HC y Herpes. Desde el principio, el proyecto consistió en hacer una recopilación y respondió a un esfuerzo asociativo consciente al interior de la escena que marcó, no solo un relevo de bandas y de sonido, sino un nuevo rumbo.

Tema 5. Outro

La primera escena en Medellín dista mucho de las descripciones que se han hecho de otras escenas punk a nivel mundial. En primer lugar, surge totalmente al margen de la industria discográfica local, e incluso no reproduce la práctica de la industria de fundar sellos discográficos, sino que cada producción es un esfuerzo de autogestión y autoproducción de la banda o del grupo de bandas que deciden emprenderla. En segundo lugar, los lazos que la unen son tanto de amistad como territoriales, así que se puede hablar de unos vínculos comunitarios que explican su solidez.

En Medellín hay una escena punk heredera de las primeras galladas y parches, que funciona como una suerte de sombrilla que abarca a varias subescenas (con demandas variables de autonomía frente a ella). Sin embargo, muchos participantes en la escena Punk Medallo no se identifican con ninguna de las subescenas emergentes, simplemente se denominan punkeros. Las subescenas surgen alrededor de una diversidad de estilos y subgéneros musicales que circulan en el contexto local, y con el tiempo se van fortaleciendo y logrando autonomía, o diluyendo en la escena mayor. Por un lado, está la escena postpunk con grupos al norte de la ciudad como Denuncia Pública, que se acerca al naciente circuito de bares de rock de la ciudad, y abre así la puerta a otros grupos como Mercado Negro o lo que luego se llamó el rock alternativo. También al sur surgían algunos grupos con unos intereses musicales similares a los grupos postpunk del norte (aunque prácticamente sin contacto entre ellos en los parches), pero que preferían la denominación de new wave, como Bajo Tierra, Código y Estados Alterados. Por otro lado, está la escena skinhead que contaba con grupos influenciados por el Oi! como Control Natal o Sociedad Violenta, que se hacían cada vez más radicales en su filiación nacionalista dentro de la escena skinhead y más anticomerciales. Pero también tenía grupos más cercanos al ska, como Suburbia o Humano X, con otros horizontes musicales. Estos grupos se alejaron poco a poco de la estética skinhead y se acercaron a otras escenas nacientes como el reggae o el rock alternativo, y comenzaron a fusionar el punk con otros ritmos. Finalmente, estaba la escena hardcore punk, que volvía a reunir a los metaleros y punkeros que se habían distanciado cuando la escena punk logró su autonomía inicial, y abarcaba un rango amplio de sonidos que, en algunos casos eran muy cercanos al punk, y en otros eran más extremos y cercanos al metal, como el *grindcore*.

Finalmente, se hace evidente la determinación que ejerce la geografía sobre el desarrollo de la escena. Si bien el punk se conocía como género musical desde finales de los 70, solo surge como escena cuando la convivencia en territorios compartidos lo hace posible: a veces en los colegios, a veces en el barrio o a veces en extramuros lejanos donde concurrían los aficionados a esta cultura. La escena tuvo

un importante epicentro en la zona noroccidental de la ciudad, pero se desarrolló simultáneamente en otros territorios, y en cada uno tomo su propia forma y se conectó con su propio contexto local. Nació como una diversidad de parches de barrio, pero poco a poco fue generando la cohesión que le permitió reconocerse como una escena de ciudad al comienzo de los años 90.

La Ciudad Morgue: Consolidación de la Escena Hardcore Punk Medallo (1990-1998)

La década de 1980 termina con un altísimo índice de homicidios en los barrios populares de la ciudad, especialmente en las zonas nororiental y noroccidental, en medio de la guerra abierta que el Cartel de Medellín había declarado contra el Estado, y del fortalecimiento de los grupos de milicias urbanas. El deterioro fue rápido y evidente. Los asesinatos subieron de 2.523 en 1988 a 4052 en 1989, y la tendencia continuó, y alcanzó 5424 homicidios en 1990 y 6349 en 1991, el año más violento en la historia de la ciudad (Martin, 2013, p. 191). En medio del fuego, se elige un nuevo presidente, César Gaviria, heredero del Nuevo Liberalismo de Luis Carlos Galán. Éste decreta la apertura económica de dicha administración a políticas de libre comercio, totalmente sintonizadas con el proyecto globalizador que se impuso a nivel mundial en ese momento. Dicha política permitió mayor circulación de productos culturales extranjeros (discos, libros, revistas, películas, etc.), que hicieron un poco más fácil enterarse de lo que sucedía internacionalmente en términos culturales. También fue época de grandes cambios en el país pues, por un lado, se decreta la elección popular de alcaldes, en 1988, lo cual genera una dinámica política diferente en la ciudad, y mayor interés por parte de la población en general en la administración local. Por otro lado, a pesar del clima de violencia generalizada, debido a la guerra contra el Cartel, había un moderado optimismo político debido a la desmovilización de diversos grupos guerrilleros como el Quintín Lame, el M-19 y el EPL. En este contexto, una movilización ciudadana que exigía mayor participación política había logrado legitimar la elección de una Asamblea Nacional Constituyente para que, mediante la promulgación de una nueva constitución, facilitara un cambio profundo en el país que incluyera una mayor descentralización de la administración pública y el fortalecimiento de las regiones.

La cultura barrial del punk había decaído en medio de la violencia, el fuego cruzado —entre milicias populares, combos sicariales al servicio del Cartel o de algún otro actor del crimen organizado, y las fuerzas oficiales del ejército y la policía— expulsó a los punks y a las galladas de las esquinas, los parques y las canchas de los barrios populares, especialmente al nororiente y noroccidente de la ciudad. El centro de la ciudad era el nuevo epicentro. Se realizaron conciertos en Guayaquil, en la parte baja de Buenos Aires, en las inmediaciones de la Universidad de Antioquia, en el barrio Prado Centro, etc. Las galladas de los barrios se habían dispersado, la única que seguía siendo predominante era la Banca, en el centro, en la avenida La Playa. Los conciertos, las notas y los parches de los barrios del nororiente y noroccidente habían prácticamente desaparecido. De igual forma, surgían nuevos puntos de encuentro en el centro de la ciudad, alrededor de la avenida La Playa, en las Torres de Bomboná o en el parque de Bolívar, donde confluía gente de diferentes territorios y provenientes de antiguas galladas, especialmente en el “Mercado de San Alejo”, una mezcla de mercado de las pulgas y feria artesanal que aún se realiza allí el primer sábado de cada mes. Algunos puntos especialmente representativos fueron los bares La Arteria, en la avenida La Playa, y El Guanábano, en el Parque del Periodista, a dos cuadras de distancia. El centro facilitó el encuentro de gente de distintas zonas y la configuración de una escena de ciudad, más allá de la dispersión de movidas barriales que existían.

Aparecen, además, otras formas de organización, más allá de las galladas. Desde los 80, hay colectivos informales para organizar conciertos y parches, pero a finales de los 80 y principios de los 90 se consolida una nueva forma de trabajo colectivo alrededor del fanzine, que pasa a ser el medio de difusión por excelencia de la escena. Entre los fanzines más influyentes de esta primera escena vale la

pena mencionar: Piensa y Actúa, Nueva Fuerza, Despelote²⁷ y Subterráneo Medellín. No solo se difundían noticias o entrevistas con grupos de todo el mundo –que a veces eran copiadas de otros fanzines y otras eran realizadas por el mismo fanzine (en directo, si eran bandas locales, o por correo)-, sino que también se comentaba la música que llegaba a la ciudad, los conciertos que se habían logrado concretar, y las nuevas producciones discográficas locales. De igual forma, difundían artículos sobre temas que poco a poco contribuyeron a la formación y la politización de la escena, como la reivindicación de la presencia de las mujeres en el punk, la resistencia al servicio militar y la brutalidad policial. Más adelante, plantearon luchas importantes para la identidad política de la escena, como la antitaurina, o la resistencia a la celebración del quinto centenario del “descubrimiento” de América. La fotocopia era el medio por excelencia de producción de los fanzines y de la producción gráfica de la escena en general: las portadas de los casetes o las carátulas de los discos y casetes eran, generalmente, hechas a mano y fotocopiadas, al igual que la publicidad para los productos y eventos de la escena. Y cuando había recursos para pagar una litografía, los trabajos se hacían a una tinta (fotocopiables), de tal forma que la estética de la escena Punk Medallo fue primordialmente a blanco y negro durante casi toda la década de los 90 (resalta la excepción del fanzine Nueva Fuerza, que usaba dos tintas en su portada y contraportada).

Por otro lado, había una diversidad musical al interior de la escena: algunas bandas eran más cercanas al sonido frío del postpunk, como Frankie Ha Muerto, CO₂ y Claviceps Purpúrea, o a la influencia

²⁷ A propósito de los nombres de los fanzines, vale la pena mencionar algunas prácticas lingüísticas en la escena Punk Medallo que aportan algunos elementos para entender su construcción de identidad. En primer lugar, la escena ha sido reacia desde el principio (a diferencia de las escenas rockera y metalera) a la utilización del inglés, bien sea para los nombres de sus canciones o de sus grupos. Las letras se han escrito siempre en español, aun antes de posicionar comercialmente el concepto de “rock en español” en la ciudad de Medellín (se acuñó en la radio comercial en 1987), cuando primaba la idea de que “el rock es en inglés”. La ortografía castiza castellana ha sido sistemáticamente transgredida, bien sea por bajos niveles educativos de algunos de los autores, o conscientemente (como el caso de los grupos Dexkoncierto y Desadaptadoz). Recurren con frecuencia al parlache local como marca identitaria del punk de Medellín, y al lenguaje provocador y obsceno (por ejemplo, los nombres de los grupos Bastardos Sin Nombre o Qué Gonorrrea de Banda), a veces en tono humorístico y otras veces de forma agresiva, con intención de generar un choque con el público mayoritario y una identidad lingüística al interior de la escena.

pop del new wave, como Bajo Tierra, Mercado Negro y Estados Alterados. Otras agrupaciones, eran más cercanas a la cultura skinhead donde algunos grupos como Control Natal y Sociedad Violenta exploraban el Oi! y sus vertientes rockeras, mientras que otros como Suburbia y Humano X investigaban, además, el ska y sus conexiones con el mundo afrocaribeño. Finalmente, se consolidaba una nueva generación de bandas con preferencia por el hardcore punk, algunas como IRA, Imagen, RDT (Restos de Tragedia) y BSN (Bastardos Sin Nombre) grababan ya los primeros discos de 7", entre 1989 y 1990 (dos bandas con sonido punk más tradicional grabaron también un 7" Split en 1989: Sociedad Violenta/Rasix). Mientras tanto, otras se organizaban para grabar en el sótano de una casa cualquiera, y con equipos precarios, la primera recopilación en casete: *Estamos en la Sima*. En la portada del volumen 2 de dicha recopilación, editado en 2015, se lee: "Estamos en la Sima fue grabada en caseto en 1989 en Niquia (Bello), en un sótano, de ahí el nombre de la recopilación que fue grabada por Piolín (Reencarnación), Tomás Álvarez (Parabellum / HP-HC) y Esteban Mesa (Dexkoncierto)" (Carátula del disco *Estamos en la Sima 2*, 2015), es decir, no solo fue el primer proyecto autónomo de la escena, en términos de ser gestionado, producido, planeado y ejecutado por los mismos punks, sin la intervención de un tercero (a diferencia de la banda sonora de *Rodrigo D, No Futuro*), sino que también era el debut de tres productores musicales surgidos de la misma escena subterránea.

En los días de "calentura", mientras la guerra con el Cartel arreciaba, no había muchos conciertos, los parches eran caseros y privados. Más que conciertos, se daban ensayos de varias bandas a los que invitaban a sus amigos. La precariedad era todavía dominante, y no había salas de ensayo, la mayoría de las bandas debían juntarse y reunir los pocos equipos que cada una tenía para poder ensayar, así que había pequeñas familias de bandas que se reunían con frecuencia y ensayaban juntas. La gente en la ciudad no salía, en la calle se repartían panfletos anónimos que recomendaban no salir después de las 9 pm, o atenerse a las consecuencias. La "limpieza social" era el pan de cada día pero la escena, más que decaer, crecía vigorosamente y conquistaba nuevos territorios.

Cuando estuvo esa violencia tan hijueputa, que había toques de queda y había de todo. Nosotros nos quedábamos en la calle, con la graba²⁸, oyendo música, siempre. Y caminando del centro a El Poblado, de El Poblado al centro, a la [Universidad] de Antioquia; o nos metíamos por unos parches del río Medellín. El río Medellín era la autopista de todo; por ahí pasaban muertos, drogas, de todo. Entonces los punkeros nos movíamos de lado a lado por ahí. Por lo que era la [antigua] carrilera del tren. (Punkero varón, 50 años)

Tema 1. La Hegemonía del Vinilo

Al comenzar la década de 1990, se impone el sonido hardcore punk en la escena Punk Medallo. Los nuevos sonidos ya no eran solo en inglés, también había circulación permanente de bandas provenientes de países como Suecia, Finlandia, Alemania y algunos países de la cortina de hierro, como Polonia, Alemania Oriental y la antigua Yugoslavia (además del punk proveniente de Iberoamérica, que era cada vez más abundante y diverso). Esta estética permite el reencuentro de las escenas punkera y metalera. Barrios como Buenos Aires, en la zona centro-oriental de la ciudad, Castilla en la noroccidental, y Aranjuez en la nororiental fueron importantes epicentros de esa estética. Allí, antiguos metaleros engrosaban ahora las filas del hardcore punk, con bandas como Dexkoncierto, HP/HC, BSN, Fértil Miseria y Crimen Impune. De igual forma, en el sur también surgían nuevos seguidores, detrás de IRA, como EDI (Estado de Inconciencia), CTC (Contra Todo Corruptor) y se afianzaban viejas escenas en Caldas, Itagüí, Envigado y San Antonio de Prado.

Estéticamente, el hardcore se proponía, de forma general, como una mezcla rápida y pesada de punk y metal, pero ofrecía un rango amplio de sonoridades. Se pueden mencionar básicamente dos grandes vertientes que tuvieron un impacto importante en la ciudad. Por un lado, estaba la versión norteamericana, de grupos como Dead Kennedys, Minor Threat y Adolescents, con baterías rápidas,

²⁸ Graba: Apócope de *grabadora*, nombre genérico con el que conocía a los reproductores portátiles de casete en el medio, infaltables en los parches de punk.

aunque rara vez por encima de los 200 bpm, con un estilo afín al skateboarding²⁹, con una retórica política menos definida (con algunas excepciones como Dead Kennedys o DOA), y que a partir del 87 se acercó más al thrash metal con grupos como DRI, Corrosion of Conformity y Suicidal Tendencies, en lo que se conoció como crossover o crossover thrash. Por el otro, estaba la versión europea, que en algunos momentos era más rápida (entre 120 y los 240 bpm), y oscilaba entre bandas como Discharge, GBH y The Exploited en el extremo lento (D-Beat y UK82), que había primado en la primera mitad de los 80, y Napalm Death, Unseen Terror o Carcass en el extremo rápido (Grindcore), que se acercaba más al death metal, y también ganó importancia mundial a partir de 1987. Además, en el caso europeo era más explícito el compromiso político del punk, con una retórica más basada en un discurso de lucha de clases, y de fuerte influencia anarquista.

En el contexto local, por un lado, al extremo más melódico del espectro (hardcore punk), había grupos como Rasix, Desastre y Agresión Social con importante influencia del hardcore punk vasco e inglés, y otros como IRA, con influencia también del crossover norteamericano y el punk mexicano. En el lado más extremo y pesado del espectro, había grupos como Dexkoncierto, BSN y RDT con fuerte influencia del hardcore escandinavo y europeo (D-Beat, Crust), y otros como Vomitardos, Herpes o Confusión que sonoramente se acercaban más al metal y al grindcore, pero mantenían vínculos temáticos y estéticos con el hardcore y el punk. Además de los discos citados previamente, se grabaron otros como el segundo 7" de IRA, el segundo 7" de BSN, el primer 7" de Fértil Miseria, el 7" de HP-HC, el Split 7" de Averxion y CTC, etc. Pero el más importante de todos fue la recopilación en 12" *La Ciudad Podrida*, que marcaría un hito para la escena, y un símbolo de empoderamiento y autonomía, como lo señala el texto publicado en su portada:

²⁹ Práctica deportiva callejera derivada del surf, de origen californiano, que se desarrolla sobre una tabla de patinar. Ha sido muy cercana a diferentes músicas callejeras, y en los 80 y los 90 estuvo especialmente asociada con el punk, el hardcore y sus derivados.

Esta es la primera recopilación en vinilo producida por la misma escena de Medellín. Este disco es un logro, por la supervivencia de una escena subterránea que lucha por dar más sentido propio a sus ideas, a su vida. Estamos conscientes de que esta no es una grabación óptima pero tiene la energía hardcore thrash al estilo muy propio de cada banda. Son 7 bandas de una escena que trata de sobrevivir y expresa su rechazo, más que justificado, al violento medio social en el que se desenvuelve. Donde tener sentido propio de la realidad es mirado como [algo propio de] un enemigo al que hay que destruir. (Carátula de V.A. Ciudad Podrida, 1990)

El hardcore era heredero del punk en su retórica escandalosa y subversiva, y en su interés por temas políticos y sociales, más que por las temáticas del pop que oscilaban entre el (des) amor y la fiesta. Era una forma de expresión sobre los asuntos públicos, bien fuera a nivel del barrio, de la ciudad, del país o del mundo; los primeros punks hablaban poco de lo que ocurría en sus casas y en el ámbito privado de sus vidas, salvo cuando era para politizarlo, como en el caso, por ejemplo, de la canción Mamá Fascista, de IRA.

Me debo lavar las manos para ir a comer,
con las botas limpias siempre debo caminar.
En el estudio las mejores notas debo sacar,
y los domingos a la abuela tengo que visitar.
Las malas palabras no las debo pronunciar,
revistas de morbo no puedo ir a comprar.
Autoridad conformista que me quiere manejar,
con sistema antidesorden y regaño adicional.
De su seno yo me voy a bajar.
Resistencia absoluta siempre estoy aconsejado,
la paciencia que me queda a un lado ya la he dejado.

De su seno yo me voy a bajar. (Mamá fascista, IRA,1993)

De alguna forma, las composiciones de la escena Punk Medallo operaban como una suerte de observatorio de la realidad callejera local en la que las posiciones políticas se construían a partir de la experiencia cotidiana de sus autores. Además, en las canciones y los fanzines locales se podía leer también un interés por distintos asuntos de la realidad mundial, que tenían como interlocutores a los fanzines y la música de otras escenas de todo el mundo, que circulaban por la ciudad.

Evidentemente, el crecimiento paulatino del intercambio con otras escenas, mediante la red de fanzines se iba extendiendo, y hacía que la escena de Medellín estuviera mucho mejor informada en 1991 sobre lo que le interesaba a los punkeros a nivel global, y más actualizada que la escena de los 80. Había más noticias sobre nuevos lanzamientos musicales, pero también había contacto con discursos y preocupaciones políticas más puntuales.

La escena Punk Medallo estaba basada en una idea de masculinidad que la había hecho profundamente misógina y homofóbica en los 80. Había una representación recia del ideal masculino, y un rechazo a lo que se asociaba con lo femenino, es decir, a todo lo que no entrara dentro de esa imagen del punkero recio, tosco, fuerte e inmune a las dificultades del contexto, protegido por un cuero fuerte y resistente que le había reemplazado la piel. A medida que la participación femenina aumentaba en la escena, la situación parecía cambiar poco a poco, se daba un debate al interior de la escena que ayudaba a generar cambios de actitud en los hombres. Se reivindicaba la participación de las mujeres, y se exigía a toda la escena reconocer el valor de esa participación, aunque las bandas no hacían aún reivindicaciones feministas, ni se reconocían asociadas con este movimiento.

En los 90, las mujeres tenían un lugar más sólido dentro de la escena, participaban activamente en los colectivos que realizaban los fanzines más importantes y en las otras acciones que lideraban dichos colectivos, como la organización de conciertos y de acciones como las marchas antitaurinas, o la producción de compilados. Además, habían ganado visibilidad en comparación con la primera escena y,

por ejemplo, si en 1989 solo se podía mencionar la figura de Patricia Arenas, vocalista y fundadora de SS Ultimátum y de Diskordia, y la de Vicky Castro, vocalista de Crimen Impune; en 1993 había varias punkeras reconocidas que eran parte de bandas como IRA (Mónica Moreno, que en ese momento vocalizaba algunas canciones y luego sería su baterista permanente), Infesto (Ana Loaiza, fundadora y vocalista), Los Árboles (Ana Duque, la primera vocalista) o Fértil Miseria (las hermanas Piedad y Vicky Castro en el bajo y la voz respectivamente, y Yolanda Molina, la primera baterista), y más adelante hubo otros referentes a nivel nacional como Polikarpa y Sus Viciosas, de Bogotá, que tuvieron una relación estrecha con la escena Punk Medallo (Paola Loaiza, baterista y vocalista, por ejemplo, es la actual vocalista de Infesto y ha participado como voz invitada en algunas grabaciones de otras bandas de Medellín), y habían ayudado a que la atmósfera cambiara.

Seguía habiendo acoso y hostilidad, pero entre las personas entrevistadas no se reportan casos de violaciones ni de agresiones físicas abiertas como en los 80. La homofobia, en cambio, seguía siendo un tema tabú, del que no se hablaba. Las personas entrevistadas aceptan que, si bien no recordaban casos explícitos de agresión homofóbica dentro de la escena, o de parte de alguien de la escena a cualquier persona en la ciudad, tampoco recordaban la presencia de ninguna persona que no se definiera como heterosexual en la escena, ni mucho menos algún tipo de reivindicación asociado con la homosexualidad o con alguna forma de disidencia de la sexualidad heteronormativa. Reconocen, además, con frecuencia, que hubiera sido una situación compleja, y que quien lo hubiera hecho probablemente hubiera generado rechazo. Los punkeros sin camisa y llenos de músculos, recios y agresivos, abundaban en las representaciones gráficas de la escena: carátulas de discos o casetes, afiches publicitarios, etc. no parecía haber espacio para otro tipo de hombres. No se ha identificado tampoco la mención del tema en fanzines ni en canciones, aunque no se ha hecho una revisión exhaustiva. Una futura investigación podría determinar los discursos que había sobre ese y otros temas en esas publicaciones.

Otro tema específico que preocupaba a la escena era la violencia en la ciudad, que se manifestaba de diversas maneras, y la idea de que había un sector poderoso (denominado genéricamente como “la sociedad”) que asesinaba gente en los sectores populares, incluyendo punks. Dicha preocupación se evidencia, por ejemplo, en la imagen reiterativa de un “chulo”, es decir, del individuo anónimo asesinado y tirado en medio de la calle, que era frecuente en las portadas de punk y metal hasta mediados de los 90 (Cano, 2013), y en el hecho de que una banda llegara a referirse a Medellín como “La ciudad morgue” (BSN, 1992), o que otra (de metal) adoptara el nombre de Masacre. Esa preocupación era perfectamente entendible en un primer momento, dada la situación de crisis que vivía la ciudad.

Figura 14

Portadas de producciones de Masacre “Colombia imperio de terror” y Libra “Sin título”



Nota. Portadas de producciones de Masacre “Colombia imperio de terror” (casete, 1989) y Libra “Sin título” (CD, 2000). Ambas autoproducidas. En ellas se puede ver un muerto en la portada, dibujado a mano.

En algunos casos, la preocupación era por la coyuntura de guerra contra el Cartel de Medellín, que se extendió hasta la muerte de Pablo Escobar en 1993, y se evidencia en diversas canciones. Un ejemplo es *Atentado Terrorista* de IRA, que se escribió en 1990, luego de que un carro bomba del Cartel

estallara, de manera fortuita, junto a la casa de uno de los miembros del grupo. La canción describe la sensación de zozobra que se sentía en la ciudad en ese momento, ante la incertidumbre de dónde estallará la próxima bomba:

Atentado terrorista me persigue tu maldad

Atentado terrorista no destruyas la ciudad

Atentado terrorista, la crueldad nos matará

Terrorismo destructivo, deja mi vivienda en paz. (IRA, Atentado terrorista, 1990).

Llama la atención que la palabra *terrorista* se refería al Cartel, y a la práctica de poner bombas y atacar contra lugares y eventos públicos que caracterizó a su lucha contra la extradición (bajo el nombre de Los Extraditables), y no aludía a las guerrillas comunistas que, más adelante, se convirtieron en las principales destinatarias de ese calificativo en los medios.

Otro ejemplo de dicha preocupación por la violencia de la época es la canción *Narcoterroristas* de BSN, en la que hoy también resulta inusual la utilización de ese apelativo para alguien diferente a las guerrillas comunistas. La canción dice:

Atentados terroristas en las calles, un carro bomba explota en la ciudad

Cientos de inocentes muertos, el objetivo escapa ya

Narcoterroristas, Narcoterroristas

El gobierno es asesino, los terroristas también

Caos, represión, confusión, todo esto está en mi mente

Narcoterroristas, Narcoterroristas

Ya no salgo a la calle, pues me van a encarcelar

Ya no salgo a la calle, pues me van a matar. (BSN, Narcoterroristas, 1990)

Además de lo llamativo de la utilización del apelativo de “narcoterroristas” para referirse a los miembros del Cartel de Medellín (fundadores del paramilitarismo) y no a las guerrillas, vale la pena señalar como, discursivamente, tanto el gobierno, como los terroristas, es decir, las estructuras de poder implicadas en la guerra que se hacía más evidente en las calles de Medellín en ese momento, hacen parte de un *ellos* que es exterior al *nosotros* de la escena. Los punkeros no toman partido por ninguna de esas estructuras armadas que detentan el poder de facto en los territorios, tanto las ilegales, como las del Estado, más bien se sienten acosados y perseguidos por todas estas estructuras que pueden tanto asesinarlos como encarcelarlos, y que les niegan la posibilidad de un territorio seguro.

La identificación que hacen los punkeros de los actores armados en su territorio es clara, y no parte de los medios masivos y su descripción de dicho mapa de actores, sino de su experiencia directa en el terreno, por eso no necesariamente coincide con las formas como los medios los nombran o describen. Por ejemplo, en el caso del grupo Denuncio y su canción *Paramilitar*, de 1993, dicen:

Primero militar, ahora policía, para mañana serás un suicida

Golpear a todo el mundo es la condición

Ya eres todo un tombo, no tengas compasión

ponte tu traje verde y comienza a disparar

Por cada uno que mates, te van a condecorar

Tu hermoso traje verde comienza a brillar

con las sucias medallas que por sangre te dan

Apoyan el sistema, no seas uno de ellos

y si alguien se opone, golpéales el cuello. (Denuncio, *Paramilitar*, 1993).

En esta canción establecen un vínculo claro entre paramilitarismo y fuerza pública, que los medios masivos no reconocían en ese momento. Esa experiencia colectiva de exclusión y de desconfianza generalizada frente a las instituciones sociales, políticas, militares, económicas, religiosas y

educativas, así como el escepticismo frente a los relatos oficiales provenientes de dicha institucionalidad o de los medios masivos, constituyen elementos de cohesión de la escena, y de configuración de su identidad.

La circulación de estas ideas y de esta actitud se logró por medio de una red de medios autónomos producidos por la misma escena, y en el intercambio con otras escenas punk a nivel mundial. La práctica de la producción de fanzines se consolidó en la ciudad a finales de los 80, al igual que los colectivos responsables de ésta. Los fanzines se convirtieron en un elemento muy importante en la politización de la escena. Por una parte, fanzines como *Caminos* comienzan la difusión de material explícitamente anarquista, dado que hasta ese momento no se conocía una tradición libertaria en la ciudad. La mayoría del material que difundían era extraída de otras publicaciones anarquistas internacionales como el periódico español CNT, y de otras revistas y periódicos de origen principalmente español, peruano, argentino y mexicano. *Caminos* ilustra la versión del anarquismo que más se difundió en la ciudad, afín al anarcosindicalismo español y argentino, al mariateguismo peruano, o al liberalismo radical y el magonismo mexicano, que era distinta de la pregonada por las bandas anarcopunk inglesas, más cercana al anarco-comunismo y al marxismo autónomo. Este fanzine estaba dirigido a la escena punk, pero no incluía crítica musical, solo comentarios políticos bien fueran referidos a la teoría anarquista, o a la lectura anarquista de la actualidad nacional del momento. En esta estructura, y en el hecho de que *Caminos* tuviera un público y un reconocimiento (por limitado que hubiera sido), se evidencia la preocupación de un sector de la escena por la politización del punk local.

Por otra parte, había otras publicaciones, como el fanzine *Nueva Fuerza*, que tuvieron profunda influencia en la escena. Dichas publicaciones eran más populares, probablemente porque, junto a su crítica política, había abundante información sobre elementos musicales del punk local y mundial. Desde el comienzo, el tema de la identidad de la escena Punk Medallo fue central en este fanzine, probablemente por eso se difundió mucho material que era profundamente crítico con el

eurocentrismo, como el que circuló con motivo de la campaña de resistencia contra el discurso y el ambiente celebratorio del quinto centenario del “descubrimiento” de América en 1992, que predominaba en los medios y en la oficialidad colombiana. Varios fanzines sacaron artículos sobre el tema, e incluso *Nueva Fuerza* sacó un dossier especial al respecto y participó en la convocatoria a las bandas para la realización de una recopilación en casete de canciones contra dicha efeméride: *Medellín contra el Quinto Centenario*. Este clima político en la escena llevó a la participación en otros proyectos internacionales relacionados, como la recopilación en casete *Rock Subterráneo Contra el Quinto Centenario*, realizada por el Ateneo Libertario de Zaragoza, en España, en 1991, con la participación de los grupos locales IRA, Imagen, CTC y Diskordia, junto a otras bandas de toda Iberoamérica.

Figura 15

Artículo publicado en la revista Nueva Fuerza No. 7, de 1991, por el “Grupo Contra la Celebración del Quinto Centenario”



La temática de la resistencia a la celebración del quinto centenario introdujo el tema del antirracismo en la agenda de la escena Punk Medallo, que aún planteaba, por momentos, discursos

arraigados en el imaginario ancestral paisa que les había servido de contexto, en el que los estereotipos racistas han sido un componente claro y profundamente naturalizado³⁰. Por otro lado, una escena skinhead nacionalista, arraigada en el discurso identitario paisa, se fortalecía en la ciudad. Los fanzines extranjeros y las canciones punk de otros países eran claros cuando hablaban de una enemistad entre las escenas skinhead de ultraderecha y la escena punk en sus respectivos contextos, así que, a los ojos de muchos, la escena Punk Medallo también debía asumir una posición. De tal manera que la discusión sobre la identidad étnica de sus participantes fue más que oportuna en ese contexto de la escena, y contribuyó de forma definitiva a su politización.

De igual forma, en 1993 el fanzine *Nueva Fuerza* participó en la realización del compilado en casete *Grito Anti-Taurino*, con 8 grupos locales (Antioquia Podrida, Hartos de Ti, Fértil Miseria, Los Restos, Averxión, Censura, IRA y El Conjunto). La difusión del ideario antitaurino a través de fanzines como *Nueva Fuerza* o *Mente Gris*, al igual que la realización del compilado, representaron importantes referencias para el desarrollo posterior del movimiento antitaurino, no solo en Medellín, sino en Colombia, con alcances mucho más allá de la sola escena punk (Grajales, 2015).

Un sector asociado con la primera escena, la de los 80, se identificó poco con la estética hardcore punk que predominó a principios de los 90. Allí, ya se había empezado a gestar una escena skinhead desde finales de los 80, pero con el proceso de acercamiento a las escenas mundiales, ya estaba mucho más informada de las tensiones políticas que definen a dicho movimiento a nivel mundial. Un antiguo punk, y uno de los fundadores de la escena skin nacionalista describe de esta forma dichas tensiones:

Mi percepción es que a principios del 90 hubo una crisis del metal. O sea, una crisis de parche, una crisis de identidad, o de cansancio (...) Entonces cuando hubo esa decadencia en el metal,

³⁰ El grupo BSN, por ejemplo, tenía una canción en 1990 en la que alude al estereotipo del hombre afro de la costa Caribe “Una burra que te espera / Una chimba entre las güevas / Una burra que te espera / A ti negro hijueputa” (BSN, Descontrol, 1990)

que fueron como cuatro años, se vino un montón de gente a convertirse en thrash-core, o hardcoriana. Y ya se metían, y el grupo imagen era Dexkoncierto, y era un montón de gente [que se comportaban] como si hubieran estado ahí desde el principio. Con nosotros empezaron a chocar porque yo los tenía así [doblados³¹], hablaba solo con algunos, con la mayoría, no. Con algunos tuvimos peleas. Pero ya eso [el thrash-core] entró, y ya ellos se convirtieron [en el centro] y se adueñaron de todo eso. (Skin nacionalista y antiguo punk, hombre, 49 años)

La hegemonía del sonido hardcore punk generó una ruptura fuerte entre las escenas punk y skin a principios de los 90. La escena skinhead comenzó un proceso de autonomización de la escena Punk Medallo que se ha profundizado con los años, aunque algunos de los fundadores de ambas escenas aún siguen siendo amigos cercanos. El fútbol, por ejemplo, entró a hacer parte importante de la vida pública de los skins, algo que no era frecuente entre los punks de los 80, pues se les empezó a asociar con el movimiento barrista. Desde muy al principio ha habido un sector con una apuesta por una derecha identitaria, de profundas raíces en la tradición antioqueña. Su gusto incluía el Oi! y en los 90 se expandió a un nuevo género, el RAC (Rock Against Communism); éste marcaba una evolución musical frente al Oi!, pues se acercaba más al heavy metal y al hard rock, y se asociaba claramente con las tendencias de ultraderecha nacionalista a nivel mundial. Aunque lo hacía desde un discurso de identidad paisa, y no aria, como sus contrapartes europeas y norteamericanas, que estaban más preocupadas, por ejemplo, por temas como la inmigración, que en Medellín no eran relevantes. Más que predicar un nacionalismo centrípeto colombiano, en el que se incluyen dentro de un relato épico de la patria colombiana, hablan de un nacionalismo centrífugo paisa, que añora la independencia antioqueña, o por lo menos mayor autonomía frente al poder hegemónico de la capital colombiana, por eso reivindica bien sea la república

³¹ Tener o llevar a alguien doblado es tenerle desconfianza y sospechar que esa persona lo puede traicionar a uno.

de Antioquia o una “Antioquia Federal³²”. Asumen además un rechazo férreo al comunismo y las ideas de izquierda. Tuvieron fanzines como *Arrieros Somos* y *Haz Rebeldía*, y un desarrollo muy al margen de la escena punk, aunque algunos han mantenido lazos de amistad con punkeros de las primeras generaciones, que no dan mucha importancia a esas convicciones políticas. Algunas bandas que se destacan en esta primera escena son Sociedad Violenta y Diskrepancia.

Otro sector de la escena skinhead se acercó más a las ideas de izquierda y al anarquismo, y exploraron, además del Oi!, estéticas cercanas al ska y el mestizaje musical politizado de grupos europeos como Negu Gorriak, Hechos Contra el Decoro y Mano Negra, que a partir de 1994 hicieron parte de un movimiento amplio de solidaridad con el zapatismo mexicano. Algunos grupos que se pueden mencionar en este lado del espectro son Humano X, Don Vito y Los Corleone, MEI (Más Estúpidas Iniciales) y Suburbia. Humano X y MEI habían surgido al final de los 80, asociados con la primera escena, con interés por el punk rock en español, el Oi! y el ska, es decir, por una música más melódica que la imperante en la escena hardcore punk. Humano X derivó en Don Vito y Los Corleone, abandonó el sonido punk y empezó a sentar las bases de una escena ska local, aunque permaneció fiel al ethos HTM y a la actitud visceral y politizada del Punk Medallo, y adoptó una estética con elementos cercanos a la cultura skinhead (cabello rapado, tirantas, botas, chaquetas militares tipo *bomber*, etc.). Por su parte, Suburbia rompió totalmente cualquier vínculo con la estética skinhead y empezó a explorar, además del reggae y el ska, el funk y el naciente movimiento del rock alternativo, que ganaba popularidad en la radio y circuitos más comerciales y cercanos al pop que al punk. Dicho sonido era heredero de lo que se conoció como new wave y como rock en español en los 80, y gozaba de un poco más de aceptación en la radio y los medios del momento.

³² La expresión “Antioquia Federal” tiene como referencia al gobierno federal de los Estados Unidos de Colombia del siglo XIX, que se fundó con la constitución liberal radical de 1863 —reemplazada luego por la de 1886, que perduró hasta 1991, cuando se promulgó la actual. Durante dicho período liberal existió el Estado Soberano de Antioquia, una de sus divisiones administrativas. Aun hoy, un sector de la sociedad antioqueña reivindica esta bandera.

Simultáneamente, otros grupos del norte de la ciudad iban explorando algunas de las nuevas sonoridades que se agruparon primero en las categorías de postpunk y new wave, y luego se diluyeron también en la categoría del momento, la de rock alternativo, algunos grupos que se destacan son Claviceps Purpúrea, Mercado Negro, Esfinge, CO₂ y Frankie Ha Muerto, éste último, descendiente directo de Denuncia Pública, el grupo postpunk de los 80. La exploración de las sonoridades oscuras del cool wave, el industrial y la música experimental los alejaron de un sector importante de los punkeros con los que habían iniciado su vida en la música, y los llevaban a tocar nuevas puertas en la ciudad. Estas exploraciones no solo las realizaron las bandas, sino también los aficionados a esta forma del rock que se hacían cada vez más numerosos y exploraban formas de socialización que por momentos se parecían a las del punk (en la calle, en el centro, alrededor de una botella) pero por momentos se diferenciaban, como nos cuenta en su relato este antiguo punkero/new wave:

El primer punto de encuentro de los new wave, el primer punto fuerte fue el San Alejo, en el Parque de Bolívar. Pero eso era cada mes, entonces el sitio de encuentro se trasladó a El Guanábano. Y ahí nos encontrábamos todas las noches. En algún momento, el Guanábano se empezó a volver hostil por la presencia de personajes más agresivos (...) La mayoría de la gente que se parchaba con los new wave se movilizó a La Arteria, ahí en La Playa. Era una casa vieja, un negocio que vendía cerveza artesanal, ellos la producían ahí mismo. Era un rollo más bohemio, para conversar de libros, de películas, y bueno. Eso duró poco, porque ese sitio se quebró. Y todo ese grupo de new waves se movió hacia las Torres de Bomboná, que era un sitio más seguro, porque tenía vigilancia. Y [el parche] básicamente era lo mismo, era tomar vinito en un sitio que se llamaba La Tienda de Lucho (...) Todo estaba en función de tomar el vinito y la cervecita, y todas las noches la gente salía de las universidades y nos encontrábamos ahí. (Expunkero/new wave, 46 años)

Una vez más, el centro ofrecía los espacios para socializar, compartir gustos y construir una escena. Sin embargo, el espacio de la naciente escena new wave y de las Torres de Bomboná no dejaba de mostrar tensiones y conflictos. A pesar de la afinidad musical, había elementos de clase que dificultaban el acercamiento de las bandas surgidas de la escena punk a grupos como Bajo Tierra y Estados Alterados, que dominaban la escena new wave y postpunk local en los medios. Un integrante de Frankie Ha Muerto tiene este relato sobre esas tensiones que encontraron cuando su entrenamiento musical y sus inquietudes estéticas los llevaron más allá del punk:

Nos rechazaron por todas partes. Las bandas de los ricos, por supuesto, porque no teníamos ni la técnica, ni... no teníamos ni instrumentos, no teníamos ni las guitarras. A mí me prestaban las guitarras para los conciertos. Eso fue siempre una pelea. A nivel técnico no cumplíamos, pero intentábamos hacer una cosa muy elaborada con lo poquito que teníamos. (Expunkero, hombre, 52 años)

Además, la exploración de nuevas sonoridades tampoco fue muy bien recibida por algunos sectores de la escena Punk Medallo que se mostraban conservadores en términos estéticos, y evidenciaban un rasgo purista que ha permanecido desde el principio. En buena parte, esa exploración se debía a que algunos músicos habían mejorado bastante su nivel técnico desde sus inicios en el punk, y el amateurismo de la escena había dejado de ser estéticamente interesante para ellos. El rechazo al interior de la escena y sus nuevos intereses artísticos llevaron a estos grupos a buscar nuevos espacios e iniciar un proceso gradual de profesionalización de la escena, que generó tensiones que aún hoy permanecen vivas.

Los locales donde se hacían los conciertos dejaron de ser las terrazas de sus casas, las sedes comunales o las escuelas de los barrios, se acercaron a un naciente circuito de bares y discotecas, ubicados en la zona baja del valle, más cerca del centro de la ciudad y de algunas otras centralidades que iban surgiendo en ese proceso violento de reacomodo de Medellín, más al sur de la ciudad. Dichos bares

y discotecas, por ser espacios destinados específicamente para hacer conciertos y eventos musicales, debían cumplir con unos requerimientos muy puntuales, que exigían de las bandas otro tipo de experticias. Todo esto los alejaba cada vez más de las formas profundamente intuitivas de hacer música en la escena Punk Medallo.

Además, las nuevas circunstancias exigían un grupo de personas especializadas en los distintos roles necesarios para el montaje profesional de un concierto, como sonidistas, luminotécnicos, roadies, etc., más allá del espíritu “todero” y recursivo de la escena punk, inspirado por las presiones propias de la improvisación permanente. Y además de esas personas, se requería la participación de todos esos otros que han sido necesarios para consolidar una escena rockera más allá de los conciertos, en el proceso creativo, en el de grabación y producción, o en los administrativos y de gestión, como diseñadores gráficos, publicistas, mánagers, comunicadores, ingenieros de sonido, productores, vendedores y distribuidores de discos, etc. Ya había un poco más de gente que en los 80, cuando era muy difícil conseguir un estudio con el ingeniero y los equipos apropiados para grabar rock. Todavía perduraba el estigma sobre los jóvenes y el rock, que implicaban una falta notoria de oportunidades de formación, pero la misma cercanía con los equipos y la curiosidad permitían que algunas personas empezaran a tener un nombre como sonidistas, después de aventurarse a hacer sus primeras grabaciones y conseguir sus primeros equipos.

Tema 2. Radio, Skate y Mestizaje Musical

En el 93, todo cambió en Medellín, Pablo Escobar fue asesinado en un tejado el 2 de diciembre, en el sector de Laureles, al centro-occidente de la ciudad. La tarea alcanzó su éxito debido a la acción conjunta del Bloque de Búsqueda oficial de la policía y el ejército colombianos, de la DEA, y de los Pepes, un grupo paramilitar compuesto por antiguos colaboradores de Escobar y por allegados al cartel de Cali. Después de la muerte del capo, los Pepes continuaron su labor de exterminio del clan Escobar. Y un importante sector de sus componentes, cercano al clan Castaño, de Urabá, comenzó a consolidar su

poderío paramilitar. Primero, alrededor de las ACCU (Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá); y luego, a partir de 1997, de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). Lo que se había dado en la ciudad no era la eliminación de la violencia, más bien parecía un cambio de administración de esta:

Muchos en Medellín consideraban que la eliminación de Escobar y su banda les debían mucho a Los Pepes, algo al apoyo gringo, y poco al poder del Estado colombiano como tal. Percibieron que Los Pepes, desde luego, ya habían retomado los negocios, para seguir con estos, aunque ejercieron su poder de manera diferente: cambiaron la desproporcionalidad en el uso de la violencia y el terror contra el Estado, por prácticas mafiosas de corrupción, infiltración y cooperación parainstitucional, convencidos de que el negocio funcionaba mejor con pesos que con plomo. (Martin, 2013, p. 323)

Las prioridades del Estado y de la DEA se desplazaron de Medellín a Cali, y dejaron de lado el asunto de las bandas, su crecimiento y la consolidación de una nueva hegemonía criminal. Como resultado, el número de pandillas criminales aumentó entre 1993 y 1998, a pesar de que los homicidios disminuyeron (Martin, 2013, p. 2014). No había un actor con la capacidad de dominio y de daño que tenía el Cartel de Medellín en su momento, pero había una diversidad de actores armados que seguían haciendo difícil la situación de seguridad en algunos territorios en las laderas, que empezaban a verse disputados entre “guerrillas, milicias, bloques paramilitares y de fuerza pública, es decir, [sufrían] el despliegue de acciones de guerra en la ciudad relacionadas con el conflicto armado” (CNMH, 2017, p. 193).

Si bien la violencia estaba lejos de erradicarse en los barrios, el índice de homicidios había bajado considerablemente (aunque seguía siendo alto) y la vida volvía poco a poco a las calles de los barrios populares al norte de la ciudad. La crisis de Medellín había tenido una consecuencia imprevista, una bonanza inusitada de diagnósticos sobre sus motivos profundos y sobre las necesidades de la población y los distintos territorios. La ciudad estaba lejos de estar en orden, pero, junto a las medidas militares para

continuar la guerra contra el narcotráfico, el Estado tomó iniciativas importantes para su recuperación, como la designación de una *Consejería Presidencial Para Medellín* entre 1991 y 1994. Ésta permitió mayor participación de diversos sectores de la sociedad civil en la definición de un nuevo rumbo para la ciudad, y la atención a situaciones como “la generación de empleo juvenil, de educación, mejoramiento del espacio urbano en los barrios más marginados, promoción de organizaciones cívicas, generación de procesos de identidad y de reconocimiento mutuo, así como fortalecimiento de la justicia y de la seguridad ciudadana” (Martin, 2013, p. 269). Estos cambios en la ciudad tuvieron efectos profundos en la relación entre su institucionalidad oficial y la escena, marcados sobre todo por la nueva mirada que se tenía de los jóvenes, que ayudó a cambiar poco a poco la estigmatización y la exclusión a la que se les había confinado hasta la muerte de Pablo Escobar, pero ese tema se desarrollará con más detalle un poco más adelante, primero hay que revisar unos antecedentes importantes en términos musicales.

En términos musicales, el 94 fue un año muy importante para la escena Punk Medallo, ese año se lanzó el álbum *Dookie* de la banda norteamericana Green Day, y la ola de lo que se conocería localmente como *neopunk* empezó a golpear a la ciudad. Esta ola no fue generada dentro de la dinámica habitual de la escena, sino por los grandes medios mundiales que, una vez más, mostraban interés por el punk, pero esta vez, por su versión pop punk norteamericana. De tal manera que la ciudad se vio inundada por seguidores del punk que no habían tenido relación con la escena Punk Medallo, sino que habían recibido la versión de este “género musical” que los medios transmitían, especialmente la radio. Esta ola implicó un cambio en la relación entre el punk y los medios que, hasta ese momento, había sido bastante apáticos frente al desarrollo de la escena, cuando no claramente antagónicos, e interesados en retratarla como un problema asociado con la delincuencia juvenil, la violencia y el vicio. Pero este nuevo momento de romance entre el punk y las industrias culturales globales no llegó solo, tuvo unos antecedentes importantes en la ciudad.

Unos años antes, a comienzos de los 90, se habían empezado a ver los primeros combos de *skaters* en la ciudad. Si bien tenían una influencia musical de lo que se asociaba con el *skateboard* en EE. UU., el contexto local había hecho sus propias contribuciones también. Conocían algunas bandas hardcore y skate punk norteamericanas que habían escuchado en los videos de *skate* que les llegaban de EE. UU., y que devoraban ávidamente, o en las visitas que algunos podían hacer a ese país. Pero también habían aprendido algo de las influencias locales. Haciendo un recuento de sus inicios en la escena, un skater local recuerda una de sus primeras exhibiciones, entre el 90 y el 91:

Era en el Palacio de Exposiciones, el equipo Maltica Cervunió, con uniforme de bicicross y no sé qué. Yo ya me sentía del combo de los grandes, muy chimba, cuando al momento de hacer la presentación de nosotros ¿La banda sonora? Alejo Gallego ¡Bam! [sacó un] casete de The Clash. Por un lado, The Clash, y por el otro, creo que era Exploited o Circle Jerks, no recuerdo. Pero hicimos la presentación con The Clash, y así hicimos varias. Y siempre era el casete de The Clash, y la canción que me marcaba era *Should I stay or should I go*. Siempre sonaba esa canción. [Después] de ahí me hice una copia del casete, era mi motivación y mi mantra en la cabeza cuando salía a patinar. Y ahí empecé a conocer un poco del punk. (Punkero/skater, hombre, 41 años)

La creciente interacción de esas primeras generaciones de skaters con algunos punkeros locales de la primera generación los había llevado a alternar el sonido skate-punk de EE. UU. con grupos ingleses como The Clash o The Exploited, que habían conocido en Medellín. Pero la influencia no se agotaba ahí, hubo reciprocidad, algunos de los miembros de esa primera generación de skaters tenían cierta cercanía con EE. UU. y viajaban con frecuencia, así que estaban bastante actualizados en lo que estaba pasando musicalmente en EE. UU. y tenían un gusto bastante más diverso que los punkeros de Medellín, y su sonido también comenzó a circular. En su banda sonora incluían el ska, el “rock alternativo”, el grunge, algunos grupos de hip hop, y un nuevo sonido hardcore de EE. UU. que era bastante diferente del

hardcore punk que había predominado en la escena Punk Medallo. Además, traían historias sobre otros movimientos dentro del hardcore norteamericano, como el straight edge, que promovía la vida sana, alejada de drogas, alcohol y promiscuidad, y afín a los deportes extremos como el skateboarding. Entre sus iniciadores en EE. UU. había referentes de comienzos de los 80 que habían tenido un reconocimiento dentro de la escena Punk Medallo, como Minor Threat, Youth of Today y 7 Seconds, pero en el 92 se sabía poco sobre la evolución de ese sonido y, en general, de dicho movimiento. Así que la circulación de esta música estuvo también asociada con la llegada de prácticas como el vegetarianismo y el veganismo, de las que no había noticias anteriormente.

En la escena de los 80 en Medellín había habido una influencia del hardcore y el skate-punk de California de la primera mitad de los 80, de bandas como: The Effigies, Adolescents, Hypnotics, Circle Jerks, Minor Threat, Dead Kennedys, Suicidal Tendencies, 7 Seconds y otras por el estilo. Pero el sonido inglés había opacado un poco esa influencia y, a finales de los 80, los punkeros locales parecían más interesados en el sonido europeo. El sonido de EE. UU. empezó a perder popularidad cuando se hizo más metalero, bajo la influencia de la tendencia que se conoció mundialmente como *crossover*, en alusión al disco del mismo nombre del grupo DRI, de 1987. En Medellín, los hardcoreros más afines al metal preferían géneros como el *crust* y el *grindcore*. Así que poco se sabía en 1993 o 94, en la escena Punk Medallo, sobre las nuevas tendencias norteamericanas. Al interior de la escena, EE. UU. había dejado de ser el epicentro dominante y habían aparecido otros centros que atraían la atención de los punkeros y sus intercambios epistolares: el punk latinoamericano, las escenas alemana, inglesa y francesa, el punk español y vasco, las movidas finesa y sueca, la japonesa, etc.

Así que la llegada de los skaters representó una renovación de la escena punk, no solo por la banda sonora que traían, sino por su estilo de vida, su estética y los lugares por los que circulaban en sus tablas. Los skaters no solo se relacionaron con punks, también buscaron otras movidas dentro de la escena rockera local que era cada vez más diversa con nuevas influencias como el funk, el grunge, el

industrial, el rock en español y el hip hop, traídas por una radio que era cada vez más abierta, y por MTV que subrepticamente ganaba presencia en las casas de los jóvenes, a través de las antenas parabólicas que difundían televisión de EE. UU. en diversas urbanizaciones y barrios de la ciudad, antes de que los operadores formales de televisión por cable empezaran a funcionar en la segunda mitad de los 90. De esta forma, los skaters no solo trajeron una nueva música, sino que en su circulación por la ciudad y las diferentes escenas que iban surgiendo (el mundo del rock local ya no tenía esas divisiones binarias de los 80 entre rock pesado y caspa, o entre punk y metal) facilitaron el encuentro y la mezcla, lo que algunos grupos denominaban mestizaje musical. En este relato de un skater local de esa primera generación, no solo se da cuenta de esa diversidad de escenas con las que entraban en contacto en sus correrías (menciona a los grupos Nadie, asociado con el nuevo punk de la ciudad en los 90, y NEUS, más cercano al metal y el industrial, y a los punks del parque de El Poblado, cercanos a IRA y a la primera generación de la escena Punk Medallo), sino del diálogo intergeneracional que se hacía evidente en la escena y que incluyó la llegada del skate al Punk Medallo:

El combo de nosotros empezó a relacionarse más con la música (hablo como del 93), cayendo a parches como la Villa de Aburrá. [Allá] había un poco de todo: estaban los principios de Nadie, los parceros se parchaban allá, también algunos de Neus llegaban allá. Comenzamos a hacer conexión con ellos. Luego, en algún momento del 93 todavía, llegamos hasta el parque de El Poblado. Había un combo de siempre del Parque de El Poblado, entre pillos y punkeros, eran gente de más edad. Pero esos punkeros también tenían la “selección menor”, los mini-punks que eran parceros de la edad de nosotros, o un poquito mayores, y siempre nos daban la bienvenida. (Expunkero, hombre, 41 años)

Además, la geografía del punk cambió. Los primeros parches de skaters surgieron en territorios que eran nuevos para la escena Punk Medallo, como los barrios Estadio, Conquistadores y Laureles, de un estrato socioeconómico medio-alto, en la zona plana en el centro-occidente de la ciudad que en su

momento se conoció como *Otrabanda*, y poco a poco se fueron difundiendo por toda la ciudad. El punk dejó de ser solamente la música para poguear y beber *cocol* el fin de semana, y se convirtió en la que escuchaban los skaters para montar en sus tablas durante la semana. Pasó de ser la música de las noches de toque de queda y los parches clandestinos en los extramuros de la ciudad, a convertirse en música diurna, propia de jóvenes deportistas que frecuentaban las centralidades de los barrios de Medellín, donde los amoblamientos urbanos y el pavimento permitían la práctica del skateboarding. El punk, poco a poco, se hizo más visible y empezó a ser más aceptado por los vecinos en los barrios. Además, algunos punks habían crecido y ya era más frecuente verlos en las revueltas de las universidades públicas, que en las de colegios como el Marco Fidel Suárez, el Pascual Bravo o el Liceo de la Universidad de Antioquia, donde habían sido protagonistas en los años 80.

Como se mencionó anteriormente, la crisis de la guerra contra el Cartel había implicado grandes cambios en términos institucionales, estimulados por la situación de reordenamiento de la ciudad después de su crisis de los 80. En 1992 se decretó una *Política Social para los Jóvenes y las Mujeres*, y en 1995 se decreta una *Política de Juventud* a nivel nacional, e igualmente se inaugura una Oficina de la Juventud a nivel local desde 1994. Esta nueva situación contribuye a modificar –por lo menos parcialmente– los estigmas asociados con los jóvenes (peligrosos, violentos, viciosos, vagos, etc.), a que se diseñaran programas gubernamentales exclusivamente para ellos, y a que éstos encontraran nuevos espacios en la ciudad. Había también participación de diversas ONG e iniciativas privadas que encontraron formas de participación en la búsqueda de salidas a la crisis. Un ejemplo ilustrativo es el del proyecto comunicativo *Muchachos a los Bien*, iniciado conjuntamente por la Corporación Región y la Fundación Social en 1994, que pretendía por un lado “contribuir a la formación para la convivencia democrática entre los jóvenes” y, además “proponer a la sociedad nuevos imaginarios sobre la juventud, de manera que los medios contribuyeran a legitimar y reconocer las nuevas formas de ser joven en la ciudad” (Franco, 2001). El proyecto tuvo bastante presencia en los medios regionales, lo cual ayudó

notablemente a transformar la imagen de los jóvenes de los barrios populares de la ciudad. Otro ejemplo es el programa de la televisión regional *Camino al Barrio* que inició en 1990, de manos de la Consejería Presidencial para Medellín (a partir de 2000, ante la desaparición de la Consejería, lo empieza a producir EPM), y que ha pretendido el reconocimiento de la diversidad de comunidades de la ciudad, desde sus propios territorios, ayudando así a combatir la estigmatización de ciertos barrios y comunas de la ciudad. Por otro lado, en 1996, se crea la Red de Escuelas de Música de Medellín que contribuye a la cualificación de los jóvenes músicos de toda la ciudad y que permite que, por primera vez, los jóvenes de los barrios populares puedan acceder a un entrenamiento musical sólido y continuado.

En este contexto de apertura del mundo institucional oficial, surge un espacio que le dio un impulso importante a la nueva escena rockera de la ciudad, el teatro al aire libre Carlos Vieco Ortiz, en el Cerro Nutibara, que se volvió un importante epicentro de la escena local a partir de 1994, bajo la dirección de Antonio Escobar (conocido en la escena como *Toño La Puta*), en un proceso que se conoció como *MedeRock*. El Teatro ya se había usado en 1987 para hacer un concierto de rock, del grupo Kraken, pero el evento fue boicoteado por una turba de punkeros y metaleros, y la práctica de los conciertos desapareció por un tiempo. Después, en los 90, en medio de un clima cultural renovado en la ciudad, el Carlos Vieco regresó al panorama y se convirtió en un espacio habitual de la escena, y en un importante referente para el rock local.

En palabras de Patricia Valencia, rockera cercana a la escena punk y postpunk de los 80 y 90, y editora el libro *Medellín en vivo. La Historia del rock* (1995) así fue el proceso del Carlos Vieco:

Del 94 al 97, que me parece uno de los puntos más importantes, no solo del punk sino de todo el rock en Medellín, y hasta del hip hop. En donde, gracias al INDER, a ese rollo que hubo en el Carlos Vieco, a Toño “La Puta” y a toda esa gente, se consolidó todo ese movimiento de música. (...) Entre el 94 y el 96, cada mes teníamos conciertos [en el teatro Carlos Vieco], era una cosa

maravillosa. (...) Ahí se crearon muchas muy buenas bandas nuevas, con sonidos muy distintos.

(Patricia Valencia, en entrevista concedida para esta investigación)

El Carlos Vieco fue un espacio muy importante para el proceso de experimentación que caracterizó a la escena de los 90, que intentaba romper con las casillas binarias propias de la década anterior (metal/punk, rock pesado/caspa, etc.) y abrir el espectro. Sirvió de escenario para nuevas escenas que surgían, como las generadas por subgéneros del rock como el Grunge y el Rock Alternativo, o por otras tendencias musicales como el Funk, el Industrial, el Hip hop o el Reggae. De igual forma, el público rockero se apropió el Teatro al aire libre, y asistía copiosamente a los eventos que se programaban allí, bien fueran gratuitos o no. Algunas bandas surgidas de la primera generación punkera como I.R.A., Frankie Ha Muerto, Suburbia o La Pestilencia (que se había desintegrado en Bogotá y reformado en Medellín), se presentaron allí. Pero también otras, provenientes de la nueva camada de punk que iba surgiendo en la ciudad, como Nadie o Johnnie All Stars. Además, fue espacio para bandas de la naciente escena de rock alternativo en la que se incorporaban bandas con cierta trayectoria, como Bajo Tierra o Estados Alterados, y surgían otras nuevas, como Emma Hoo o Juanita Dientes Verdes. Por otra parte, el Carlos Vieco permitió la circulación de bandas nacionales como Aterciopelados, Knuto Power Trio o Roots & Culture, lo cual facilitó que la escena local (incluyendo el punk) empezara a circular, a su vez, por otras ciudades.

Junto con el Carlos Vieco, se consolidó, poco a poco, un nuevo circuito de bares donde el rock tenía un espacio protagónico y era posible hacer presentaciones en vivo, algunos de los bares activos en 1995, con una circulación importante de bandas de rock por sus instalaciones, incluyen Retro, El Pub, Barnaby Jones, Under Bar (propiedad de miembros del grupo IRA), Tablas, Mi Estimado, El Guanábano, Montreaux, Berlín y Heavens. La mayoría estaban ubicados al sur o en la zona centro-occidental de la ciudad, que empezaba a ganar protagonismo.

Además de estos espacios, algunas emisoras comerciales, como Radioactiva, comienzan a promover “el nuevo rock” en 1995, dentro del cual encontraron cabida el neopunk, el grunge, el ska y otras tendencias que eran nuevas en la radio local. Dentro de este fenómeno, se dio un espacio también a las bandas locales, que contaron con una promoción radial que nunca habían tenido. Dentro de esta apertura de la radio, bandas como I.R.A., Mojiganga, Nadie, Johnny All Stars y Bajo Tierra llegaron al número uno y empezaron a hacer conciertos masivos, con necesidades de producción totalmente inéditas para los conciertos de la escena Punk Medallo y totalmente por fuera del ethos HTM que la regía.

No solo las formas tradicionales del rock y el nuevo *rock alternativo* disfrutaron el boom, el ska experimentó también un gran crecimiento durante la década de 1990, que lo alejó poco a poco de la escena Punk Medallo. Un antiguo punkero, de la primera generación, integrante luego de algunas otras bandas más inclinadas hacia el ska y el rock alternativo hace este recuento de su encuentro inicial con el ska:

Cuando yo tocaba en Sociedad Violenta, era punkero, pero me gustaba lo que escuchaba de [música] skinhead. Y no estaba contaminado con nada de racismo, radicalismo, derechismo y güevonadas. De alguna manera, entendíamos que a los skinheads les gustaba el ska. El ska, aquí, fue una explosión ni la hijueputa, pegó muy bacano. A los punkeros les gustaba el ska, y se involucraban activamente con hacer esa música. Y era muy buena. Había un ska de conciertos y un circuito. [Los seguidores del ska] no eran el “punkero Medallo”, ni eran los alternativos, era otra tribu surgida, o generada por el parto del punk en la ciudad. (Antiguo punkero, 49 años)

El ska que había llegado en los 80 a la escena estaba asociado con el punk y sus circuitos, y con la estética del sello inglés 2-Tone, que se había hecho popular en Inglaterra y Europa a medida que el punk de la primera ola iba desapareciendo de las listas comerciales. Predominaban grupos ingleses como The Specials, Madness o Selecter, y algunas bandas ska-punk vascas como Kortatu y Baldin Bada, y del resto

del estado español como Skarabajos, Seguridad Social o Skatalá. Los canales de circulación habían sido los mismos del punk, a través del correo y de pequeños grupos de aficionados que compartían lo poco que llegaba.

Pero a partir de 1994, el ska tuvo un nuevo impulso en el contexto local. El ska ya no estaba asociado a la escena skinhead que lo había empezado a difundir a finales de los 80, sino a lo que se conocía como la “tercera ola” del ska, y rotaba masivamente por la radio comercial y por MTV. La tercera ola había surgido en EE. UU., asociada también con el boom comercial del punk en este país. A diferencia del 2-Tone inglés (la “segunda ola”), tenía un sonido más diverso que oscilaba entre la estridencia del ska-core de grupos como Mighty Mighty Bosstones o Voodoo Glow Skulls, y del ska punk de Operation Ivy, por un lado. Y el sonido más purista y cercano al reggae de grupos como The Slackers y Hepcat, o de clara influencia jazz como NY Ska-Jazz Ensemble o Scofflaws, por el otro. Reivindicaba la riqueza de los contextos multiculturales y combatía el racismo, aunque de forma más amplia que 2-Tone, cuyo símbolo binario de la lucha antirracista (una bandera con cuadros blancos y negros), la planteaba también en términos binarios, de blancos y negros. Además, permitió la circulación de reediciones de música jamaicana de los 60 y 70, no solo ska, sino rocksteady y reggae, que ahora tenía un nuevo nicho. El epicentro de esta tercera ola estaba en Nueva York, en el sello Moon Ska Records, iniciado por una banda de raíces 2-Tone, The Toasters, y en California, alrededor de sellos más cercanos al punk como Epitaph Records.

Junto con esta ola norteamericana, también surge una gran escena de Ska Latino y mestizaje musical que se había hecho bastante popular en toda América Latina con importantes grupos como Desorden Público, Los Fabulosos Cadillacs, La Maldita Vecindad y Café Tacuba. Dicha movida latina tenía grupos representativos en el ámbito norteamericano como King Changó, de Nueva York, y Jump with Joey, de Los Ángeles. En Europa no solo había una tercera ola de Latin Ska, con grupos como Komando Moriles, Banana Boats y Dr Calypso, sino una oleada de “música mestiza” que también tuvo un impacto

en Latinoamérica con grupos como Mano Negra, Negu Gorriak, Amparanoia y Hechos Contra el Decoró. Entre los grupos locales de todo este ámbito cercano al ska había exponentes como Niquitown, El Agente de la Luna, Duncan Diskantu, Mojiganga, Burkina, Coffee Makers y Rey Gordiflón.

El surgimiento de todos estos espacios dio pie a un proceso de profesionalización de la música que afectó fuertemente a la escena rockera y a algunas otras que se habían acercado a dichos escenarios. Había escenarios de formación, de circulación y de promoción que exigían nuevos tipos de músicos. Los grandes festivales y los conciertos multitudinarios requerían nuevas formas de relacionarse con la música y de asumirla. Algunos sellos nacionales establecidos como Codiscos y Sonolux deciden incursionar en el naciente mercado del rock y producen grupos como Kraken, Estados Alterados, Juanita Dientes Verdes, Emma Hoo, Perseo y Ekhyrosis. Igualmente, surgen estudios y sellos especializados en rock, como El Pez y Lorito Records, que producen grupos cercanos a la escena Punk Medallo, como Los Árboles, y como los incluidos en el Split CD *Voces*, *Libra*, *El Globo* y *La Leche* y *Sus Bacilos Andinos*, así como algunos de metal. Finalmente, algunos sellos internacionales como BMG también empiezan a poner sus ojos sobre algunos grupos locales como Polvo de Indio, aunque nunca se interesaron por un grupo punk. Esta situación permitía a algunos rockeros empezar a soñar con convertir la escena local en una industria.

La nueva ola tenía un nuevo formato como símbolo de su estatus, el CD, que ganaba terreno frente al vinilo. En algunos sectores de la joven escena, parecía que no había espacio para la improvisación, el repentismo, la informalidad y la actitud *amateur* del Punk Medallo. Comienzan a surgir proyectos discográficos como Mutante Records que, si bien son autoproducidos, tienen una estética más cuidada y una producción más profesional que la de la escena Punk Medallo. Producen algunos grupos con sonoridades afines al punk y al hardcore, como Johnny All Stars (originalmente Johnnie Walker), Nadie o Mojiganga, y comienzan a apostar por la profesionalización del trabajo musical y discográfico. Producen conciertos y eventos al margen de la escena Punk Medallo (no alternan con sus grupos, ni van

a sus eventos), y más conectados con los medios y el circuito rockero que se venía fortaleciendo en la ciudad y el país. Dichos proyectos tenían su base entre el creciente público skater, y las nuevas generaciones de rockeros y punks que surgían, alimentadas por esta nueva ola y por un rock que había dejado de ser esa música peligrosa, inmoral, estigmatizada y proscrita del festival de Ancón o de la Batalla de las Bandas.

Otros, como I.R.A, que se habían formado en las prácticas informales del punk local, cambiaron su formación tras la partida de uno de sus fundadores, y de paso redefinieron gradualmente su sonido, su concepto y su actitud. Dentro de este proceso, fundan su proyecto discográfico llamado TKG (Te Kagaste Records), con el que siguen su trabajo de autoproducción, producen unas pocas bandas locales, y continúan en la misma senda de profesionalización e internacionalización de su trabajo que poco a poco se abría campo en la ciudad. De igual forma, comienzan poco a poco a circular nacional e internacionalmente (Ecuador, Venezuela), en conciertos cada vez más grandes, y conquistando públicos cada vez más jóvenes.

Finalmente, se empieza a popularizar un recurso que cambiaría definitivamente las reglas del juego, así como las relaciones de la escena local con el mundo: Internet. Poco a poco, se ganaba acceso a música que antes no había estado disponible en la ciudad. Además, los viejos formatos empiezan a entrar en desuso: el vinilo se produce cada vez menos y los casetes van cediendo terreno ante la opción de “quemar” los CD. Por otro lado, la llegada de equipos e instrumentos musicales que antes no se conseguían en la ciudad, como resultado de varios años de apertura económica y globalización, hacía más asequible para una banda la autoproducción de su música, y facilitaba su venta y distribución. De esta forma, quedaba cada vez más allanado el camino de la profesionalización en el mundo de la escena rockera de Medellín, y en otras escenas cercanas que ya empezaban a crecer como el hip hop y el ska, y detrás de este último, el reggae.

Tema 3. La Escena Punk Medallo Continúa en la Era del CD

Si bien algunos grupos punk se sentían cómodos en estos nuevos escenarios, la vieja escena Punk Medallo y su ethos HTM estaban lejos de decaer. Ningún grupo participante en la Punk Medallo (1986), la banda sonora de Rodrigo D (1990), o en la Ciudad Podrida (1990) seguía activo en 1995, pero muchos de los primeros punks seguían siendo miembros activos de la escena; de igual manera, había habido una permanente renovación. Algunos nuevos grupos, como ya se vio, adoptaron estéticas más cercanas a lo que dominaba internacionalmente (centrado en la versión de EE. UU. de lo que significaba el punk), y poco a poco ganaban un reconocimiento en el medio rockero. Pero otros se aferraron a lo construido por la escena Punk Medallo, durante poco más de una década de permanencia, y al ethos HTM que la había caracterizado. Pero no solo conservaron lo que se había construido, sino que continuaron desarrollando prácticas nuevas y ampliando el espectro del ethos HTM en direcciones novedosas, a partir de los medios que les ofrecían unas nuevas circunstancias. Algunos grupos de la primera generación permanecían activos, como Desadaptadoz, G.P. o Anti-Todo; así como algunos de la escena hardcore-punk, como Fértil Miseria, IRA y Averxion. Pero, además, surgía una nueva generación de bandas que alternaban con las viejas y compartían espacios, eventos, territorios y memoria con los primeros punks. Algunas, como Kontraorden y Estado Legal, estaban conformadas por skaters que habían alternado con los viejos punks y se habían apegado a su ethos HTM, así como a su sonido, en el que el ruido europeo poco a poco primaba sobre el hardcore y el skate-punk de EE. UU. Otras, como Exkombro habían adoptado desde el principio la estética hardcorera de la escena Punk Medallo, y la expandían con influencias de nuevos países como Japón, con el que tenían frecuente correspondencia.

Pero la escena seguía siendo liderada por viejos punks que seguían comprometidos con el estilo de vida que habían elegido, y que ahora se habían dedicado a promover nuevos grupos y a hacer recopilaciones en CD, dada la facilidad que el formato ofrecía. Igualmente, algunos viejos punks habían empezado proyectos musicales nuevos como Infesto, KDH (Kaso de Homicidio) o Libra. Éste último

merece una mención especial, porque tuvo un impacto profundo en la escena, a pesar de nunca haber hecho un solo concierto.

Libra fue un proyecto liderado por Tomás Álvarez –también conocido como “Cipriano”-, un veterano miembro de la escena punk, durante 10 años. Tomás comenzó siendo metalero, fue miembro fundador de la primera banda de Metal Medallo: Parabellum. Luego, fue miembro fundador de la banda HP-HC y productor (entre otros) de la primera recopilación de hardcore en casete de la ciudad (Estamos en la Sima, 1989), y participante en la primera en LP (La Ciudad Podrida, 1990). Fundó Libra en 1993, donde prácticamente escribía, tocaba y arreglaba todo, con algunos músicos invitados para colaboraciones muy específicas. Nunca dio un concierto, así que, en la práctica, Libra no era un grupo, ni un proyecto colectivo, sino el proyecto individual de Tomás Álvarez “Cipriano”, del que tampoco hay fotografías ni videos, ni una sola entrevista.

Un rol que pocos le conocen a Tomás en la escena es el de haber sido diseñador de las portadas de muchos discos y casetes clásicos de la escena (los dos discos de Parabellum, la Ciudad Podrida y La Flema Innata, para mencionar solo unos cuantos) (Cano, Iván D., 2006). Si bien Libra era un proyecto individual, con frecuencia Tomás convirtió sus discos en proyectos colectivos. Por un lado, grabó varios split (un 7” y 4 CD) y, además, produjo dos recopilaciones más (La Flema Innata de la Sociedad y Ni Puta Mierda) en las que invitó diversos grupos locales y algunos grupos de Bogotá, con lo que contribuyó a fortalecer la relación entre ambas escenas. En contraste, Libra tiene 4 producciones individuales (un 7”, dos casetes y un CD).

Tomás tenía una versión bastante radical de lo que significaba ser underground, por eso es tan escaso el registro en video o en fotografía de su trabajo (solo actúa unos pocos segundos en Rodrigo D, y hay un video informal de un concierto de HP-HC en la *Punk House*, en El Poblado, en 1990), siempre fue reacio a lo que describía como “farándula”. A pesar de haber autoproducido todo su trabajo discográfico y a muchos otros grupos, nunca montó un sello ni tuvo ninguna visión medianamente empresarial del

punk, y nunca participó en un espacio facilitado por la Alcaldía (como algún festival, o los conciertos del teatro Carlos Vieco). Libra se convirtió en su espacio de opinión, en el que Cipriano dejaba clara cuál era su percepción de la escena y sus miembros (Fans), el país y la ciudad (El País de los Muertos vivientes, Futuro Imperfecto), el mundo (Viviendo en un mundo fachista), el amor (Te odio) y la guerra (Derecho a la vida, Carne de cañón, etc.), entre otros temas.

Su canción *Putadel Rocanrol* ilustra su percepción (y la de muchos miembros de la escena Punk Medallo) del rumbo que parecía tomar la música en ese momento, y tal vez haga un buen contraste con el ideal de rockero y punkero que se construía en ese mismo momento en otro sector de la escena:

¿Quién mierda te crees? ¿Héroe del rock?

¿El gestor de una nueva revolución?

Libertad, paz, amor, sexo, droga y rock'n'roll

(Coro)

Solo eres una puta - puta del rock'n'roll

Independiente o con alcahuete – puta del rock'n'roll

De minorías o mayorías – puta del rock'n'roll

Y todo el público que te picha – puta del rock'n'roll

De modita frívola o muy seria ideología

De contrato millonario o poco comercial

No importa cómo sea, todos son unas perras

Del mismo proxeneta, esta mierda de sistema

(Coro). (Putadel Rock'n'Roll, Libra, 2000)

La canción se refiere a una problemática que no es exclusiva del punk, sino que afecta también al arte contemporáneo en su pregunta por la independencia. La independencia no solo se plantea, como horizonte, ante la gran institucionalidad artística o política, sino también ante la lógica comercial del

mercado. A nivel internacional, sucede algo similar alrededor de la categoría de “música independiente”, entendida como la que se hace desde los sellos independientes (es decir, los que no son uno de los “Seis Grandes”: Warner, EMI, Sony, BMG, Universal y PolyGram). Al punk no le basta dicha categoría, y no solo habla de bandas punk “independientes”, sino que habla de punk HTM, como una música que ha tomado distancia frente a los imperativos de acumulación del mercado. Lo mismo sigue sucediendo en 1997 con un sector de la escena Punk Medallo, que se niega a entrar al proceso de disciplinamiento de sus prácticas estéticas, con el argumento de la profesionalización de su música, y se afirma en su carácter subterráneo y su ethos HTM.

El proceso de expansión de la escena continúa en este período con la consolidación en territorios al sur de la ciudad, como Envigado, donde el parche de la *Alcaldía Punk* (en el pasaje de la Alcaldía, junto al parque de Envigado), ya era un referente en 1997, no solo para la gente de Envigado, sino para los parches de El Poblado, Sabaneta, Itagüí y Caldas. Por otro lado, Itagüí también pasa por un proceso de consolidación con una serie de conciertos que el Covis, un viejo punk de la primera generación organiza con un colectivo de amigos en el barrio San Pio. Al principio el proceso fue difícil, al igual que la negociación con la Junta de Acción Comunal, y con los metaleros con quienes quería organizarlo. Pero poco a poco consolidó un proceso y un colectivo durante todos los años 90, que se convirtió también un referente en toda la ciudad, aunque no dejó de tener sus detractores y de generar tensiones en el barrio:

A lo último [decían] que el barrio estaba muy inconforme, que [los punkeros] eran una mano de locos, que no hacían sino fumar marihuana por toda la calle, porque esa calle se llenaba de gente. Pero los de las tiendas siempre contentos [decían]: “Eso es una venta la verraca de cerveza. Déjenlos [hacer los conciertos]. Présténles [la cancha]”, y el cura decía que no, y ellos que sí. El cura desde el principio decía que no, hasta que nos sacó (...) Más que todo porque una vez, en el último concierto que fuimos a hacer, el cura salió y vio a una gallada ahí afuera

[escampándose juntos] como estaba lloviznando: unos chutándose [heroína], otros con Gale, otros fumando. Y hasta ahí llegamos. (Covis, en entrevista para esta investigación)

Por otro lado, al igual que aconteció en otros momentos con *Punk Medallo*, *La Ciudad Podrida* o *Estamos en la Sima*, se produjeron varias recopilaciones en esta época que se convirtieron también en documentos y referentes históricos de la escena, así como en el único registro discográfico de muchas bandas de la época que no alcanzaron a grabar un disco propio. En ellos, se hacía un retrato del momento que vivía la escena Punk Medallo a mediados de los 90. En este sentido, se destacan dos recopilaciones realizadas por Tomás Álvarez. En primer lugar, *La Flema Innata de la Sociedad*, de 1997, una recopilación en CD, autoproducida, con 32 canciones de 8 grupos, entre los que alternan bandas de viejos punks como Fertil Miseria, Libra, Averxión y Anti-Todo, con nuevas bandas como Denuncio, ExKombro y Tosigo Social. Por otro lado, el disco *Voces*, un split CD con los grupos Libra, La Leche y sus Bacilos Andinos y El Globo. El disco fue el único CD de punk producido por Lorito Records –también produjeron al grupo Los Árboles, con un sonido más cercano al postpunk-, un proyecto discográfico que nacía en esos momentos. En él se podían ver los nuevos rumbos musicales que emprendían algunas bandas de viejos punks y, en esos términos, el apoyo a la experimentación y la innovación dentro de la escena: en el caso de *El Globo*, había algunos integrantes de grupos como Reencarnación y Dexkoncierto, y en La Leche... había integrantes del grupo Averxion.

Finalmente, además de I.R.A., otros grupos dentro de la escena empezaban un proceso propio de internacionalización y de acercamiento a escenas extranjeras. Dentro de las iniciativas que apuntan en esta dirección, se destaca la recopilación *Ideas Encontradas*, producida por el sello Sin Piedad Records, de las hermanas Piedad y Vicky Castro (Fétil Miseria) en la que participaron varias bandas internacionales como Klub 699 y B.D.I. (Argentina), Notoken (Ecuador) y Los Residuos (Venezuela). A propósito, es importante mencionar que el proceso de intercambio y acercamiento a las escenas venezolana y ecuatoriana avanzó, no solo con esta producción, sino con el intercambio frecuente de

material. Dentro de este intercambio, se destaca la activa comunicación con el CRA (Comité de Relaciones Anarquistas), de Venezuela, quienes editaban el periódico *El Libertario*, que circuló profusamente por la escena Punk Medallo en todos los 90. Y también es importante mencionar la visita de diversas bandas de ambos países, como Notoken (Ecuador), Los Residuos y Apatía No (Venezuela).

Tema 4. Outro

La guerra con el Cartel de Medellín había terminado hacía ya varios años, pero en 1997 la situación de violencia en los barrios estaba lejos de desaparecer. La Oficina de Envigado, dominada por “Don Berna” (antiguo miembro de Los Pepes), había tomado el control del crimen organizado en la ciudad. En diversos barrios, el proyecto miliciano tomaba nuevas formas en una segunda generación, esta vez mucho más cercana a un proyecto de urbanización de la guerrilla –tradicionalmente rural-, y se había fortalecido también para hacer contrapeso a la Oficina. La institucionalidad política nacional y local estaba en un profundo descrédito, debido a escándalos de corrupción asociados con el narcotráfico (el proceso 8000, por ejemplo, acosó permanentemente al presidente Samper entre el 94 y el 98), y eso fortalecía tanto a las guerrillas como a los paramilitares. En 1997, se fundan las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), que fueron una derivación de las ACCU (limitadas inicialmente a las regiones de Córdoba y Urabá, en la Costa Caribe), y se diseminaron por todo Colombia, aprovechando la promoción de las cooperativas de seguridad Convivir que les servían de fachada para legalizar su funcionamiento (CNMH, 2017).

A nivel nacional existieron a finales de 1997, según los registros formales radicados en la Supervigilancia, por lo menos 529 Convivir que operaban en 24 departamentos del país y en cuya estructura supuestamente trabajaban 15.300 personas. En Medellín operaban siete, ocho más en el resto del Valle de Aburrá, 13 en Urabá y otras 50 en el resto de Antioquia (Martin, 2013, p. 364).

No todas las Convivir estaban ligadas con el paramilitarismo, pero el porcentaje era muy alto, especialmente en Antioquia. La frontera entre lo legal y lo ilegal se hacía difusa, y poco a poco se iba construyendo, en algunos sectores de la escena, junto a la resistencia al poder político, policial y militar oficial, una posición activa y explícitamente opuesta al poder mafioso y paramilitar que avanzaba en la ciudad. El paramilitarismo ya no aparecía de la forma difusa en que lo describía el grupo Denuncio en su canción de 1993, sino asociado con organizaciones explícitamente “anticomunistas” (lo cual siempre se ha interpretado en Colombia de forma bastante laxa, y más después del fin de la guerra fría), que iban logrando altos niveles de control social en muchos barrios populares de Medellín.

A la vez que subía el nivel técnico de las bandas y de las producciones musicales de la escena, surgían nuevas estéticas en las letras, con posiciones políticamente más sólidas y mejor informadas. Tal es el caso de grupos como Libra, que ahora estaban mucho más al tanto de la realidad global del punk, y del contexto local y nacional. Muchos punks habían ido ya a la universidad, y eran capaces de hacer textos más sólidos y contundentes, tocar con acordes completos e incursionar en formas musicales más complejas.

Había un lado de la escena que se acercaba de forma más explícita a los códigos de profesionalismo de la escena rockera, que se iban estandarizando más a medida que recibían mejor formación musical, y más apoyo institucional, bien fuera estatal o privado. En 1997, los rockeros no eran esos seres peligrosos para la gente de Medellín que los medios habían estigmatizado después del Festival de Ancón o de la Batalla de las Bandas. Ya empezaban a ser vistos como una población respetable por una parte de la sociedad medellinense, y como un sector de la actividad cultural con potencial comercial.

De todas maneras, la escena rockera local permanecía aislada de las otras escenas nacionales e internacionales. El estigma que había tenido a Medellín hasta hacía poco como “la ciudad más peligrosa del mundo” la mantenía excluida de las giras de grupos internacionales, y el crecimiento del conflicto armado hacía que Colombia en general permaneciera relativamente aislado de dichos circuitos.

Ocasionalmente venían grupos de Bogotá como Aterciopelados, Danny Dodge, 1280 Almas o La Derecha, y algunas bandas de Medellín iban a Bogotá también. Pero algunos grupos como Ekhyrosis (metal) y La Pestilencia, empezaban a mirar hacia EE. UU. como plataforma, pues veían ese aislamiento de Medellín como algo casi insalvable para hacer una carrera en la música.

El aislamiento de Medellín, facilitado por su misma geografía que lo incrusta en medio del agreste relieve andino, también había afectado históricamente a la escena subterránea, aunque ésta ya había empezado a establecer contactos con Bogotá y otras ciudades como Cali, Pereira, Manizales y Armenia. De todas maneras, ese aislamiento no ha dejado de tener un efecto profundo. Había una gran ironía en el hecho de que había dos “panteones” paralelos en la escena Punk Medallo, si es que vale la metáfora. En uno, estaban todas las bandas y escenas internacionales con las que la escena había ido estableciendo contacto epistolar, una red que, poco a poco, con la expansión de Internet, habían afianzado e incluso ampliado. Pero todas esas bandas que gustaban tanto a los punks estaban confinadas a sus fanzines, sus casetes, sus pocos videos y sus elepés, porque nunca vinieron a Medellín (y las bandas de aquí tampoco fueron a visitarlos), nunca hubo contacto físico y directo en esa época, fueron inspiración en la distancia. En el otro “panteón”, estaban las bandas locales que habían dado forma con los demás punkeros a la escena Punk Medallo, bandas como Peste, Los Podridos, Dexkoncierto, BSN, Desadaptadoz, Rasix o Imagen, que habían participado en los conciertos de distintas generaciones de la escena, cantaban sus experiencias, su rabia y su memoria, y habían alcanzado mayores o menores niveles de popularidad, pero que en muchos casos ni siquiera habían salido de la ciudad o no habían grabado, así que solo se les pudo escuchar en vivo. O estaban otras bandas como Fértil Miseria, Frankie Ha Muerto o IRA, que empezaban a tener cierto reconocimiento nacional y empezaban a hacer sus primeros viajes dentro del país (o a los países vecinos, aunque en condiciones aún muy precarias), pero siempre de forma autogestionada.

La escena ska seguía teniendo contacto ocasional con la escena Punk Medallo, pero era cada vez más autónoma. Había bandas como El Agente de la Luna o Mojiganga que alternaban sus canciones de ska con algunos temas punkeros, pero en otro sector de la escena se notaba más bien un alejamiento musical del punk y del rock como referentes estéticos, y una inclinación hacia el reggae y el dub que se hacía más evidente en grupos como Niquitown o los Coffee Makers. Además, este género ganaba popularidad en la ciudad con un incipiente circuito de bares, algunas bandas y un público mucho más amplio, proveniente de escenas como la salsera, la rockera o la rapera.

La escena skinhead nacionalista crecía, pero totalmente al margen de la escena Punk Medallo, no hacían conciertos conjuntos ni compartían espacios en los parches. El crecimiento era notable en zonas como el nororiente y el sur, tenía grupos representativos como Orgullo Nacional, Diskrepancia y Hvetramannaland. Y algunos fanzines como Haz Rebeldía, Arrieros Somos. Su ideario identitario se había fortalecido debido al acercamiento a grupos políticos externos a la escena de fuerte discurso ultracatólico como TFP (Tradición Familia y Propiedad). En su discurso resalta la idea de pensar a Colombia como un proyecto de país en el que confluyen varias naciones, y su reivindicación de un nacionalismo antioqueño. Es decir, no se reivindican como regionalistas (esa es la versión de ellos que tienen los skins de Bogotá, por ejemplo), sino como nacionalistas antioqueños.

Cabe anotar que, si bien la escena skinhead crecía y se había alejado de la escena punk, en un principio no se habían generado conflictos y enfrentamientos notables entre ellas, como en otros casos a nivel mundial, o incluso en el mismo Bogotá, de donde permanentemente llegaban noticias de enfrentamientos entre “rojos” y “fachos”. Pero esa situación cambió a mediados de los 90, cuando algunos skins recién llegados (antiguos punks o hardcoreros), trajeron con ellos las peleas que habían casado con algunos sectores de la escena hardcore punk, y obligaron a la escena skin nacionalista a romper totalmente cualquier lazo con la escena Punk Medallo. Salvo viejos lazos de amistad que aún

ligaban individualmente a algunos de sus miembros, las escenas punk y skinhead nacionalista fueron mundos totalmente autónomos desde mediados de los 90.

La situación del país había cambiado profundamente, la escena se había renovado. Surgían nuevos colectivos, circulaba más información sobre diversos asuntos y movimientos que interesaban a los punks. Surgían nuevos fanzines y nuevas bandas, el panorama era totalmente diferente al de 1990. Todo estaba dado para que la rotación generacional fuera más explícita y clara, como sucedería a partir de 1998, con el surgimiento de una escena anarcopunk local.

Rock de Alkantarilla: La Hegemonía del CD (1998 -2010)

En 1998 el país estaba lejos de mostrar señales de paz y calma. Según el CNMH, la década más violenta del conflicto armado fue la comprendida entre 1996 y 2006. Así que la muerte de Pablo Escobar y la promulgación de una nueva constitución no habían logrado pacificar el país, por el contrario, el clima de violencia se exacerbaba. La guerrilla de las FARC estaba en su momento de mayor fuerza militar y política, y de mayor expansión, y había dado una serie de golpes al Gobierno que lo tenían en una situación difícil. Estas circunstancias llevaron a que Andrés Pastrana se presentara a las elecciones como el abanderado de la paz, asegurando que empezaría una negociación con la guerrilla de las FARC. Los paramilitares, por su parte, había pasado de ser ejércitos privados al servicio del narcotráfico y de un ideario “anticomunista” bastante difuso – dispersos por todo el país y con apoyo de elementos de los gobiernos locales, del ejército o la policía en sus respectivos territorios-, a ser un ejército relativamente unificado bajo el liderazgo de Carlos Castaño, ex-Pepe y comandante de las ACCU (Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá) que ahora pasaban a conformar la AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), a las que cada vez se unían más frentes paramilitares regionales. A punta de masacres se venían abriendo paso desde Urabá hacia el sur, al territorio tradicionalmente dominado por las FARC. La idea de unificar los frentes paramilitares apuntaba a pasar de una estrategia de autodefensa a tomar una posición ofensiva.

Además del recrudecimiento de la violencia, el país cayó en una profunda crisis económica a la que fue conducido por el debilitado gobierno de Ernesto Samper Pizano. EE. UU. había retirado la visa a Samper, y había “descertificado” al país en su lucha contra las drogas, por lo cual Colombia era señalado internacionalmente como un narcoestado, un país paria que generaba poca confianza internacional.

De manera paralela con el endurecimiento del conflicto armado, el país entró en una crisis económica y experimentó (1998-2000), por primera vez en décadas, una recesión con un decrecimiento del PIB del 2,1 por ciento –un dramático incremento del desempleo (también en Medellín)-, y tasas de crecimiento muy bajas en los primeros años de la década del 2000. Los ingresos del narcotráfico eran estimados en un 2,3 por ciento del PIB (1998), [más del 3] por ciento más bajo que antes (en 1991 era del 6 por ciento), pero todavía superior a las utilidades de la exportación de café. (Martin, 2013, p. 413)

La responsabilidad de la crisis se le atribuía, por supuesto, al desacreditado gobierno. El clima político favorecía la elección de Andrés Pastrana. Por un lado, su opositor, el liberal Horacio Serpa, era visto como la continuidad del régimen de Samper, hundido en el desprestigio luego de que el “proceso 8000” vinculara su administración al patrocinio del narcotráfico, específicamente el Cartel de Cali, que ahora estaba en desgracia y con sus líderes extraditados a EE. UU. Por otro lado, Andrés Pastrana se había encargado de asociar su imagen y su nombre con la lucha contra la corrupción, pues había sido él quien revelara los “narcocasetes” que habían hundido a Samper en la impopularidad y desatado todo el proceso 8000. De esta forma, enfrentaba las elecciones con el lema “El cambio es ahora” que mostraba el nivel de cansancio que tenía la opinión pública frente al gobierno de turno y frente a la clase política en general (aunque Pastrana como tal, paradójicamente, era un delfín político, hijo del expresidente Misael Pastrana Borrero).

Sin embargo, había otro sector del país político, poco afín a las negociaciones de paz con la guerrilla, arraigado en poderes locales de la provincia, también harto de la clase política tradicional, y

más cercano al intento de una solución militar del conflicto, que esperaba pacientemente una oportunidad. Álvaro Uribe Vélez acababa de terminar su período como Gobernador de Antioquia (1995-1997), en el que se había convertido en un adalid de las Cooperativas de Seguridad Privada - Convivir y en símbolo de la mano dura contra la guerrilla, en medio de una inmensa popularidad, y empezaba a llamar la atención de algunos sectores políticos a nivel nacional. Como no estaba asociado a ninguno de los poderes tradicionales, ni de las élites y familias que tradicionalmente han dominado Colombia, su imagen crecía y ganaba apoyos por todos lados.

A nivel local, el surgimiento de las AUC tenía a Medellín en la mira, pues los grupos de milicias urbanas cercanas a diversas organizaciones guerrilleras habían ganado bastante fuerza y controlaban algunos territorios importantes de la ciudad. Pero su ofensiva comenzó en el oriente cercano de Antioquia, después de haber logrado una hegemonía en Urabá con las ACCU, al norte de Antioquia.

El primer bloque creado por las AUC, aunque dentro de la estructura ACCU, fue el Bloque Metro, bajo dirección de Doblezero. Este bloque integrado por combatientes entrenados en Urabá, fue asignado al Valle de Aburrá y sus alrededores, en particular el oriente cercano. En Medellín, la tarea consistía en organizar Grupos de Autodefensa Urbana –Grau- para desplazar a las milicias guerrilleras activas en particular en las comunas 8, 9 y 13. Se trataba, en primer lugar, de asumir el control de los municipios del oriente cercano y, desde allí, pasar a la ciudad, a partir de la comuna 8 (Martin, G. 2013, pp. 169-170).

La dificultad más grande con la que se enfrentó este bloque paramilitar fue el poder de alias Don Berna, conocido líder de la Oficina de Envigado, el poder narcotraficante en la ciudad después de la caída de Escobar y el cartel de Medellín. Don Berna y La Oficina no estaban dispuestos a ceder poder ante las AUC, así que la hegemonía del Bloque Metro fue puesta en entredicho por los mismos paramilitares (enfrentados por divisiones históricas que la supuesta unión de las AUC no había logrado cohesionar), casi que desde su llegada a Medellín. De esta forma surge el bloque Cacique Nutibara, comandado por

Don Berna y respaldado por todos los combos ligados al narcotráfico en la ciudad, que más que un ejército recién formado para responder al Bloque Metro,

Era ante todo un reordenamiento y realineamiento de capos y estructuras criminales preexistentes, de bandas duras y chichipatas y sus respectivas formas de control territorial, económico, político y social. Duros que no aceptaron la propuesta de alinearse sufrieron retaliaciones. (Martin, 2013, p. 198)

Esta disputa territorial sumió a Medellín de nuevo en la zozobra de la violencia, que veía cómo sus barrios populares se llenaban de “fronteras invisibles” que separaban territorios de grupos armados de bandos enfrentados. Incluso, según Gerard Martin, sociólogo investigador de la historia reciente de Medellín y sus conflictos, se rumoraba una división de favores de Berna y Doblezero, venidos de la Policía y el ejército respectivamente. Esta situación de fuego cruzado llevó a Medellín de nuevo a una crisis de violencia, pero a diferencia de la anterior –originada en el narcotráfico y el crimen organizado local, sus actores y sus estructuras-, esta vez había actores exógenos que evidenciaban que estaba asociada con el conflicto interno nacional y sus tensiones propias. Patrullaban vestidos de camuflado y portaban armas largas, de guerra. El conflicto, que tradicionalmente había sido rural, se urbanizaba, el poder de las milicias era prueba de eso, y las AUC avanzaban en la misma dirección. Definitivamente la situación era nueva.

La guerra ya no era un rumor que traía la televisión, la guerra había llegado a la ciudad con armas largas y uniformes camuflados–de muchos bandos enfrentados- que marchaban por las calles. Y en los barrios se sentía su peso. Había miedo en el ambiente, y eso lo supo recoger la escena Punk Medallo. Era un miedo generalizado porque la gran diversidad de organizaciones armadas que aparecieron hacía saber que ya habían llegado al barrio, se hacían sentir: con grafitis en los muros, con patrullajes en las noches, con acciones violentas y fronteras invisibles. El grupo Desadaptadoz escribió al final de los años 90 esta canción, en medio de ese clima:

MIEDO

Mucha gente dice que no hay que tener miedo

Pero en muchos países el miedo no es un juego

Viviendo ignorantes bajo un fuerte silencio

La vida no es un juego, la vida es puro miedo

Circula nuestra sangre y fluye nuestro miedo

Vivimos atrapados en un muro de hierro

Se acorta la distancia y el tiempo no es tan lento

Hay miedo en los rincones, hay miedo en tu cerebro

Es solo un instante para causarte miedo

Se dilatan las pupilas y el cuerpo está muy tenso

Se escuchan los lamentos y sientes un gran miedo

La vida no es un juego, la vida es puro miedo

El miedo no es un juego, el miedo está por dentro. (Desadaptadoz, 2001)

Uno de los elementos que contribuía a ese miedo era que se veía como la opción armada se multiplicaba, y surgían grupos y más grupos, ya no era un asunto de dos bandos. Quienes no tenían un bando armado, se sentían cercados entre fusiles. Por el lado de la izquierda tampoco había mucha cohesión, en la comuna 13, por ejemplo, se dieron enfrentamientos entre el ELN y las milicias de los CAP (Comandos Armados del Pueblo), y la presencia de las FARC iba en aumento de forma vertiginosa, lo cual aumentó notablemente las tensiones. Según el CNMH y su informe sobre el conflicto en Medellín, a finales de los 90 “(...) las FARC apelaron a un recurso temerario para fortalecer las posiciones insurgentes en la zona centro-occidental de Medellín: trasladar masivamente (se habla de buses y camiones) combatientes rurales, presumiblemente de los frentes 9, 18 y 34” (CNMH, 2016, p. 93). Según esta misma fuente, si bien en procesos de negociación previos (1994) se había logrado la desmovilización de

algunos grupos milicianos como la MPPP (Milicias Populares, del Pueblo y para el Pueblo), las Milicias Metropolitanas, las Milicias Independientes del Valle de Aburrá, y los Comandos Armados Revolucionarios (MII-COAR), seguía habiendo diversos grupos de milicias activos en la ciudad. Como se explicó anteriormente, la primera generación de milicias había surgido inicialmente con una lógica de autodefensa comunitaria de las personas y organizaciones de izquierda frente a la embestida en contra de ellos y sus organizaciones, por parte del crimen organizado en sus territorios en la guerra entre el Estado y el cartel de Medellín. En su lógica de limpieza social, según Medina (citado por el CNMH), incluso habían alcanzado cierta cercanía con la policía:

Para las MPPP, a diferencia de las guerrillas, la Policía antes que su enemigo fue valorado como otro actor armado con el que se podía establecer cierta división de responsabilidades en la vigilancia del territorio, teniendo en cuenta las difíciles condiciones topográficas de algunos sectores de la periferia a los cuales no tenían acceso patrullas motorizadas. Mientras que la Policía debía transitar por vías principales, los milicianos lo hacían por los callejones para reducir al máximo la posibilidad de choques armados. (CNMH, 2016, p. 130)

Esas primeras organizaciones habían desaparecido tras dos procesos de negociación con el gobierno, en 1994 y 1998, y después del fracaso de la cooperativa de seguridad que pretendió agremiarlos (COOSERCOM) tras las negociaciones, que terminó vinculada al paramilitarismo.

Pero en esta segunda generación de las milicias la situación era diferente, el panorama del conflicto armado había entrado en su etapa más violenta. Aún había algunas milicias como los CAP (Comandos Armados del Pueblo) que mantenían cierta autonomía frente a las grandes guerrillas, pero al mismo tiempo había cierta cercanía con el ELN, con quien compartían territorios. Por otro lado, había otras milicias con una subordinación clara y total a organizaciones armadas de alcance nacional, especialmente las FARC y el ELN, y a sus diseños estratégicos que apuntaban a la urbanización del conflicto armado. Según explica Jairo Bedoya, en su investigación sobre la protección violenta en

Colombia, las dos generaciones de milicias tienen grandes diferencias entre ellas, por eso las denomina comunitarias o vecinales a las primeras, e insurgentes a las segundas,

... en realidad existe una gran diferencia entre las vecinales y las insurgentes. Ambas pueden fácilmente ser diferenciadas por el enemigo que confrontan, la manera como se portan frente a las fuerzas del Estado, el manejo de su dirección política y su dependencia operativa. De alguna manera las milicias insurgentes están más cerca de ser grupos armados con financiación externa, ejerciendo una coerción estable que presenta ciertas similitudes con las empresas *racket*³³.

(Bedoya, 2010, p. 126)

De tal manera que, si bien había niveles variables de cercanía, ya era más difícil para las milicias insurgentes tener la autonomía frente a las grandes guerrillas nacionales que habían alcanzado las primeras milicias. Entre los grupos relativamente independientes, se identifican los CAP, los COAR (Comandos Armados Revolucionarios) y los Comandos Urbanos 6 y 7 de Noviembre. Las milicias más cercanas al ELN incluyen: Milicias Populares Revolucionarias, Milicias Obreras 1 de Mayo, Milicias Populares de Occidente y Milicias América Libre. Finalmente, las FARC tenían sus Milicias Bolivarianas. De tal manera que Medellín era escenario de enfrentamientos entre una diversidad de actores con intereses encontrados que habían descubierto un gran potencial bélico en los jóvenes de los barrios, acostumbrados como estaban a convivir con la violencia armada del narcotráfico.

Sin metáforas, los jóvenes desempleados eran un ejército de reserva. No es raro, por tanto, que el ciclo de descenso sostenido del homicidio que empezó en 1991 terminara en 1998 y se diera paso a un ciclo de ascenso que acabó en 2003. (CNMH, 2016, p. 91)

³³ El mismo autor define la “protección racket” como “un tipo de protección violenta caracterizada por: a) La regularidad con la que la extorsión-tributo o *taxage* ocurre; b) La existencia de una amplia organización, en cuyo nombre el dinero es recolectado y que sirve como paraguas a los grupos pequeños e individuos; c) una oferta regularizada de servicios de retorno, imaginarios o reales; d) La explotación de mano de obra asalariada y la acumulación de grandes capitales de dinero. (Bedoya, 2010, p. 15)

Las canciones de la escena Punk Medallo no solo recogieron el miedo que se respiraba en el ambiente, también el escepticismo ante la guerra, ante la diversidad de sus bandos y la similitud del terror como estrategia para imponerse ante la población civil. Los años 80 habían estado enmarcados en la lógica binaria de la guerra fría, la nueva realidad mostraba una diversidad de bandos enfrascados en una guerra generalizada donde las diferencias no eran claras, ni confiables. La escena tomó distancia de todos los bandos armados y de sus lógicas militares, y se empezaban a establecer conexiones con raíces más profundas del conflicto armado, como lo evidencia el grupo Libra:

DEL LADO DE NADIE

Yo no necesito ni sus causas

Ni sus luchas, ni su mierda de ideales,

Ni su puta basura

Siempre imponiéndome la cruz y el fusil

Obligándome a odiar,

Enseñándome a ladrar y morder hasta matar

Educado como un perro, sacrificado como un cerdo,

Así es el juego

Orgullos de familia, de clase, de raza, de patria, de mierda

Esto es el caldo de la guerra

Yo estoy del lado de nadie

Entre la mierda y la mierda

Entre cruces y martillos

Entre fusiles y puñales

Van a crucificarme si niego sus palabras

Van a fusilarme si no tomo sus armas

Van a apuñalarme si les doy la espalda

Y vas a estar ahí para señalarme. (Libra, 2003)

Se hacía evidente que el conflicto armado no era un asunto entre dos bandos, y que el país y la ciudad no aguantaban esas divisiones anacrónicas. La seguridad estaba en crisis, la economía en recesión, el desempleo disparado. En los barrios populares de Medellín la situación era difícil, y la juventud era, como siempre, uno de los sectores poblacionales más golpeados. Sin embargo, a nivel institucional se notaban algunos cambios desde la fundación de la Oficina de la Juventud y del Concejo Municipal de la Juventud (CMJ) en 1994. En 1998 se presenta un primer borrador de una Política Pública de Juventud en Medellín, que sería aprobada dos años más tarde. La oferta institucional para los jóvenes ha aumentado notablemente, lo cual implica la aparición de nuevas oportunidades y el desarrollo de nuevos escenarios de participación.

De todas maneras, estas promesas institucionales de que todo estaría mejor no tuvieron eco en buena parte de la escena Punk Medallo, por supuesto, los indicadores de nivel de vida no eran motivo de optimismo y una canción local lo supo recoger con claridad y algo de humor negro, dentro de tan palmaria escasez de motivos para la esperanza:

FUTURO IMPERFECTO

Tal vez mañana ya no habrá

Tanta mierda que lamentar

Ninguna puta guerra, ni dolor, ni miseria

Ni tanto facho hijo de puta

Ni tantas malas putas

Ni religión, ni política

Ni esta puta injusticia

Tal vez mañana... yo no sé

Habrá mejores tiempos

Pero estos son los nuestros

Lo demás es futuro imperfecto. (Libra, 2001)

Además, el mundo continuaba su marcha, se daban otros cambios a nivel cultural que era imposible detener, dado el avance constante del proceso de globalización iniciado a comienzo de los 90. Internet, por ejemplo, crecía rápidamente. Según una nota de prensa de 1997:

A pesar de que los colombianos cuentan con este servicio desde 1994, Internet cobró inmensa popularidad en el país desde el año pasado. Según una investigación realizada por EL TIEMPO en Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla, el número de usuarios de Internet se acerca a los 50.000, sin contar a los estudiantes que se conectan a través de su universidad. (Guzmán, J. y Dueñas, J. 1997).

Además, surgían nuevos medios, entre los que se destacan Telemedellín, un canal regional de la ciudad de Medellín, y Canal U, un canal universitario donde participan algunas de las principales instituciones universitarias de la ciudad. Esto hacía que, si bien la ciudad (y el país, cuya situación de seguridad se agravaba notablemente) permanecía aislada en términos de que, por su reputación de violenta, muchos turistas la evitaban; la comunicación con el mundo había aumentado notablemente. También había aumentado la circulación de mercancías, que incluían instrumentos y equipos para la producción musical. Las medidas neoliberales se habían agudizado, y con ellas la crisis de la industria y el desempleo, pero el intercambio con el mundo del punk había aumentado exponencialmente, y grandes cambios se avecinaban para la escena Punk Medallo.

Tema 1. Surgimiento de la Escena Anarcopunk

En el panorama musical, la escena en general había crecido bastante a mediados de los años 90, al igual que el emergente circuito de bares, y espacios como el teatro Carlos Vieco le habían dado bastante oxígeno y posibilidades de circulación a las bandas. Había una escena ska bastante vigorosa,

que cada vez le abría más espacio al reggae y a las fusiones y el mestizaje musical. El rock alternativo y el grunge seguían dominando otro sector de la escena. El hardcore New York ya se abría un espacio importante y comenzaban a surgir bandas importantes. Además, estaba surgiendo con mucha fuerza una escena hip hop independiente, muy arraigada en los barrios populares de todo Medellín y los municipios vecinos. Todos estos ritmos se difundían por la radio, o por MTV en la TV por cable, que ya se masificaba. La escena punk, a diferencia de los 80, tenía intercambios con estas otras escenas, con unas más frecuentes que con otras. Prácticamente, ya no existían los “casposos” que de alguna manera habían ayudado a definir la escena de los 80, ya esta palabra simplemente se utilizaba para referirse a alguien mentiroso.

Después del 98 se da de nuevo un regreso de la escena Punk Medallo a los barrios. El centro de la ciudad conserva su importancia y, de alguna forma, su rol como punto de encuentro para los punkeros de todos los territorios, pero los parches vuelven a los barrios y se desarrollan escenas microlocales en esos espacios. Un buen ejemplo lo plantea el caso de Bello, como nos lo cuenta un punk de esa generación:

Beto y Nancy (...) –un par de cuchos de sesenta años o más- montaron, cuando esa fiebre de la cerveza a \$600, un “Parche Pilsen” y ponían rockcito en español. En esa cuadra parchaban los de [la banda] La Misma Porkería, y entonces los güevones un día llegaron y dijeron “digámosles a estos cuchos que pongan este CD” y tan, pusieron un CD de punk. Entonces [con el tiempo] Beto y Nancy atendían el Parche Pilsen, pero estos güevones [de LMP] ponían la música. Marica, para mí ese ha sido el mejor bar de punk de toda la vida, [le decíamos simplemente] *El Parchecito*. Cuando menos pensábamos, a eso le cabían –eran 12 metros cuadrados- tenía 3 mesas, entraban 10 personas y se llenaba, pero esa cuadra era llena de punkeros. Y se iba la gente desde el sur hasta Bello a parchar allá. Eso era un caos, y ahí construimos una escena. Empezamos a fabricar bandas. Yo ya tenía *Hate for Hate* que era una banda hardcore, digamos que no era punk propiamente.

Pero ahí construimos *Renkore*, ahí estaba *Atrofia*, ahí estaba *Mala Suerte*, y ahí construimos una escena en Bello. Ahí me crie en el punk y dejé de venir al centro y de parcharme en otros lados, ese era el parche. Ahí construimos una escena fuerte. (Punkero, 37 años)

En ese repliegue a los territorios vuelven a surgir epicentros importantes y lugares de encuentro del punk de Medellín en los territorios del sur, del nororiente y el noroccidente, como al principio. En el sur, por ejemplo, se destacan el Parque Obrero de Itagüí y el pasaje de la Alcaldía en Envigado. En el nororiente también surgen nuevos epicentros como algunos bares en la calle 92 en Aranjuez o el parque de San Cayetano. En Castilla fundan el primer bar totalmente punk de la ciudad, El Sótano, en 1998, duró menos de un año abierto (unos años antes, algunos integrantes de IRA abrieron Underbar, pero la programación era de “rock alternativo” con moderada circulación de punk). Luego surgen bares como Vancouver, que jugó un rol importante en la consolidación de la escena anarcopunk. Pero además de encontrar nuevos espacios en los territorios de siempre del punk, también surgen otros, como la Villa de Aburrá, en Belén, el Centro Comercial Mediterráneo en el barrio Los Colores, o la Floresta, en la zona centro-occidental de la ciudad. En los alrededores de la Universidad de Antioquia, entre el centro y el nororiente, surge el bar Bantú, a finales de los 90, donde se empezaron a realizar conciertos de diversos ritmos. Poco a poco, toda la cuadra y el callejón al frente del bar se fueron convirtiendo en epicentros de la escena Punk Medallo.

La escena conquistaba nuevos territorios y afianzaba los que había tenido siempre, pero surgían tendencias nuevas y llegaba nueva información. Y las fuentes de las que venía esa información eran más diversas, por eso hay también una ruptura estética entre el 98 y el 99. La movida skater había crecido bastante en la ciudad, de forma totalmente autónoma a la escena punk, y con influencias mucho más amplias, dentro de la que sobresale el hardcore de estilo neoyorquino (HCNY), que había ganado bastante popularidad y empezó a producir una primera camada de bandas, entre las que destacan grupos como Grito y Fastidio, que habían accedido a una estética y una tradición centrada en EE. UU.,

que comenzaba a extenderse internacionalmente, pero que tenía poco que ver con el punk que se escuchaba en la escena Punk Medallo. Si bien hubo algunos encuentros ocasionales, y no había una enemistad declarada entre punkeros y hardcoreros, esta nueva escena se desarrolló en paralelo a la escena Punk Medallo, con pocos encuentros entre sus bandas y sus públicos.

La generación del 98 en el punk tuvo –por diversas aristas, como se acaba de ver, en el caso del HCNY- una vocación de ruptura que no se había hecho evidente anteriormente. Otro sector asumió una posición autocrítica con el ethos de generaciones anteriores de la escena, con los vieja guardias y sus prácticas que con frecuencia eran percibidas como autoritarias y violentas, dada su misoginia, su homofobia y su referente hegemónico de masculinidad. De alguna manera algunos sectores de la escena tomaron distancia frente a muchas prácticas de trasgresión de la primera generación punk, no necesariamente en términos de censura o señalamiento (aunque a veces sí), pero sí en términos de diferenciarse y de nombrarse un tipo diferente de punk. Un ejemplo de esto lo ofrece el caso del grupo Rechazo.

Algunas bandas como IRA eran bastante populares ya, y con el apoyo de los medios habían trascendido la escena punk, y tenían seguidores en muchas otras escenas y movidas. Básicamente habían rebasado las fronteras de la escena puramente punk y se habían convertido en un grupo de rock bastante popular. Eran un epicentro importante de desarrollo de la escena de ese momento, habían apoyado la producción de algunos discos de otros grupos, habían montado un bar (Under Bar) a mediados de los 90, donde muchas bandas pudieron tocar, y apoyaban causas como la lucha antitaurina que los habían llevado a otros espacios. Se habían acercado además a otras escenas, como la skater, el rock alternativo, el hip hop o el ska, con las cuales habían tendido puentes. En este momento empiezan a figurar en otros escenarios, como grandes festivales de rock, cada vez más frecuentes. David Viola, vocalista y fundador de IRA, tenía otro proyecto paralelo, era el guitarrista del grupo Rechazo. Lo conformaba con Archi, Lunar y Zapata, tres punkeros de las “ligas menores de IRA”. Rechazo era mucho

más ruidoso, y cercano al sonido thrash hc que se había vuelto dominante en la escena a principios de los 90, con grupos como Dexkoncierto, Fértil Miseria o BSN. IRA, en cambio, cada vez se hacía más melódico y preciso en la ejecución de su música. Zapata y Lunar –al igual que Viola- eran muy cercanos a la práctica del skate, y era ahí donde habían conocido el punk. Archi si venía de una escuela un poco más tradicional, entre punks y metaleros, en Envigado, con mucho alcohol y pogos los fines de semana. Según uno de sus integrantes:

Rechazo era la banda de desfogue de Viola con los parceros. Los parceros eran Zapata, Lunar y Archi. Lunar era la mascota, y Archi y Zapata [risas]. Era la banda de desfogue, de parche, de los fines de semana, para tomar chorro. Paralela a IRA que era la banda oficial [de Viola]. Y hasta que [en un momento dado] Viola se quiso concentrar de lleno en el proyecto de IRA, y dijo “No nada. Háganle, sigan ustedes con Rechazo”. Y en ese momento hubo un cambiecito en Rechazo. (Punkero, 39 años)

Mientras IRA continúa su camino hacia la profesionalización, Rechazo toma vida propia. Una vida diferente a lo que había sucedido con las bandas clásicas de punk de Medellín, pues eran más que una banda, poco a poco se convirtieron en un colectivo de acción artística y comunicativa. Con un grupo de amigos reducido, formaron el colectivo La Sombra Autónoma, con el que empiezan un grupo de estudio sobre ideas anarquistas y un fanzine, *La Sombra*. Entre este grupo de amigos estaban los nuevos músicos de la banda: Gabriel primero, para reemplazar a Viola en la guitarra, y El Mono llega después, a la otra guitarra. Un tiempo más adelante, Serna, proveniente de Autarquía, reemplazaría a Zapata en la batería.

Algunos de los integrantes de la banda eran también estudiantes de artes plásticas en la universidad, y llevaron sus inquietudes artísticas al colectivo. Además del trabajo de investigación sociopolítica, cultural y de artes gráficas que implicaba la publicación del fanzine, empezaron un taller de serigrafía con el que hacían estampación y, ocasionalmente, impresión de afiches o volantes para

distintos tipos de eventos y acciones. Al igual que pasó con Rechazo, los colectivos se convertían en laboratorios inspirados por la idea sencilla de Hazlo Tú Mismo. Un integrante de Rechazo relata:

Sí, era una cosa muy de nosotros en la banda y en el parche punk, que era hacer las cosas. Hazlo Tú Mismo significaba juntarnos y hacer las cosas con los recursos que tuviéramos y pudiéramos juntar. Sin recursos económicos, obviamente. Con lo que cada uno pudiera poner o conseguirse (...) las producciones son todas de cosas hechas de manera autogestionada. La producción de las camisetas, los parches, las manillas, los accesorios para lucir punkies, las producciones musicales, los diseños, los flyers, los conciertos. Casi todo está asociado a eso, porque la gente se junta y hace las cosas con pocos recursos, sin esperar muchos beneficios económicos y eso, claro, está directamente asociado a eso. (...) A uno le queda mucho en la forma de vivir y de asumir la vida, de pensar, de hacer las cosas de manera autogestionada. Uno trata de hacerlo constantemente, todo el tiempo. (Punkero, 39 años).

Junto a Rechazo había grupos como Autarquía que ya empezaban un recorrido parecido, de exploración de la historia, las prácticas y el pensamiento anarquista. En palabras de un protagonista de esa primera escena anarcopunk:

Quizás de mediados de los 90 para acá comienza un asunto [anarquista], se enquistó eso: el Hazlo Tú Mismo y el anarquismo. Recuerdo quizás dos bandas, porque tenía relaciones y conocía a gente que participaba ahí. Una, Autarquía, que para mí quizás fue la banda que empezó a hablar de eso y que yo identifiqué. Y Rechazo, que fue un referente, un punto de quiebre en la escena: [entre] las bandas que hacían punk ochentero, “Punk Medallo”, y las bandas que empezaron a decir cosas –no quiero usar la palabra, pero no encuentro otra- “inteligentes” en la escena. (Punkero, 37 años)

Se dio un proceso de autocrítica dentro de la misma escena que permitió a una nueva generación reorientar el rumbo de la escena Punk Medallo. Primero, a partir de una posición más

informada y mejor conectada en relación con el punk mundial, con un ethos basado en unas posiciones políticas mejor definidas. Y además, con muchas claridades en lo referente a una identidad basada en una historia propia.

Un elemento importante en este proceso de acercamiento al mundo fue Internet, que desde 1997 estaba disponible en banda ancha. A medida que entraba el siglo XXI, la conexión era de más fácil acceso y de mejor calidad. En el 2000 la Comisión de Regulación de Telecomunicaciones calculaba que había 692,076 usuarios conectados a nivel nacional (CRT, 2001), y en 2005 esa cifra era más de seis veces superior (4.548.618) (CRT, 2006). Internet ha implicado grandes cambios en la escena. Por un lado, a medida que ha aumentado la disponibilidad y el acceso a la conexión a internet, los fanzines, los viejos medios de comunicación y difusión del punk desaparecen poco a poco, para darle el paso a nuevos medios digitales, o en algunos casos permanecen, pero se transforman mediante el uso de herramientas de diseño digital que reemplazan las viejas técnicas manuales y logran grandes cambios estéticos. La presencia en línea también ha sido clave en esta nueva etapa de la escena para facilitar el intercambio de correspondencia con otros colectivos y permitir de esta manera, en algunos casos, la visita de punks de Medellín que logran así una experiencia directa de las prácticas de otros colectivos en Venezuela, México, Perú, Chile, Argentina y diversos países de Latinoamérica. Por otro lado, el intercambio que facilitó la red también permitió la visita de distintas personas que venían de escenas donde tenían otras prácticas y otras tradiciones políticas, que ahora enriquecían los parches punkeros de Medellín.

Pienso que por esa época no se estaba hablando mucho de anarquismo, o la gente no lo entendía mucho. Ni de anarcopunk, ni de ese cuento. Y empezaron a llegar amigos y bandas de otros países con esa filosofía muy marcada y muy camellada, con vivencias y prácticas traídas de lo que hacían en sus parches. Entonces empezamos a hacer cosas, y a replicar cosas que llegaron. Información y prácticas, como la serigrafía. Además, algunos de nosotros en el parche estudiábamos artes plásticas, y empezamos a tener acceso a técnicas que nos servían para hacer

parches, por ejemplo, camisetas, los afiches para los conciertos, las mismas carátulas de los discos, ese tipo de cosas. (Punkero, 39 años)

Además, había intercambio frecuente de material y experiencias con colectivos de estos países que llevaron a cambios en la escena de Medellín. Empieza la construcción de “colectivos” con distintas líneas de acción, especialmente la difusión de ideas anarquistas a través de publicaciones propias o de la distribución de las publicaciones de los colectivos con los que había comenzado el intercambio.

En estas publicaciones se difundía básicamente un escepticismo frente a cualquier forma política basada en el Estado como institución central, por eso la exaltación de la autogestión y del ethos HTM, que se asociaban también con una búsqueda de autonomía frente a cualquier institución y cualquier poder externo bien fuera legal o ilegal. El clima de guerra en el país daba fuerza a un discurso que era igualmente escéptico frente a los paramilitares, las guerrillas y las fuerzas oficiales, y que centraba su autoridad moral al ejercer cualquier crítica a sus voceros y defensores, en el hecho de no deber ningún favor y no haber recibido apoyo de ninguno de esos actores sociales. Por otro lado, el anarquismo difundido en estas publicaciones hacía también una crítica del modelo económico imperante, de corte neoliberal, y del capitalismo en general; pero también de la vocación totalitaria del comunismo marxista en todas sus vertientes.

Una influencia fuerte, cuyo discurso empezó a circular profusamente por la escena desde la segunda mitad de los 90 fue el zapatismo mexicano. Hablaba de una guerrilla que, a diferencia de la insurgencia colombiana, casi desde el primer día había decidido no disparar (y que tenía como máxima aspiración su propia desaparición). Este movimiento ponía en entredicho los discursos y prácticas de las guerrillas tradicionales, y traía al centro las reivindicaciones indígenas y la lucha contra el neoliberalismo. Era un movimiento amplio, iba más allá de actores tradicionales como partidos y sindicatos. Por eso su cercanía con el movimiento comunitario, y con los discursos pluralistas que recogían elementos del feminismo, del antirracismo, del pensamiento de los pueblos originarios, etc. En un texto anónimo a

propósito del acuerdo de paz de Colombia, publicado en coedición por varias editoriales anarquistas cercanas a la escena Punk Medallo, se da cuenta de la posición generalizada entre organizaciones y colectivos anarquistas de la ciudad, que explica mejor esa posición: “Desde el espectro libertario sentimos que es momento de fortalecer la alternativa de la autogestión social, desarrollando desde abajo escenarios comunes de lucha y enfrentamiento contra el Estado y el Capital” (Anónimo, 2016, p. 12).

La posición política tradicional de la escena Punk Medallo había sido hasta ese momento una de resistencia ante la imposición de valores, estilos de vida, gustos, etc. y la palabra ¡no!, era su símbolo. Esta nueva generación no solo se quedaba en el rechazo a un universo de valores establecidos, también empezó a construir unos nuevos en la práctica de unas formas inéditas de subjetividad y de relacionarse que se empezaron a experimentar en los espacios de la escena. Empezó además a difundir estas ideas en sus publicaciones, y a distribuir otras extranjeras que los promovían y que circulaban por sus circuitos.

Un ejemplo es el del periódico El Libertario de Venezuela, un periódico explícitamente anarquista que solo ocasionalmente se acercaba a temas afines a la cultura punk, y que los punkeros del colectivo La Sombra Autónoma empezaron a distribuir entre finales de los 90 y comienzos de los 2000. En un relato de un punk involucrado en la distribución de este material:

Un colectivo finalmente es un combo pensándose acciones y trabajando para hacerlas. Lo demás, no necesitábamos definiciones de nada. Porque estábamos en esas, y estábamos en esa construcción juntos, nos llamáramos o no *colectivo*. Por ejemplo, traer fanzines y libros de otros lados y distribuir, la relación con la CRA en Venezuela y la distribución de El Libertario. Empezamos a distribuirlo en los conciertos, en las filas. Y la gente empezó a pillarse esa expresión anarco punk, (y explícitamente anarquista en el caso del periódico El Libertario, que no era solo punk). Ahí se iban rotando cosas, y con eso [se daban] conversaciones y aparecía

[gente que decía] “Parce yo también tengo un colectivo con unos parceros”. Y se empezaban a hacer cruces con gente y a conocerse. (Punkero, 39 años)

El intercambio con otras escenas, de otros países, además de abrir posibilidades de viajar a los punks locales, trajo bandas de Venezuela (Los Dólares, Doña Maldad, Apatía No), de Perú (Generación Perdida, Narcosis), de México (Coprofilia, Desobediencia Civil), de Puerto Rico (Cojoba), de Argentina (Argies) y de otros países latinoamericanos.

De tal manera que lo más especial de la escena anarcopunk fue que rompió el aislamiento previo de la escena Punk Medallo. Salió del extramuro donde solía parcharse a solas, entre punks, y se empezó a acercar con más confianza a otros actores sociales. A esto ayudaba el hecho de que los estigmas asociados con los rockeros y los punks se iban diluyendo, ya los punkeros eran parte del paisaje habitual de la ciudad y no estaban asociados con esos personajes violentos y peligrosos con los que se les relacionaba en los 80. En el marco del desarrollo de un movimiento anarquista local, empiezan relaciones más fuertes con movimientos sociales como algunos sindicatos, el movimiento estudiantil y algunos grupos de izquierda. Por ejemplo, se hicieron algunos conciertos en solidaridad con procesos sindicales, directamente en las sedes de sus movimientos, en fábricas tomadas por sus trabajadores en proceso de huelga (Gacela, Grulla y otras), en donde se facilitaba el intercambio de experiencias.

Como no armábamos solo los toques, sino parches de encuentro como las jornadas, o como la feria de trueque, había parches de conversación. Alguien exponía o presentaba un tema, y aprovechábamos para que, en el caso de Gacela, por ejemplo, nos contaran sobre su proceso. Siempre se abría un espacio para que la gente que fuera tuviera el contexto de lucha que estaba ahí. Creo que el reconocimiento nuestro facilitaba las cosas. La gente caía bien y parchaba.

(Punkero, 39 años)

Este proceso de apertura lleva a que la escena punk se acerque a otros circuitos y a otros colectivos, inspirados, por ejemplo, por la lucha antimilitarista.

Tema 2. El Festival Antimili Sonoro y su Relación con la Nueva Escena Punk

Como vocalista de la banda Niquitown participé directamente en la creación del Festival Antimilitarismo Sonoro (conocido simplemente como Antimili Sonoro), por eso el relato en estos párrafos introductorios contiene elementos en primera persona, sin recurrir a otras fuentes primarias.

En 1998, viendo una puesta en escena poética/musical/teatral de la época que se llamaba Poesía Ácida, en la que participaba el saxofonista de mi grupo, vi un video en el que entrevistaban a un objetor de conciencia de Medellín y quedé bastante impactado. La lucha antimilitarista y la resistencia al ejército era algo que era tema de muchas canciones de punk, especialmente del Estado Español, de donde habían llegado noticias por los fanzines sobre el MOC (Movimiento de Objeción por conciencia) y del movimiento de Insumisos. Pero calaban hondo en los oídos de los punkeros.

Por ejemplo, el grupo Libra era elocuente en su rechazo del servicio militar, y la guerra que se vivía en ese momento, en su canción

CARNE DE CAÑÓN

Ese man era mi amigo

un volado como un niño.

Una madrugada, muy borracho, se lo llevaron

lo metieron a un camión

lo uniformaron, lo sentenciaron

y al despertar ya estaba cagado.

Con un fusil entre las manos

lo llevaron con el resto del

ganado a un lugar muy alejado

un pueblo perdido en la mierda

entre el culo de esta puta guerra.

Y una noche cualquiera
el enemigo atacó por sorpresa
a todos los mataron
a balazos y degollados
sacrificados en nombre del sistema
y de una patria de mierda
sacrificados a sangre fría
por ideologías asesinas.

Un amigo menos, un hijo menos, un hombre menos
esta guerra no acaba, esta muerte no se sacia. (Libra, Carne de Cañón, 1999)

La conexión fue inmediata, sobre todo porque la relevancia del discurso antimilitarista para Colombia, con su situación de conflicto armado interno, parecía más que clara. Le pregunté al vocalista de Poesía Ácida por el personaje del video y comenzamos a hablar de la objeción por conciencia. En esa conversación, me dio el nombre de la Red Juvenil, una organización con sede en el Parque Obrero del barrio Boston, en la comuna 10 de Medellín, en el centro de la ciudad. Era una ONG compuesta por jóvenes que reivindicaba la Noviolencia Activa (NOVA) como su filosofía de vida, y con un especial interés por el tema de la objeción por conciencia desde un punto de vista feminista y antimilitarista.

En la revista *El MalCreyente*, editada por varios años por la Red Juvenil, la activista Alejandra Londoño explicaba en 2004:

Nuestra objeción está basada en razones políticas y por ello nos negamos a colaborar con un sistema autoritario y de dominación, planteamos la Noviolencia Activa como método revolucionario de transformación social que rechaza tanto las formas visibles de violencia, como las más sutiles que se encuentran en la economía o dentro de las estructuras sociales, como la

escuela, la familia, el trabajo, por medio de las cuales se viven relaciones cotidianas basadas en la dominación, la imposición del poder autoritario y el machismo. (Londoño, 2004, p. 4)

Era muy interesante, porque no había argumentos religiosos como en el caso de otros objetores, y eso los hacía más llamativos a mis ojos, y más cercanos al tipo de antimilitarismo reivindicado por los punks en sus canciones.

Fui a visitarlos un día, tuvimos una conversación tranquila en la que planteamos el asunto de esta manera “hay una idea que nos parece valiosa, que es la de que es legítimo decirle no al reclutamiento forzado y al servicio militar obligatorio, y hay una herramienta para convocar a los jóvenes que padecen el servicio militar obligatorio y hablarles de la objeción por conciencia: la música”. La propuesta fue que hiciéramos un concierto promoviendo la objeción por conciencia, ellos ponían el sonido y los equipos técnicos necesarios, y resolvían los trámites necesarios para realizar el evento, y nosotros conseguíamos varios grupos que hablaran sobre el asunto en sus canciones y convocaran gente. Decidimos conjuntamente desde el principio que no pediríamos permiso de la forma tradicional, a través de la policía y el Estado, a quienes reconocíamos como actores armados del conflicto, y por lo tanto, asumíamos como unos interlocutores ilegítimos. En su lugar hablamos con la comunidad, a través de la acción comunal, y conseguimos el beneplácito de ellos para realizar el evento a través de una carta. Por eso la Red Juvenil hablaba del Antimili Sonoro como una “acción directa no violenta” (Rendón, 2007), porque no contaba con la mediación de ninguna otra institución o actor social, y era hecha bajo los principios de la Noviolencia Activa. Sobre la utilización del recurso de la acción directa en la Red, cuando se trataba de la expresión en el espacio público, cuenta su activista Víctor Jiménez, miembro del grupo ART (Accionando, Resistiendo, Transformando) de Objeción por Conciencia de la Red Juvenil:

No validamos nuestro proceso de base desde la ley, las constituciones, y las vías de derecho como la tutela, el derecho de petición, entre otros, aunque utilizamos la asesoría jurídica de la organización para contextualizarnos y protegernos. Nos gustan los hechos y por ello salimos a

intervenir en el espacio público: en el comando central [de la Policía], en las jornadas de reclutamiento del Estadio y los distritos, en el parque de Bolívar, en el parque de Berrío. (Jiménez, 2004, 9)

En ese primer Antimili Sonoro, en 1998, solo hubo una banda local, Niquitown. Las otras dos bandas eran de la resistencia Redskin/RASH de Bogotá: Sistema Sonoro Skartel y Furibundo Serna. Vinieron de cuenta propia desde Bogotá en dos buses llenos de rockeros, y el hospedaje fue en las casas de los músicos y en la sede de la Red Juvenil, una casa inmensa. Es decir, el primer año no tocó ninguna banda punk, pero la presencia de punks entre el público era notable. A partir del año siguiente el punk tuvo presencia permanente (en el 99 tocaron G.P. y Cuidado con las Begonias, y en la convocatoria del último Antimili en 2011, donde trabajé como “jurado”, se presentaron más de 30 bandas de punk). El festival siguió haciéndose en el Parque Obrero de Boston hasta 2011, aunque la Red Juvenil cambió de sede comenzando el siglo XXI y se trasladó a una casa en el Barrio Bomboná, en la misma comuna 10, en el centro de Medellín.

La Red Juvenil era miembro de la IRG (Internacional de Resistentes a la Guerra) y por eso, en un principio, el Antimili se celebró el fin de semana más cercano a mayo 15, día mundial de la objeción por conciencia. Con el tiempo, se cambió la fecha al 20 de julio, día nacional del ejército colombiano. Si bien el Antimili Sonoro fue siempre un esfuerzo común entre las bandas y una serie de colectivos e individuos, la cara más representativa y quien asumía buena parte de los costos económicos y legales del evento era la Red Juvenil. Para esta ONG el Antimili Sonoro era una estrategia importante para posicionar la objeción por conciencia al servicio militar obligatorio, pero su conveniencia no acababa ahí. Dado el clima de polarización y estigmatización de la oposición que había en el país en ese momento, donde las organizaciones defensoras de derechos humanos y los luchadores sociales eran frecuentemente desacreditados al asociarlos con las guerrillas comunistas, era crucial diferenciarse en el discurso y las prácticas de la izquierda armada, cercana a las guerrillas y las milicias. Por eso la propuesta de objeción

por conciencia de la Red Juvenil abogaba por la desaparición de los ejércitos y la desmilitarización de la vida cotidiana, y se hacía crítica a todas las organizaciones militares, tanto legales como ilegales, y a sus lógicas. Su activista, la objetora Alejandra Londoño explica que:

Si sentimos que no queremos seguir viviendo en medio de la guerra lo primero que debemos hacer es atrevernos a no cooperar con los que insisten en utilizarnos, y una forma de no cooperar es negarnos a conformar ejércitos, y no hablamos solo de las fuerzas armadas del Estado, hablamos de todos los ejércitos que existen en el país, llámense guerrillas, paramilitares, insurgencias o movimientos revolucionarios, finalmente es su estructura de funcionamiento lo que los caracteriza como ejércitos. (Londoño, 2004, p. 4)

Por eso era un evento importante en la planeación anual de la ONG. El Antimili Sonoro no era propiamente un evento de la escena, no era exclusivamente punk y su motivación no era musical, era política, pues reivindicaba los principios de un movimiento político internacional: el antimilitarismo. Era realizado por “un colectivo de personas y bandas que desde diversos géneros musicales hacen resistencia y oposición a la conformación de ejércitos, sean estos legales o ilegales (...) En el ánimo de promover sus trabajos musicales y de difundir alternativas de desmilitarización social en un país inmerso en hábitos de guerra” (Contratapa del disco recopilatorio Resiste Volumen 1, 30 Bandas colombianas contra la guerra. Antimili Sonoro, 2004).

La organización del Antimili Sonoro implicó aumentar los niveles de organización dentro de la escena. En el 99, y en el 2000 los punks estuvieron prestos siempre para participar en diferentes comisiones (alimentación, comunicaciones, coordinación con las bandas, gestión, etc.) que ayudaban a la producción del evento. Pero, además, la discusión política y organizativa previa al evento tenía una forma asamblearia, no era un festival en el que una ONG contrataba unas bandas para que animaran un evento. El nivel de participación política de las bandas y la escena era mucho mayor. Este festival era también un escenario para encontrarse con esas otras escenas que iban creciendo en la ciudad

(metaleros, punks, skaters, hip hoppers, rude boys, rastas, metaleros, etc.), para aprender otras lógicas frente a la música y otras formas de vivirla, que a su vez enriquecían lo que ya tenía acumulado la escena punk. Muchos punks entraron a la Red Juvenil como objetores de conciencia al servicio militar obligatorio. Allí había un colectivo de objetores llamado ART (Accionando, Resistiendo, Transformando) que se vio bastante fortalecido por el proceso desarrollado alrededor del Antimili, pero que lo trascendía pues funcionaba durante todo el año, no solo alrededor del 15 de mayo.

Otro asunto importante que se agregaba a la experiencia previa de colectivos en la escena punk era la convivencia en el mismo espacio, la casa sede de la Red Juvenil. La ONG tenía una sede donde los objetores (la mayoría eran punks) se reunían para planear sus acciones, y donde fueron muchos otros colectivos (punks o no) e individuos para reunirse con ellos por distintas razones. El espacio físico de la Red Juvenil funcionó también como punto de encuentro para muchas personas en la escena punk. Esta convivencia con otras personas, no todas afines al punk y sus prácticas, implicó grandes retos y aprendizajes para la escena en términos políticos y permitió desarrollar procesos formativos y productivos como talleres de serigrafía y estampación. Además, la cercanía con una organización social más formal permitió participar en procesos comunicativos más complejos que los fanzines iniciales, pues las necesidades de la Red eran mucho mayores.

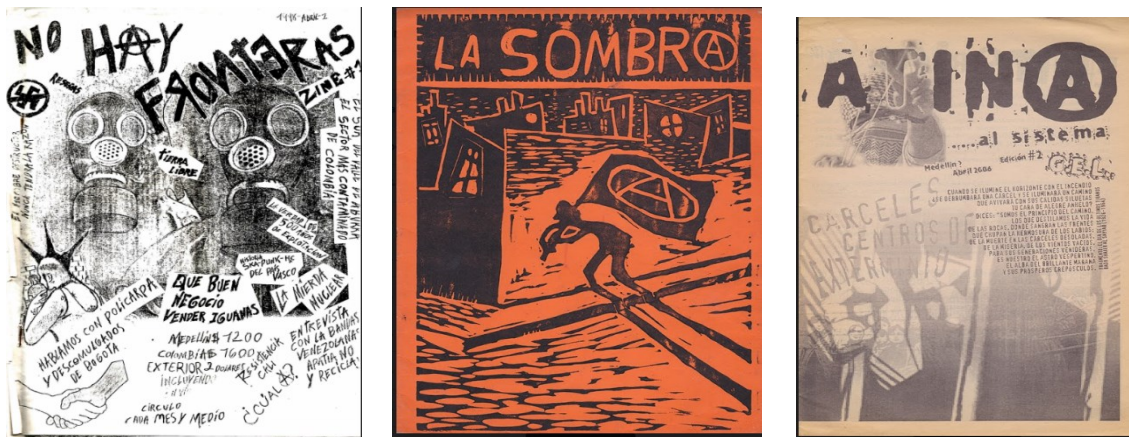
Si bien la Red Juvenil fue una influencia importante en el proceso de politización de la escena, no se puede decir que ellos hayan sido el epicentro de esos cambios, simplemente eran un punto de confluencia que ilustra bien los cambios en la dinámica de la escena, sobre todo por las técnicas no-violentas de acción directa con las que trabajaban. Pero es claro que ya la escena punkera tenía un recorrido en el asunto de la protesta callejera y la acción directa, y que la interacción con la Red Juvenil era un paso más en ese recorrido, aunque fue un paso especialmente exitoso en términos de generar una relación estrecha.

Un ejemplo de que el proceso de politización ya estaba en marcha lo ofrece el caso de las jornadas de conmemoración de los 30 años de mayo del 68, en mayo de 1998 en Bogotá (cerca de los días del primer Antimili Sonoro), donde hubo dos colectivos representando a Medellín: TURRA (Tuzos Rojos y Anarquistas) y los Intelectuales Podridos. Los primeros tenían una relación cercana con la escena Punk Medallo, y con otras escenas nacionales como la Resistencia RASH Bogotá; y los últimos eran un poco más distantes de la escena punk, aunque utilizaban la música (incluyendo el punk) como herramienta de comunicación y agitación en un espacio que desarrollaron en la Universidad de Antioquia conocido como *La Mala Audición de Beethoven*.

La politización se notaba también en el lado fanzinerero de la escena, internet facilitaba el contacto con colectivos de otros lugares del mundo, y el acceso a material de difusión anarquista se había facilitado bastante. La revisión de algunos fanzines producidos entre 1998 y 2005 como *Grito*, *Atina al Sistema*, *La Sombra*, *El Horizontal*, *Mortezine*, *Vinagreta Garbo* también da clara señal del interés por el anarquismo dentro de la escena del momento. Valdría la pena revisar esa evolución de la escena en sus publicaciones en una futura investigación.

Figura 16

Fanzines producidos dentro de la escena anarco punk



Nota. Portadas de tres fanzines producidos dentro de la escena anarcopunk. *No hay fronteras* y *La sombra*, de finales de los 90, y *Atina*, de 2006.

La politización de la escena no tiene nada que ver con lógicas partidistas, sino más bien con el acercamiento al movimiento social y a movimientos políticos que la inspiraban y la ayudaban a hacer conciencia, a asumir una identidad más clara y en sintonía con su contexto. Surgen luchas nuevas, influencias nuevas, como el feminismo, en el que la Red Juvenil fue una gran influencia, y lo sigue siendo en el presente (desde 2012 se llaman Red Feminista y Antimilitarista). En el punk de Medellín, el trabajo feminista y el trabajo antimilitarista van de la mano. Las mujeres también se nombran objetoras de conciencia en la Red Juvenil y en diversos colectivos. Además, hay una importante influencia política de organizaciones internacionales como las Mujeres de Negro que tienen una sección bastante activa en Colombia, la Ruta Pacífica de las Mujeres, y realizan acciones en las que se reivindican abiertamente como feministas, antimilitaristas y resistentes a la guerra “Las mujeres no parimos hijos e hijas para la guerra” dice su consigna.

Como resultado de la evolución misma de los movimientos sociales, además de las luchas feministas, también hay una influencia fuerte del discurso antirracista y antifascista, y hay interlocución de algunos punks con organizaciones involucradas en luchas campesinas y por el territorio, tanto en la ciudad, en organizaciones comunitarias en los barrios de ladera, como en intercambios con otras organizaciones sociales en territorios distantes como el Cauca. Al respecto, Víctor Jiménez, activista y objetor de la Red cuenta que “Tratamos de fortalecer un acompañamiento con cabildos indígenas en el Cauca (C.R.I.C.), con los Paeces y con las Comunidades de Paz dentro de Antioquia: San José de Apartadó y Caicedo” (Jiménez, 2004, P. 9).

Algunos punks comentan el valor de esos intercambios en algunas entrevistas que se han hecho en este trabajo, por ejemplo, una punkera nos cuenta que:

En la [lucha contra la] Ley 30, en la Minga, con la asociación indígena del Cauca –también nos involucramos ahí, aprendimos mucho de ellos en radio, en audiovisual- en la asociación campesina –yo también estuve camellando un rato con ellos en audiovisual y aprendí un

montón-, entonces [asumir el Hazlo Tú Mismo y la autoeducación] no era solo aislarse, sino aprender un montón con la gente, con los campesinos [y demás]. (Punkera, 30 años)

Otro ejemplo de un impacto dejado por esos encuentros con el movimiento indígena lo ofrece el grupo Sangre Obrera. Algunas de las fotografías incluidas en el arte del Split CD de Sangre Obrera y Terapia en DKadencia de 2004 *Organización, rebeldía y unión. Acción y oposición*, fueron tomadas en la vereda La María, en Piendamó, Cauca, en bloqueos a la vía Panamericana, durante la minga de ese año. Incluso, unos años más tarde, ya con un nuevo nombre “Sangrando Ruido”, la banda volvió a hacer un nuevo homenaje a la lucha indígena Nasa con una canción basada en los aprendizajes logrados en esos intercambios con los procesos indígenas del Cauca:

PIENDAMÓ

Los indígenas

a recuperar las tierras

en las ciudades no hay nada que sembrar

en las tierras, la vida está.

Pero el patroncito de Uribe

ha mandado a los E.S.M.A.D.

son los paramilitares los asesinos.

A torturar, a desaparecer.

Los indígenas a sangre

y fuego lucharán

con la minga popular

... somos minga...

Viva la revuelta.

Indígenas Piendamó, resiste Piendamó.

Indígenas, Piendamó

a sangre y fuego, Piendamó.

Piendamo. (Sangrando Ruido, Piendamó, 2017)

De todas maneras, a pesar de la mención de estos casos específicos de intercambio, al revisar las entrevistas estos acercamientos no parecen haber llevado todavía a una preocupación muy visible por la cuestión étnica en la escena Punk Medallo.

Lo más importante es enfatizar que en el paso del siglo XX al XXI, la referencia de las luchas sociales que interesaban a los punks ya no se centraba en las categorías de los antagonismos propios de la guerra fría. Estaba la pregunta por la homosexualidad, por el género, por lo étnico, por lo ambiental y por otros asuntos que antes no habían sido tan medulares.

La politización de la escena implicó también un acercamiento creciente a eventos tradicionales de la clase trabajadora como la marcha del primero de mayo, en la que la sección punk empezó a ser cada vez más visible, pues tenía prácticas identitarias que permitían diferenciarla del resto de los manifestantes. Los grafitis, los volantes, las banderas y los cánticos, a veces con estribillos de canciones del amplio repertorio del punk en español mundial, y otras veces proponiendo consignas o rimas propias:

Había otros escenarios como las marchas del 1° de mayo, por ejemplo, donde los colectivos anarcopunks o punk (no solo ellos), tenían una expresión particular: una pancarta, unas banderas, una consigna o un canto que entraban a proponer. Era una diferenciación más en ese sentido de identidad, y de ser un parche donde hay afinidad. De ser un combo, que es como se expresaba el parche. Más que marcando una distancia o una diferencia frente a los demás, era en ese sentido. (Punkero, 39 años)

La participación en estos espacios de encuentro con el movimiento social y la necesidad de expresión llevaron al desarrollo de lenguajes como el estencil y el muralismo. Sin embargo, salvo

contadas excepciones, no se utilizan para marcar espacios y reclamarlos como territorios, como es el caso a veces en otras culturas callejeras, como el hip hop que con frecuencia usa el grafiti como marca territorial. Pero sí hay referencia al uso del grafiti, el estencil y el mural como herramienta estética de expresión ideológica y de memoria. De hecho, la aparición furtiva de grafitis o estenciles con mensajes filo-anarquistas en las marchas del 1° de mayo, en las universidades públicas, o acompañando diversas movilizaciones constituía una suerte de código clandestino que fortalecía lazos entre los distintos colectivos, que sabían de esta forma que “no estaban solos”, y había evidencia gráfica de eso en la agitación visual que florecía por toda la ciudad.

Nosotros salíamos mucho a pintar la calle. Esa explicitud del anarquismo, por ahí, habitando la ciudad, marcaba unos imaginarios de acción por supuesto. Uno iba pillando los que uno hacía, y los [otros] que aparecían. Era bacano, uno sabía [que había más] gente por ahí. Por lo general había confluencia, porque hacíamos eventos explícitamente anarquistas. Entonces caía mucha gente, conociendo a ver qué. Había relaciones muy diferentes. La gente que iba a eventos y uno conocía, y se podía hablar y compartir textos. Y otra gente que se quedaba más enganchada, participando en las acciones, los eventos y los parches en general. (Punkero, 39 años)

Según la mayoría de entrevistados, el mural, el estencil y el grafiti no se usaban como formas de marcación del territorio. Desde sus días de extramuros a mediados de los 80, cuando era mejor no llamar la atención del policía, el profesor, el cura o el pillo en el barrio, el punk prefiere pasar más desapercibido, no “dar mucho visaje”. Por eso no marca con frecuencia sus lugares de reunión, salvo una ocasional A encerrada en un círculo, la palabra punk (bien sea acompañada de las letras hc -hardcore-, o sola), o el nombre de alguna banda medio oscura, rayados de afán con un aerosol. Y, cuando era un lugar de visita asidua por parte de los punkeros como el Parque del Periodista, en el centro, sus paredes se cubrían de capas y capas de afiches o volantes artesanales, pegados con engrudo, que publicitaban

conciertos y parches que eran cada vez más frecuentes, y que a su vez cubrían más afiches y volantes que, antes, otros habían pegado en el mismo lugar.

Experiencias como la del ART, el colectivo de objetores de la Red Juvenil, habían mostrado la importancia de contar con un espacio para los colectivos que surgían. Además, estaba siempre el relato de las casas ocupadas, las *okupas* de España y los *squats* del resto de Europa, que habían sido siempre un referente de la historia del punk europeo. Incluso, había noticias de espacios ocupados en Argentina, Chile y Brasil. Pero en Medellín era una idea que siempre se había tenido como descabellada y peligrosa, sobre todo por el temor a que un grupo paramilitar entrara un día cualquiera a “desalojar” la okupa. Pero, aun así, en 2004 un grupo de punks anarquistas se decidió a hacerlo en las inmediaciones de la sede de la Red Juvenil. Este es el relato de cómo entraron a la casa que ocuparían por seis meses:

Dentro de uno de esos parches de confluencia de punkies y libertarios en general, por ejemplo, nos la pensamos para ocupar una casa cerca de las Torres de Bomboná. En Bomboná, dos cuadras arriba de Girardot. Nos la pensamos para ocupar ese parche. Y lo que pensábamos era que lo primero que iba a ocurrir era que se iban a meter y nos iban a dar bala, cuando estuviéramos allá. Y nos echamos al agua. Eso fue toda una puesta en escena, como albañiles rompiendo una pared para podernos meter, porque detrás había una puerta. Dándole a la pared, finalmente abrimos un hueco y nos metimos. Nosotros adentro, mirando cómo íbamos a volver a cerrar mientras bajábamos y quitábamos candados y no sé qué. Y se asomó un man, metió la cabeza y nos dijo:

-¿Muchachos, en qué están? Es que yo soy el que cuida por acá.

Y le echamos un cuento, que íbamos a organizar el parche, y no sé qué.

-A la orden para lo que necesiten.

Fue una situación muy tranquila. Uno decía “ya aparecieron y todavía no se ha puesto maluca la cosa”. Y no tuvimos finalmente ningún problema allá en ese sentido. (Punkero, 39 años)

El proceso de politización, el acercamiento a otros, a organizaciones pares que servían de colchón social en caso de alguna calentura, había permitido el empoderamiento de un sector de la escena punk que se arriesgó a ocupar a pesar del gran riesgo que ellos mismos sabían que eso implicaba. El riesgo se corrió y afortunadamente sin consecuencias que lamentar, pero los participantes en la aventura decidieron no volver a intentarlo. Aun así, ya sabían que un espacio era algo esencial para un colectivo como el que querían, y conservaron esa claridad en el horizonte desde ese momento.

Tema 3. El Punk se Profesionaliza

La situación del país y la ciudad había cambiado radicalmente en los últimos 5 años. El proceso de paz de Andrés Pastrana había terminado en un rotundo fracaso en el que todos los actores salieron fortalecidos militarmente: las guerrillas aprovecharon la zona desmilitarizada del Caguán para aumentar su trabajo de diplomacia internacional y para fortalecerse militarmente. El gobierno de Pastrana firmó el Plan Colombia, un plan de apoyo económico y militar de los EE. UU. que fortaleció el ejército como nunca. El Plan, supuestamente, estaba dirigido a la lucha contra el narcotráfico, pero el nuevo discurso oficial parecía reducir la actividad narcotraficante a la guerrilla (para quienes se usaba ahora exclusivamente el apelativo de “narcoterroristas”). Además, a partir del 11 de septiembre de 2001, el orden político mundial había puesto en la mira, como nuevo enemigo global, a la amenaza terrorista. Por eso resultaba práctico para el nuevo gobierno hablar de una “amenaza terrorista” en lugar de un “conflicto interno”, y evitar rodeos incómodos, como la obediencia al DIH. Por otro lado, los paramilitares estaban más fuertes que nunca, el nuevo gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) cambió la estrategia y planteó una política de seguridad democrática con la que pretendía la derrota militar de las guerrillas. Refiriéndose al tema de la cercanía entre el Estado y las AUC de Castaño, Gerard Martin dice en 2013:

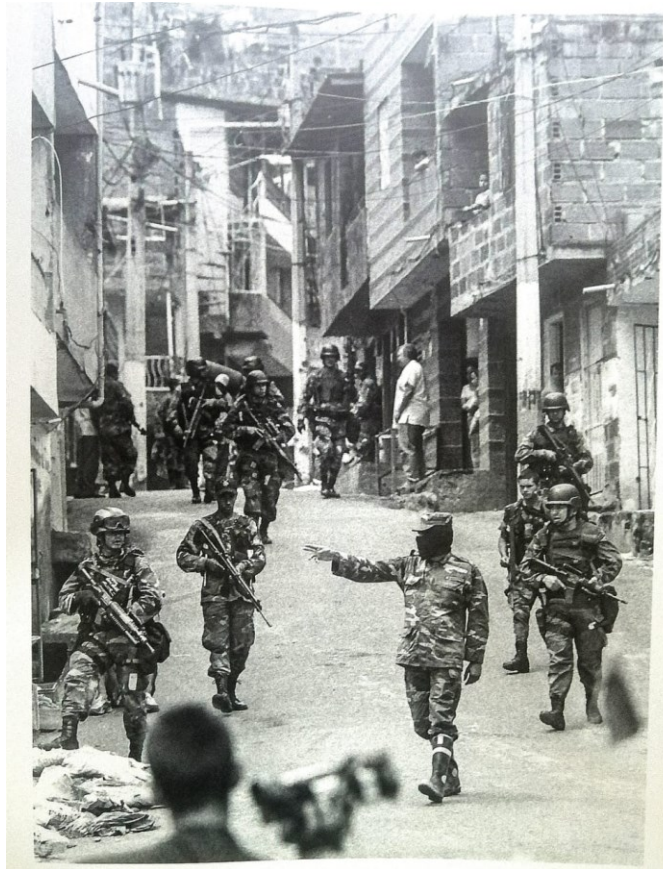
Que la fuerza pública no haya hecho un pequeño desvío desde la comuna 13 para lanzarse sobre Montecasino, la mansión de los Castaño, aun cuando Carlos tenía decenas de capturas

pendientes y Estados Unidos solicitaba su extradición no era gratuito. El Gobierno Uribe necesitaba a los hermanos Castaño como contraparte en las negociaciones hacia la desmovilización de los paramilitares aglutinados en las AUC, como el Gobierno Gaviria los necesitaba para capturar a Escobar. (Martín, 2013, p. 469)

En ese proceso, se dieron claros acercamientos y colaboraciones entre el Estado y el paramilitarismo. Tal fue el caso, por citar solo dos ejemplos, de la *Operación Orión* en 2002, en donde el periodista Jesús Abad Colorado logró el registro fotográfico de informantes paramilitares encapuchados trabajando junto con las fuerzas estatales en la comuna 13.

Figura 17

Operación Orión del Ejército. Comuna 13, Medellín (Colorado, 2015, p. 89)



Tal fue también el caso de los *Falsos Positivos* en el que, con ayuda de los paramilitares, el ejército asesinó a más de 3000 jóvenes (las cifras varían entre poco más de 2.000 y cerca de 10.000,

según la fuente) y luego los legalizó como “positivos” uniformándolos y armándolos como guerrilleros, es decir, presentándolos como bajas legítimas de guerrilleros en combate (CNMH, 2013, p. 64) .

En el 2003, después de lograr la hegemonía en Medellín por medio del Bloque Cacique Nutibara y la Oficina de Envigado, y de deshacerse de cualquier reducto guerrillero y del bloque Metro de las autodefensas, comienza un proceso de negociación con los paramilitares de las AUC. El proceso fue fuertemente criticado, pues prácticamente proponía la impunidad de los paramilitares. Según el informe Basta Ya del CNMH:

El proyecto de ley que el Gobierno diseñó para que los paramilitares se desmovilizaran contemplaba la casi total impunidad para los responsables de crímenes atroces y no reconocía los derechos de las víctimas. Frente a esto, la reacción de la justicia, el debate político, la presión de los movimientos defensores de los Derechos Humanos, las víctimas y la comunidad internacional exigieron reorientar la propuesta, por lo que el Gobierno se vio obligado a cambiar de estrategias e instrumentos. (CNMH, 2013, p. 179)

Se decía además que buena parte del proceso era un montaje en el que se había uniformado y dado armas a personas del común, que no tenían nada que ver con el proceso, ni formaban parte de ninguna estructura paramilitar, tan solo para engrosar las filas. Según Gerard Martin:

Los uniformes nuevos y el sofisticado armamento entregado en el evento de Medellín fortalecieron el insistente rumor de que un gran número de los 868 desmovilizados eran paramilitares fantasmas, y que se habían inflado los rangos del Cacique Nutibara para dar mayor relevancia al evento y a las AUC. Más tarde se reveló que posiblemente una tercera parte de las 868 personas eran “enfermos, gente de la calle y cosas parecidas, muchachos del barrio o colaboradores [civiles] de las AUC”, integrados a último momento en el bloque, vestidos de uniforme y dotados de armas. (Martin, 2013, pp. 476-477)

La escena Punk Medallo no fue indiferente a esta situación. En diferentes espacios se expresó el desacuerdo y el escepticismo frente a este proceso de negociación, el Antimili Sonoro y la Red Juvenil hicieron eco de estas quejas, y el grupo punk Escépticos escribió una canción sobre estos hechos:

FALSO PROCESO

Firmaron un falso proceso de paz,
solo le conviene al que quiere gobernar.
Cada día más guerra, nos quieren acabar.
Son todos los cerdos con su mierda militar:
paras, guerrilleros y ejército nacional.
Los nuevos candidatos nos quieren engañar,
y siguen jugando al que prometa más.
No queremos guerra, ni su falsa paz,
seguiremos luchando por nuestra libertad. (Escépticos, 2005)

Después de importantes ajustes a su normatividad, el proceso continuó de manera tortuosa y culminó en 2006 con la desmovilización de 34 bloques de las AUC y 31.671 personas pertenecientes a ellos. Se fundó entonces, en 2004, la Corporación Democracia, compuesta por antiguos líderes del paramilitarismo que estaban en proceso de reincorporación, y cuya misión era “representar a los reincorporados del BCN [Bloque Cacique Nutibara] haciendo las veces de interlocutor ante los gobiernos nacional y local para dar cuenta del proceso de reincorporación a la vida civil de los recién desmovilizados” (CNMH, 2017, p. 160). La sede de la Corporación quedaba en el Parque Obrero del barrio Boston, al lado de donde se hacía el Antimili Sonoro cada año. La interacción con dicha casa y población era siempre motivo de debate en la planeación del Antimili, porque era un rumor permanente que los integrantes de dicha Corporación no habían abandonado sus vínculos con el paramilitarismo, y que la supuesta desmovilización tenía mucho de sospechosa.

En los medios comenzaron a circular críticas sobre la gestión del Gobierno Uribe en el proceso con el bloque Cacique Nutibara en Medellín. Entre estas figuraban las del experto en seguridad, Alfredo Rangel, según quien se trataba de una “desmovilización sin desmovilización; desarme sin desarme; reinserción sin reinserción”, y en la que se estaba “tolerando verdaderamente el mantenimiento del dominio y control de territorios por los paramilitares para impedir el retorno de la guerrilla” (Martin, 2013, p. 485)

En medio de estas circunstancias, llega al poder una nueva Alcaldía. Acababa de terminar su período de gobierno Luis Pérez, bastante controvertido, entre otros hechos, por la realización de la Operación Orión en la comuna 13, la operación militar de mayor envergadura que se haya realizado en un contexto urbano en el contexto del conflicto armado en Colombia, que incluso contaba con apoyo de helicópteros Black Hawk provenientes del Plan Colombia. Esta operación fue una de las primeras acciones del Gobierno Uribe, y contó con el apoyo total del alcalde, después de que, en medio de la crisis de seguridad por la que atravesaba la ciudad, lo sacaran a balazos de la comuna 13 cuando intentaba inaugurar una obra en 2002.

En 2004 llega al poder Sergio Fajardo, con un discurso centrado en lo que se denominó “urbanismo social”, que pretendía lograr efectos profundos de transformación de la ciudad y su cultura ciudadana a partir de la construcción de grandes equipamientos urbanos, y de una apuesta por la educación y la cultura. Sin embargo, también se ha criticado a dicha administración por una supuesta cercanía con la Oficina de Envigado que permitió pactos entre los combos al servicio del narcotráfico, que impedían alteraciones del orden público en sus territorios, bajo el principio sencillo de que la calentura no era buena para el negocio. Evidentemente, las cifras de seguridad mejoraron notablemente mientras se desarrollaban los diálogos con los paramilitares, pero la gente acuñó la expresión “Donbernabilidad” para hablar de la influencia de Don Berna, capo de la Oficina de Envigado que se encontraba entre los bloques paramilitares que negociaban con el gobierno, en la aparente paz social

que reinaba en Medellín (La Silla Vacía, 2018). Es decir, en opinión de muchos, más que por las buenas gestiones de la administración, la tranquilidad de la cual gozaba Medellín se debía a pactos entre diferentes facciones del narcotráfico y sus conveniencias (Martin, 2013). De tal manera que la administración de Fajardo, la primera en durar 4 años después de la instauración de la elección popular de alcaldes en Colombia se vería atrapada entre esas dos miradas de su gestión, quienes la exaltaban como un gran avance para la ciudad, y quienes la criticaban por su cercanía con la Oficina de Envigado y con los intereses de las constructoras (a cuyo gremio pertenece la familia Fajardo).

La nueva administración propuso grandes cambios en su relación institucional con la juventud. Ya en 1994 y 1995 se habían dado pasos importantes, como la fundación de la Oficina de la Juventud, la formulación de los Planes Zonales de Desarrollo Juvenil y la fundación del Consejo Municipal de la Juventud. Luis Pérez, el anterior alcalde, había creado la subsecretaría de Metrojuventud, como parte de la Secretaría de Cultura Ciudadana. Cuando llega Fajardo a la Alcaldía,

(...) este proceso se profundizó con herramientas como el Observatorio de Juventud, el Comité Técnico Municipal de Juventud, la Red de Concertación de Políticas de Juventud, un Plan Decenal de Juventud (2005) y varios acuerdos municipales (2006), a favor de una política pública de desarrollo juvenil y de protección y atención integral a la infancia y adolescencia (Martin, 2013, p. 516)

Si bien había una disposición política de la administración de asumir algunas transformaciones, también era claro que la creciente paramilitarización de los barrios populares de la ciudad afectaba de forma notable, como sucede casi siempre, a los jóvenes. Había un discurso oficial que hablaba de grandes transformaciones como resultado del proceso de desmovilización, pero había unas realidades en los barrios que lo controvertían con frecuencia. En un informe sobre el estado de los derechos de los jóvenes en Medellín en 2003, la Red Juvenil, comenta que:

Los testimonios que llegan a la Red Juvenil muestran el control de grupos armados en los barrios de la ciudad. En ocasiones, este control llega al extremo de exigir determinada forma de vestir, a las jóvenes de barrios populares y determinados comportamientos a los muchachos. Aniquilando los espacios más íntimos del sujeto, como la decisión sobre la forma de llevar su propio cuerpo, el horario para encerrarse en la casa, cuándo y cómo caminar por las calles. (Castaño, A., Montoya, C. y Ciro, S., 2004, p. 8)

Había circunstancias difíciles para los jóvenes, sobre todo en los barrios populares donde se desarrollaba el conflicto, pero la nueva administración estaba empeñada en su apuesta por la educación y la cultura. El momento cultural de la ciudad era importante, a pesar de las dificultades.

Después del proceso de Mederock en el teatro al aire libre Carlos Vieco, había toda una generación de bandas con propuestas musicales nuevas y cada vez mejor sonido y mejor calidad musical. Siguiendo el ejemplo bogotano, donde Rock al Parque (surgido en 1994) se posicionaba ya como uno de los festivales de rock más importantes de Latinoamérica, se empiezan a hacer conciertos más grandes y a buscar una “versión paísa” de Rock al Parque. En algunos casos, la imitación era demasiado evidente y literal, como en el festival *Rock a lo Paísa*, realizado en 2000, que no tuvo gran éxito. En otros casos, surgían iniciativas ciudadanas como el Antimili Sonoro, el festival *Skantipersonal* (festival ska en contra de la proliferación de las minas antipersonales, surgido poco después del Antimili), o el festival *Undergrano* (organizado por la Corporación Danza Quijotes, recogía granos no perecederos para donar a población desplazada), que tenían objetivos sociales diferentes a los del festival bogotano.

Por otro lado, había nuevos actores en el mundo de la comunicación local. Si el “nuevo rock” de Radioactiva había dado un impulso importante a la movida rockera en el 95, en el 2000 había muchos más actores en el panorama. Por un lado, habían surgido dos canales regionales que se convirtieron en motores importantes de la cultura local: Telemedellín, fundado en 1997, y Canal U, fundado en 1999. Estos dos canales se sumaban a Teleantioquia (1985), el primer canal regional de televisión del país. La

programación de los tres canales permanecía atenta a los contenidos que ofrecía la nueva camada de bandas de la ciudad. Los canales locales han producido la transmisión de innumerables eventos musicales en la ciudad (entre ellos, conciertos de algunas bandas de punk), además fueron muy importantes en el proceso de construcción de ese gran evento que todos parecían buscar, porque habían logrado un acercamiento previo a muchas bandas en distintos espacios de su programación, ya tenían un terreno ganado y un lugar legítimo desde el que se relacionaban con ellas. Muchos de los programas más populares de la televisión regional en esa primera época estaban enfocados en la escena musical local, y esa relación de cercanía permitía también confianzas que aún no se habían logrado con el equipo de la Alcaldía. Algunos de esos programas incluían: Sonido, El Ensayadero, Radio U, etc. Además, la radio también ofrecía nuevos aliados, entre los cuales se destaca el proyecto *HagalaU*, liderado por un equipo de periodistas musicales de la Universidad de Antioquia que se reunieron en un colectivo que promueve y difunde la producción musical de la nueva escena rockera local, y de algunas escenas cercanas como el reggae, el hip hop o el ska.

El respaldo de todos estos actores daba mucha credibilidad a la iniciativa, pues ya tenían una relación fuerte y fluida con muchos de los músicos que habían pasado por sus programas, y la nueva administración parecía tener la voluntad política. El primer Festival Altavoz se hace en 2004 casi como un experimento. Surge de una iniciativa conjunta entre algunas instancias de la Alcaldía y los canales locales de televisión, en la que contaron con la asesoría, el apoyo y el acompañamiento de algunas iniciativas de periodismo musical como *HagalaU* y de algunos grupos musicales que se habían ido acercando a dicho núcleo, como IRA. Inicialmente dura solo un día, es en la Plaza de Toros y se hace sin claridad sobre su continuidad. Mauricio Mosquera, gerente de Canal U en ese momento, participó directamente en el primer grupo que dirigió Altavoz, y lo recuerda de esta manera:

Con esa envidia que nos da a los antioqueños de Rock al Parque nos sentamos a decir “Bueno, ¿vale la pena tener algo en Medellín?”. Yo ahí, estaba en Canal U, no había entrado a la Alcaldía.

Todavía estaba en Canal U, estaba gerenciando Canal U. Pero el anterior gerente de Canal U era el Secretario de Cultura [de Medellín]. Estaba Lucho Grisales, que siempre ha estado metido con la música, estaba Santiago Arango, estuvieron los de IRA, estuvo Carlos Esteban Estrada, estuvo una agencia de publicidad que se llamaba Materia Gris. Y entonces regaló un comercial, y regaló la imagen primera que era un amplificador y ya, y arrancó sin ninguna pretensión un festival de un día. Ese festival de un día fue en La Macarena. (Mauricio Mosquera, entrevista concedida para esta investigación).

El punk no tuvo mucho espacio, solo participa un grupo relativamente nuevo, Nadie, junto a los ya experimentados IRA, que ya se habían abierto un espacio en escenarios por fuera de la escena punk. Además de ellos, tocó Frankie Ha Muerto, que se había alejado ya bastante del circuito punkero, y se abría un espacio cada vez más importante en la creciente escena de rock alternativo. Además de Frankie, estaba G-98, que también había surgido de la escena postpunk, pero que tampoco alternaba con bandas de la escena punk. Otra banda relativamente cercana al punk fue Coffee Makers, una banda de ska tradicional que, si bien tenía miembros que habían pasado por la escena punk, planteaba una apuesta por una forma profesional de asumir la música, por fuera del mundo punkero, y cerca del naciente circuito de festivales de la ciudad.

En 2005, la escena punk sigue siendo reticente al Altavoz, la principal razón es que no hay confianza en la Alcaldía ni en la institucionalidad política. La escena ska permanece cerca al festival y participa con Burkina y El Rey Gordiflón, además la banda bogotana Dr. Krápula que participa como invitada nacional. Repiten las bandas Nadie y G-98. Además, participan dos grupos muy cercanos a la escena neo-punk, Tr3s de Corazón y Pop Corn, que poco alternaban con las bandas de la escena Punk Medallo. De forma notable, vale la pena destacar que la escena ska empieza a dar paso a una escena reggae bastante fuerte, que empieza a predominar. En este Altavoz ese crecimiento se nota con la participación de la banda local Providencia y la invitación a la banda puertorriqueña Cultura Profética.

El proceso de selección de las bandas participantes ha cambiado. En el primer Altavoz, la participación de las bandas se dio por invitación directa de los organizadores. En el segundo Altavoz, la selección se hizo por convocatoria abierta, se seleccionaba a las bandas a partir de su hoja de vida y una grabación. A partir de la tercera edición, en 2006, se incorpora una tercera fase. Después de la preselección de bandas, basada en los demos y grabaciones que presentan, se empiezan a hacer conciertos previos en los que un grupo de jurados evaluaban el desempeño de las bandas que participaban, y seleccionaba a las mejores en una serie de categorías determinadas por los géneros musicales.

Figura 18

Cartel del primer Festival Altavoz, 2004 (Hagalau.net)



Altavoz no se ha pensado nunca como solo un festival. Surge como una iniciativa de la Alcaldía para atender una población específica, los jóvenes, y establecer diálogos con ellos que permitieran su mayor participación en las dinámicas ciudadanas. Por eso ha tenido desde muy al principio un elemento

formativo que ha ayudado a delimitar esa identidad del festival. El componente formativo de Altavoz surge desde la segunda versión, cuando se consolida como un proceso, más allá del concierto piloto, que fue básicamente un experimento (ya otras iniciativas como Rock a lo Paisa habían fracasado). En un principio se concentró en la cualificación de las bandas en términos musicales y de “mercadeo”, de forma muy genérica. Mauricio Mosquera lo recuerda de la siguiente manera:

Al principio hablamos de formación en música, de formación en mercadeo. Todavía sin nadie saber cómo se mercadeaba un grupo, pero entonces: “preguntémosle a éste, preguntémosle al otro”. Me acuerdo de que las primeras cosas que hicimos es cómo presentar la carpeta tuya del grupo para llegarle a un mercado, una cosa súper sencilla. ¿Cómo hacer un demo? Súper sencillo.

Desde el principio había el interés de asociar el Altavoz con la producción económica con el fin de hacer de la música un fenómeno sostenible en la ciudad. En un principio, no había mucha claridad sobre la mejor forma de asociar música y economía, solo la vaga palabra “mercadeo”. Pero el proceso, al igual que todo en el festival, seguiría evolucionando.

En 2007 se da un proceso de revisión del Altavoz, probablemente estaba sobre todo asociado con el cambio de Administración, y las incertidumbres propias de un proceso naciente. En 2008 se elige a Alonso Salazar como nuevo alcalde, dando continuidad al proceso político de Sergio Fajardo y tranquilidad a quienes temían por la continuidad del festival.

En 2008 se elige también un nuevo director del Altavoz, Santiago Arango, del colectivo HagalaU. El primer año, la llegada de Santiago fue un poco intempestiva, lo atropellado del proceso y su inexperiencia le impidieron hacer cambios notorios de inmediato en la estructura del festival. Pero a partir de 2009, las transformaciones se empiezan a notar.

En primer lugar, hay una inversión en la adecuación del espacio físico donde se realiza el Altavoz, en la cancha Cincuentenario, en las inmediaciones de la Universidad de Antioquia. En 2009 le ponen piso

sintético, pues el festival había sufrido fuertemente en repetidas ocasiones, debido al invierno que normalmente golpea a la ciudad en esas fechas. La tradición era que la cancha de grama y tierra se convertía rápidamente en un lodazal, con la combinación de agua, tierra y pogo que implicaba cada festival. Además, se empieza a implementar la utilización de jurados especializados, con una trayectoria reconocida en las diversas categorías, así como la participación de jurados nacionales en cada una de ellas.

Por otro lado, y tal vez este fue el cambio más importante, la nueva dirección del Altavoz se plantea la necesidad de aumentar el diálogo con los músicos y con la escena local, lo cual permite que el festival crezca, pues la participación por parte de quienes en un principio eran escépticos fue aumentando gradualmente. Además, se fortalecen las alianzas con Rock al Parque y otros festivales a nivel nacional, que permiten intercambios y mayor circulación de las bandas locales.

Los cambios afectaron también el elemento pedagógico del festival, a partir de 2008 hay un cambio en el componente formativo. Dentro del proceso de acercamiento a Rock al Parque y a otros festivales, se empiezan a generar intercambios y diálogos con otras experiencias en el campo de la música en otros contextos, tanto nacionales como internacionales. Se traen entonces a algunos de los invitados al componente formativo de Rock al Parque, y se empiezan a plantear discusiones afines. Se generan intercambios y acuerdos también con festivales en otros países como Ecuador y Perú. Además, se expande el foco del festival a toda la escena musical, la convocatoria ya no se dirige solo a la gente de las bandas, sino a otra serie de actores a los que se les reconoce ya una importancia. Santiago Arango, director del festival desde 2008 hasta 2011 piensa que lo más importante fue:

Entender que es que un circuito no lo hacen solo las bandas. ¿Me entendés? Hay gente que escribe de música. Hay gente que graba la música, hay gente que vive de tener ensayaderos, otros de hacer... Hay una serie de actores que, sumados, construyen todo ese parche. Entonces mi mirada fue, *claro que es importante acompañar a los músicos, pero entonces si los músicos se*

vuelven unos putas, y no hay quién sepa más o menos hacer una buena entrevista a una banda para poder hablar de ese hijueputa disco tan chimba, y el proceso de investigación que hizo. ¿Sí o no? Aquí no hay balance. Entonces ¿cómo hacemos para que, a la par que crecen los músicos, los parches que están haciendo medios independientes, los que están haciendo ingeniería de sonido, la gente que se ha especializado en hacer el equipo técnico, el stage mánager, la fotografía –que también ha sido un asunto que se ha ido especializando en la ciudad y ha ido creciendo-... cómo hacemos para que toda esa gente crezca? (Santiago Arango, entrevista concedida para esta investigación)

De tal manera que el proceso de cualificación se extendió. Si en un primer momento se había dirigido básicamente a la gente de los grupos, a partir de la llegada de Arango se empieza a apuntar a toda la escena y a su diversidad de actores. Temas como los videoclips o la relación de las bandas con los medios empiezan a ser importantes también, así como el desarrollo del campo del periodismo musical, que no contaba con una visibilidad suficiente en el caso del rock y otros géneros afines.

Después de la fundación de Altavoz, comienza un proceso de reacción en cadena en el que surgen una serie de festivales en muchos contextos diferentes. En primer lugar, surgen una serie de festivales barriales y zonales. En la zona noroccidental se destacan el *Festival Castilla Rock*, el *Festival Internacional Rock Comuna 6*, el *Festival Hip 6* de Hip Hop y el *Festival Big Up* de reggae. Además, la comuna 4, en la zona nororiental empieza a organizar el *Festival C4* de rock (con gran protagonismo de punk y metal), y el *Festival Hip 4*, de hip hop. La llegada del Presupuesto Participativo³⁴, en 2007, fue un motivador importante del desarrollo de dichos festivales barriales. Para muchos punks, es un modelo que de alguna manera riñe con la lógica anti-institucional de la cultura HTM, pero para otros se ha

³⁴ Presupuesto Participativo (PP) es un programa de la Alcaldía al que destina el 5% del presupuesto para que las comunidades prioricen el uso de esos recursos en sus propios proyectos e iniciativas, según sus necesidades y niveles de organización.

convertido en una importante herramienta para gestionar festivales territoriales en diversas comunas de la ciudad.

Siguiendo el ejemplo del Altavoz no solo se fundan nuevos festivales barriales y zonales, con dineros provenientes del PP, sino que también comienza el surgimiento de festivales nacidos en las escenas rockeras de algunos municipios del oriente cercano como Marinilla, Guatapé, Rionegro o el Carmen de Viboral, y en el suroeste en Pueblorrico, en Santa Rosa de Osos y en Jericó. Además, también han surgido festivales en el Área Metropolitana de Medellín, en los municipios de Envigado, Sabaneta y Bello. Todos estos eventos han abierto puertas numerosas para las bandas locales, que han visto aumentadas las posibilidades de circulación después de su aparición.

Tema 4. Otras Derivas de la Escena Anarcopunk

La escena Punk Medallo no permaneció inactiva mientras se desarrollaba el Altavoz, por el contrario, sufrió también importantes transformaciones. Surgió un importante espacio de coordinación de los anarcopunks locales: la Coordinadora Local Anarquista, del 2004 al 2009. Tuvieron articulación con otros colectivos y confederaciones en Bogotá, Cali y Bucaramanga. Y en algunas de las jornadas que organizaron vinieron personas de otros lugares de Colombia como Villavicencio o Pamplona.

Por otra parte, alrededor del 2005 surge en el barrio Las Cabañas, en el municipio de Bello, cerca de sus límites con Medellín, una sala de ensayo, Gato Negro, que constituyó una nueva iniciativa de organización y articulación de la escena, en la que las bandas nuevas –que no paran de surgir en la zona noroccidental y Bello- eran las protagonistas. Surge así un nuevo matiz de la disputa generacional, las bandas viejas se llevaban toda la atención y eran las únicas que tenían en cuenta en los carteles de los conciertos que se organizaban, o por lo menos esa era la queja de las bandas nuevas. Alrededor de la sala de ensayo, surge la Familia Gato Negro, que incluye una amplia red de apoyo al proceso, en la que se articulan muchas bandas. El clima musical de la ciudad favorecía la realización de grandes festivales con muchas bandas, y el espacio de la sala de ensayo permitía el contacto directo con las bandas activas

en una zona amplísima de la ciudad. Carlos Alberto David cuenta en la segunda edición de su libro *Mala Hierba*, dedicado a la escena de punk de la zona Noroccidental, que Wilson, integrante de la banda Psicosis, fundador y líder de la sala de ensayo Gato Negro, fue un personaje clave:

Él empieza a generar una serie de reflexiones, críticas y preguntas, y a la vez una red de apoyo para estas bandas nuevas, invitándolas a hacer las cosas entre todos. Cuestionaba que a estas malezas frescas no las tuvieran en cuenta en los diferentes festivales de la ciudad, y por ello propone organizar conciertos y festivales grandes, estos se realizaron en bares en Medellín, y en municipios como Itagüí y en Rionegro, en este último tuvieron lugar los primeros de mayo (David, 2019, p. 322)

Los conciertos fueron abundantes y tenían la característica de que, además de tener carteles numerosos, daban prelación a las nuevas generaciones del punk. Según uno de los participantes, citado por David, “tocaban 5 bandas viejas y 30 nuevas, ese era el concepto de la Familia Gato Negro” (David, 2019, p. 322). Otro importante epicentro de toda esta movida era el bar Yagé, sobre la avenida 68 en Castilla, que poco a poco se había convertido en un boulevard comercial vibrante con una agitada vida nocturna. Yagé abrió sus puertas para conciertos de numerosos grupos, y habitualmente daba un lugar central a la música punk y postpunk dentro de su programación de rock. Además, era un punto de encuentro importante para la escena de Castilla y la zona noroccidental de la ciudad.

A su vez, la escena de inspiración anarquista seguía creciendo. Alrededor de 2005 había una segunda generación de bandas que incluía Renkore, Agitación, Ingobernables, Insurgentas, Sangre Obrera, Krujido, Atrapados en el Tiempo (La Ceja), O.D.I.O. (Oposición Dirigida al Injusto opresor) y otras. Las taxonomías que definían la variedad de punk que tocaba cada banda iban variando, pero la categoría “Punk Medallo” era cada vez menos frecuente en ciertos círculos. La forma de clasificar a las bandas es más precisa, más definida. Agitación, por ejemplo, no era “punk medallo” sino “crust-punk anarquista”.

Esto habla de un matiz en el diálogo que se establece con otras escenas alrededor del mundo, las tradiciones en las que las bandas se inscribían, más allá de las coordenadas locales tradicionales.

Varias de estas bandas estuvieron asociadas con algunas casas punk que empezaron a surgir, ya la escena había entendido la importancia de los espacios físicos para la continuidad de los colectivos. Incluso la misma banda Rechazo, que surgió cuando la escena anarcopunk apenas nacía, tenía un punto de encuentro y trabajo en la casa de El Mono, uno de sus integrantes, en el barrio Boston. Dos ejemplos que vale la pena mencionar son el de la Casa Krujido, en el municipio de Caldas, donde el grupo Krujido hizo talleres, proyecciones audiovisuales, conciertos, etc. La casa no solo era frecuentada por gente de Caldas, también iba gente desde municipios vecinos como La Estrella y Medellín. Algo parecido pasó con la casa del grupo Atrapados en el Tiempo en el municipio de la Ceja, en el oriente cercano de Medellín. En el 2006 se convirtió en un centro cultural anarcopunk y fue epicentro de actividad importante que incluso atraía visitantes de Medellín y el Valle de Aburrá.

Con la popularización de Internet, circuló mucha más música, y el formato CD facilitó este fenómeno, pues se quemaban discos en lugar de grabar casetes. La práctica se extendió de tal manera que las bandas incluso adoptaron un nuevo grito de guerra en sus productos discográficos: “Piratea y Difunde”. La posibilidad de que la música se quemara y se difundiera clandestinamente no era vista como un riesgo para dicho sector de la escena, que no aspiraba a vivir de la música ni a monetizar sus producciones musicales. Máxime si las bandas casi siempre se autoproducían, y no contaban con la infraestructura empresarial y el respaldo de un sello discográfico, por muy informal que fuera. Más que riesgos, lo que parecía ofrecer el quemado de CD a las bandas anarcopunk eran posibilidades de circulación y difusión. Con frecuencia esos CD o DVD que se quemaban eran de canciones en formato MP3, y podían contener discografías enteras de grupos de todo el mundo, que circularon profusamente. De tal manera que la figura del coleccionista, que fue tan central e importante en el primer momento de la escena, prácticamente desapareció, o por lo menos perdió parte de ese prestigio inicial y adquirió un

lugar nuevo en la escena. Ninguna colección de vinilos y casetes en la ciudad (o en el mundo) podía competir con las colecciones de música virtual que se iban acumulando en algunos discos duros de la ciudad. Sobre todo, porque mucha de esa música era producida directamente en un formato digital. Además, los grupos locales podían quemar fácilmente copias de su propia música, de forma mucho más económica que los formatos anteriores, el vinilo y el casete, que requerían ir a una fábrica para pedir la producción profesional de su discografía física.

Estos cambios en los formatos en los que se producía la música implicaron también la actualización de algunas prácticas callejeras de la escena Punk Medallo. Tal es el caso de los cambios tecnológicos, a pesar de los cuales, se conservó el hábito de la música en la calle. Inicialmente, en los 80 y 90, fue con grabadoras de casete y de pilas. Luego, esa práctica continuó en el siglo XXI con parlantes digitales bluetooth, memorias USB (pen drives), y “teléfonos inteligentes”.

Poco a poco, se hace evidente que la escena punk –sus escenarios y sus actores- no solo sirve como contexto para generar un discurso de rechazo al mundo y destrucción de sus valores, como predica su extremo más antisistémico, sino que también se plantea como un espacio experimental en el que se intenta la construcción de alternativas a ese mundo que se rechaza. En ese proceso, ha producido medios nuevos (fanzines), música nueva (bandas) con lógicas nuevas (sellos), y un circuito nuevo de circulación (inicialmente, constituido por espacios no convencionales como canchas o placas polideportivas en los barrios; y más adelante, por sus propios bares y salas de conciertos). Pero también es cierto que esa mirada implica un sentido nuevo de esas casas punk, donde la convivencia en un mismo espacio implicó unas negociaciones políticas entre quienes las habitaron, que diseñaron formas de convivencia acordes con su mirada libertaria del mundo, en la que, por ejemplo, la convivencia entre hombres y mujeres empezó a ser renegociada y propuesta de una forma diferente a la dominante por fuera de esos espacios. Igualmente, toda esta mirada de la construcción de un universo de relaciones y

recursos propios y autónomos le da un sentido mucho más potente y profundo a la idea de una cultura del Hazlo Tú Mismo.

La presencia de las mujeres se hizo mucho más evidente a medida que la escena se adentraba en el siglo XXI, surgieron más grupos con participación de mujeres, como Agitación y Psycho Asimpro, e incluso algunos de solo mujeres como Polikarpa y Sus Viciosas en Bogotá, con mucha conexión con Medellín, o como Insurgentas, de Medellín. Si bien es cierto que seguía habiendo muy pocas mujeres en la escena, ya se habían hecho protagonistas. Las ideas del feminismo y el anarcofeminismo habían sido apropiadas por las integrantes de la escena a finales de la primera década del siglo XXI, y ahí estaba parte de la posición de autocritica frente a la escena de los ochenta, la que marcaba una ruptura frente a ciertas prácticas y ciertos valores naturalizados por la primera escena, que eran abiertamente discutidos y controvertidos. Una anécdota ocurrida en un concierto en la primera década de los 2000, ilustra el cambio ocurrido en la mentalidad de muchos punks, y la nueva mirada con que acogían la tradición de la escena Punk Medallo. En una entrevista nos cuenta un punkero de la época:

Recuerdo alguna vez que, por allá en Grulla, creo que fue [la banda] *Lo Ke Keda* (o no sé quién fue) fueron a tocar “*Ramera del Barrio*”. Y unos parceros estaban vendiendo hamburguesas vegetarianas en el parche, y yo cogí la salsa de tomate y me fui, y me trepaba en la tarima y les tiraba salsa de tomate y los chiflaba. Que qué gonorrea de canción y tal. Yo no era el único, había varias peladas. Incluso recuerdo dos nenas vieja guardia (no recuerdo los nombres), también ahí paradas en la raya. Nenas que vivieron muy próximas a la época de esas bandas, las de Punk Medallo y eso. Eso era bacano, porque ahí estaba la confrontación. (Punkero, 39 años)

La canción *Ramera de barrio* de la banda Mutantex fue incluida en la banda sonora de Rodrigo D, lo cual la ha elevado a un lugar canónico en el punk local. Pero eso no ha evitado las críticas por parte de nuevas generaciones, especialmente desde la influencia del feminismo que ven la misoginia de letra con otra lente y con menos reverencia hacia esa primera generación de punks:

RAMERA DE BARRIO

Estas son las chimbaditas

que más me emputan a mí,

que las gonorreas más putas

jamás me lo dan a mí.

Ramera de barrio, no ensucies mi parche,

que feo que huelen tus perfumes varios,

la boca te hiede casi a mortecina,

tus tetas caídas a nadie entretienen...

y tu humanidad a nadie entretiene. (Mutantex, 1990)

La canción hizo parte de una primera camada de bandas punk, arraigadas en una masculinidad tradicional paísa que ya empezaba a ser problematizada por algunos sectores de la escena. Canciones como *El chimbo quiere penetrarte* (Podridos), *Ramera de barrio* (Mutantex), *Plásticas* (Rasix) o *Misóginos* (Dexkoncierto) empiezan a ser percibidas como síntomas de unos rasgos de la subjetividad de los primeros punks, que han sido rechazadas por las nuevas generaciones que (a veces) conservan una posición de respeto por las primeras bandas y las dificultades con las que se enfrentaron, pero también de distancia frente a muchos elementos que definían la identidad de muchos en esa primera generación de la escena Punk Medallo, como la misoginia y la homofobia que abundaban en la escena.

La anécdota de la canción ilustra cambios en la subjetividad de los nuevos punks de Medellín, y nuevas preocupaciones que trae su participación en la escena. Además, vale la pena mencionar también que ya se empieza a marcar la inquietud en el discurso de algunos grupos como Renkore y O.D.I.O. y de muchos punks por lo queer y la disidencia sexual, y por su lugar en la escena. Aunque, en ese primer momento, todavía la reivindicación se hacía en tercera persona, como un llamado a la escena, y a la

inclusión de poblaciones que tradicionalmente se han excluido desde prácticas y discursos, y señalando la posible homosexualidad reprimida detrás de la homofobia:

HOMOCONTROL

Controlados, no admitidos, rechazados con razón;

buscando donde todo pueda ser mejor.

Los criterios han cambiado formalmente justificados,

el teatro democrático culminando su labor.

El temor a la diferencia ¿Qué puede significar?

El miedo a lo dulce, ese que llevas dentro.

Estimulado desenfreno, tu sexo hetero es mejor:

Eso crees arrogante, te ha marcado tu temor;

el pequeño homosexual que llevas dentro

quiere salir y eso te hace sentir temor. (Renkore, 2009)

Figura 19

Disco recopilatorio Juventudes Sonoras de Nuevos Renaceres de Sonidos Insurgentes (2010)



Estas rutas individuales de algunas bandas van mostrando también un momento de dispersión de la escena anarcopunk. Muchos han entrado a las filas de la gente “normal”, detrás de un trabajo o un amor. Para uno de los entrevistados, hay una recopilación que marca un hito y que se tomará en este

trabajo como frontera de este período, se trata de una recopilación que, según él, constituye “los últimos suspiros del anarcopunk” (Skinhead/punkero, 28 años), *Juventudes Sonoras de Nuevos Renaceres de Sonidos Insurgentes* de 2010, con los grupos: O.D.I.O., Krujido, Rompiendo Silencios e Ingobernables.

Por otro lado, la situación de seguridad seguía siendo difícil en algunas zonas de la ciudad en 2009, que incluían la zona noroccidental y el barrio Castilla. El índice de homicidios había aumentado dramáticamente en medio de la nueva calentura de la ciudad, que se debía a que Don Berna, el líder indiscutible de la Oficina de Envigado había sido extraditado en 2008, junto a un grupo numeroso de antiguos líderes de las AUC. Esto había desatado una guerra entre algunos de sus lugartenientes, especialmente dos, conocidos como Sebastián y Valenciano. En medio de la crisis el gobierno local estigmatiza de nuevo a los jóvenes y los responsabiliza del escalamiento de la violencia en la ciudad, dado que los sicarios utilizados por estas estructuras del crimen organizado eran con frecuencia menores de edad. De esta forma, se decreta el toque de queda para menores de edad en horas de la noche en diferentes barrios de la ciudad como Castilla y el 12 de Octubre al noroccidente, y Aranjuez y Manrique al nororiente.

La escena no deja de responder a las circunstancias, y así nace el Colectivo por la Vida Toke de Salida, en Castilla. David Bravo hace un recuento de las circunstancias del surgimiento del colectivo, que era

Una estrategia de resistencia pacífica, conformada en su mayoría por organizaciones juveniles y artistas independientes (...) Toke de Salida iba en contra de la propuesta de la Alcaldía municipal de un toque de queda para menores de edad entre las 6 de la tarde y las 5 de la mañana. Esta medida gubernamental fue tomada por los jóvenes como un castigo y la consideraron inapropiada en tanto consideraban que el Estado, con la excusa de protegerles, les estaba violando sus derechos con una solución que no solucionaba nada. (David, 2019, p. 324)

De tal manera que los artistas de la zona se organizaron e hicieron un festival callejero, en la cancha La Minita, justo a la hora del toque de queda, como estrategia para que los jóvenes desobedecieran de forma coordinada y organizada. La banda punk Desadaptadoz hizo parte de todas estas acciones, que enmarcaron en su campaña antimilitarista *No Seas Un Payaso de la Guerra* –que culminaría con la grabación de un disco con el mismo nombre en 2011. En medio de la crisis de violencia, las acciones continuaron, hicieron varios *Carnavales por la Vida* en la zona y los Desadaptadoz presentaron un montaje teatral llamado *No seas Un Payaso de la Guerra* en el Antimili Sonoro de ese año. Su canción *Déjennos en Paz* da cuenta del clima que se vivía en ese momento en las laderas de la ciudad:

DÉJENNOS EN PAZ

El rostro de la patria mía es una mueca dolorosa

Nos mira desde el pasado y su risa se escucha hoy

El marco de la legalidad aumenta la ilegalidad

La mentira construye la barbarie, la mentira...

¡La mentira excelsa!

Amparados en la noche, los verdugos acechan

Verde olivo es el color, de sus trajes de terror

Su lenguaje es la guerra, ¡maldita guerra!

Te acusamos y te odiamos.

Los señores de la guerra afilan sus dinámicas perfectas

Asesinos sin fe ni ley, bajo estrategias de impunidad

Un ejército de Caínes marcha, ¡marcha absuelto!

Los niños de la guerra gritan ¡Déjennos en paz!

Una necesidad de cambio, una rígida conciencia

Para resistir en esta vida, paciencia combativa
Solo hay que continuar con fuerza y la estructura podrida
Ya verán que caerá
La muerte trata de matar
La última gota de esperanza
La muerte trata, sin conseguirlo jamás
Los niños de la guerra gritan
¡Déjenos en paz! (Desadaptadoz, 2010)

De todo este proceso surge, en 2010, el colectivo Ciudad Frecuencia que no solo ofreció salas de ensayo equipadas para las bandas de la zona, una necesidad apremiante para el creciente número de grupos no solo de punk, sino de diferentes géneros. Ciudad Frecuencia intentó generar acciones que tuvieran un impacto positivo en su entorno barrial, y generar espacios para la participación de los jóvenes de la zona noroccidental. Sus acciones estaban siempre volcadas hacia la calle, un espacio que los jóvenes de la zona habían siempre reivindicado como propio, y hacia la apropiación del espacio público que intentaban recuperar de manos de los actores armados. Hacían conciertos a la salida de los colegios, para facilitar el encuentro y prevenir conflictos entre los jóvenes, que llamaron *A la salida nos vemos*. También hicieron conciertos en espacios golpeados por la violencia, que llamaron *Esta calle es nuestra*, buscando que la comunidad y especialmente los jóvenes se los reapropiaran y no se convirtieran en referentes de miedo, ni en espacios vedados en sus territorios. E hicieron ensayos públicos en la calle de numerosas bandas de la zona, e incluso de la ciudad. De esta manera iban apareciendo nuevos actores en los territorios que se volverían protagonistas de los tiempos por venir.

Tema 5. La Escena Skinhead en Medellín a Comienzos del Siglo XXI

El desarrollo de la escena skinhead en la ciudad fue un elemento muy importante en la conquista de un nuevo territorio para la escena Punk Medallo, el Estadio de fútbol. Las escenas de los 80 y los 90 se

habían dedicado a explorar elementos políticos en la escena, y a descubrir sus diferencias con la escena punk. En el año 2000 esas búsquedas están claras, y también la importancia de la cultura del fútbol y el estadio para la cultura skinhead. El estadio municipal de fútbol, el Atanasio Girardot, y las barras de sus dos equipos se convierten también en territorio de las escenas punk y skinhead.

Por muchos años, las canciones de las barras estuvieron basadas en canciones de grupos punk argentinos, vascos o españoles, y la cultura barrista implicó un acercamiento importante a la escena punk argentina donde grupos como Ataque 77, Flema, Comando Suicida o 2 Minutos han tenido una gran influencia en diversos grupos locales, un ejemplo que se destaca es el de Tr3s de Corazón, que cuenta con varios barristas activos en su formación, tanto del Atlético Nacional como del Deportivo Independiente Medellín, y varias canciones dedicadas al fútbol (incluyendo dos dedicadas a la selección Colombia), o como Anti-Todo que tiene una canción dedicada al Deportivo Independiente Medellín.

Según algunos skins, los lugares para compartir la cultura punk incluyen el colegio, el barrio y el Estadio:

Mi relación con el punk también tiene mucho que ver con el Estadio. Yo desde pequeño empecé a ir al Estadio, póngale también 11 años. Desde pequeño, iba con la familia al Estadio, pero por ahí a los 11 o 12 años empecé a ir con amigos del colegio a [la tribuna] norte, a la barra, a la Rexixtenxia Norte. Y me empecé a acercar a unos crestudos y a unos skate en el Estadio que yo siempre veía. A mí me llamaba la atención, porque yo ya iba escuchando, viendo y referenciando. Me fui acercando a ellos, y en este momento son de los mejores amigos míos, con los que comparto estadio, bandas, música, parches. Me fueron acercando [al punk], recuerdo mucho lo primero que escuché, y que me pasó uno de ellos. (Skinhead/punkero, 28 años)

La escena skinhead era predominantemente nacionalista antioqueña e identitaria, y se había independizado casi totalmente de la escena Punk Medallo hacia el 2000. No todos los skins se inscriben

en una facción política específica (izquierda, derecha), por el contrario, entre algunos esto indica cercanía con algún partido político, y dicha filiación es rechazada radicalmente. Hay desconfianza con la política formal y partidista. Pero hay una afinidad clara en distintas facciones skinheads locales con la idea de la identidad paisa como marca.

A diferencia de la escena punk, la escena skinhead ha mostrado mayor florecimiento y arraigo en Bogotá que en Medellín. En Bogotá hubo una gran explosión entre el 95 y el 2000, muchos de ellos entraron en contacto con los skins de Medellín. El discurso de los bogotanos era de nacionalismo colombiano, pero una sección importante de la escena nacionalista de Medellín rechazó la invitación. En palabras de uno de sus integrantes:

Hubo un gran florecimiento en Bogotá entre el 95 y el 2000, había skins allá que daba miedo.

Muy poquitos decía uno que “bien”, pero había muchos. Ellos se tomaron todo, que ellos son los primeros skins, y cuando empezaron a hablar con gente de aquí, trataron de decir “Todos somos Colombia”. ¿Colombia? Las güevas, “yo soy antioqueño, papito. Si usted quiere ser colombiano...” Algunos skins de aquí les copiaron. Les encantó. Usted veía a un skin bogotano, y [tenían] la parafernalia total. Se organizaron muy bien, tuvieron contactos con grupos uribistas. Nosotros nunca hicimos eso. (Skinhead nacionalista, 49 años)

Esa división tenía que ver con asuntos políticos y doctrinarios, pues la primera escena skinhead de Medellín era profundamente nacionalista (afín a las vertientes española y alemana del fascismo europeo), y por lo tanto escéptica frente al discurso proglobalización del neoliberalismo. Un acercamiento a la derecha más reciente y activa en el país, como la uribista, implicaba también un acercamiento al neoliberalismo, y eso generaba dudas entre muchos de sus miembros.

Pero la fractura también era generacional. Una nueva generación de jóvenes interesados en la estética skinhead, que habían llegado a ella a través del ska o por otras rutas, se nombran SHARP, en alusión a la facción de la subcultura skinhead surgida en la segunda mitad de los 80, SHARP (Skinheads

Against Racial Prejudice). El origen en Inglaterra y EE. UU. de dicha facción estaba explícitamente asociado con una reacción en contra de las facciones de la cultura skinhead que reivindicaban el RAC, el racismo y el nazismo y que estaban asociadas con partidos de ultraderecha. Por eso es un movimiento que tradicionalmente se ha asociado con una posición explícitamente antirracista y antifascista. En Medellín surge SHARP-Medellín, pero más que una lógica de ser antifascistas y antinazis, querían diferenciarse de los skins nazis, no pretendían iniciar una guerra contra la escena skin nacionalista, que había menguado bastante, pero tampoco querían ser confundidos con ellos. Su territorio se concentraba especialmente en el sur, en Sabaneta, Envigado e Itagüí. En palabras de uno de los protagonistas:

Cuando yo arranqué como skin, acá fuimos SHARP, pero realmente fue una sigla que manejábamos para que no nos confundieran y dijeran “Ah, estos manes son nacionalistas”.

Porque realmente nosotros, la mayoría, no militamos en el antifascismo ni nada de eso. [Era una forma] de diferenciarse de los otros. Es una forma de decir “somos los buenos” (Skinhead, hombre, 35 años)

La mayoría de los skins de la primera generación se había orientado hacia el nacionalismo paísa, algunos de formas más explícitas y comprometidas que otros. Hubo algunas disidencias en los 90, más orientadas hacia la izquierda y el anarquismo, pero en general prácticamente se disolvieron dentro de la escena punk. Alternaban en los mismos conciertos y parches y nunca les interesó diferenciarse mucho. Así que la escena punk conservó un prejuicio con cualquier personaje nuevo que apareciera con las botas, la cabeza rapada y la indumentaria skin. Esa reticencia a los skins tuvo momentos de violencia, que probablemente llevaron a los primeros SHARP a adoptar esa sigla, buscando no ser confundidos con unos skins que ellos ni conocían, por unas razones que tampoco eran muy claras.

Algunos punks asumían que los skins de acá eran nazis o fascistas, y todo ese tema. Entonces había rivalidades y choques. Y fue grave hasta el punto de que en el centro murió uno de los skins del parche y todo. O sea, el tema se puso fuerte a nivel de violencia. O sea, era con armas

blancas, bates, todo. O sea, siempre fue... Y hubo muchos heridos y muchas cosas, la guerra duró muchos años. (Skinhead, hombre, 35 años)

Muy pronto la etiqueta de SHARP desapareció y los skinheads de la nueva generación se reunieron en un parche llamado Skinhead-Medellín, donde no había una diferenciación interna entre facciones, sino un interés en fortalecer una escena skinhead, diferenciada y autónoma de la escena punk, y de la escena skinhead abiertamente nazi. En este período se destaca la banda Exceso de Alcohol, proveniente del parche Skinhead-Medellín.

Por el lado más cercano al nazismo, también hubo un evento importante en esa ruptura generacional en 2004, una conferencia nacionalsocialista en Pereira a la que fueron grupos de varias ciudades. Los más numerosos eran los de Bogotá, quienes intentaron asumir un liderazgo en el movimiento nacional, pero la sección antioqueña estaba dividida, para algunos esos acercamientos con Bogotá han marcado grandes rupturas en la escena local de Medellín. A continuación, el relato de un asistente:

En el 2004, ¿qué pasó? Hubo una gran conferencia nacionalsocialista en Pereira, estábamos los skins que estábamos viejos, y había skins nuevos (del 94 para acá) y [otros] que aparecieron en el 97, un montón de muchachos. Los nuevos muchachos de nosotros se vestían con toda la parafernalia. Eso era un fin de semana con puente, en una finca por allá. Se organizaron los de aquí, los de Bogotá y los de Pereira que quedaban. En Pereira también había mucho skin, pero habían desaparecido. Los skins de aquí viejos, [dijimos]: ¿Vamos a parcharnos a Pereira? Vamos (...) Cuando llegamos, [éramos] 70 skins bogotanos, 3 de Pereira, 20 de Medellín y unos 2 o 3 de Cali. Yo recuerdo que, en el pogo, empezó a tocar la banda rola y bueno... Nosotros estábamos tomando brandy con cerveza, veneno. Tocó la banda de aquí de Medellín, y salimos los mismos 4 viejos (estábamos en sudadera) y dándonos guarapazos [en el pogo]. Estábamos matándonos

entre nosotros mismos, y los rolos a un lado, no tocaban con nosotros para nada. Ellos eran 70, recuerda. (Skinhead nacionalista, 49 años)

Después del momento del concierto y el pogo hubo una discusión, los skins de Bogotá querían armar una estructura, una organización a nivel nacional. La respuesta a la propuesta fue mixta, tuvo más aceptación entre los más jóvenes. Según el relato de nuestro interlocutor, muchos de los viejos skins daban señales de un poco de agotamiento, de que el compromiso no era el mismo.

Entonces ¿qué vi yo ahí? Que muchos de los skins viejos, muchos, ya estábamos normales.

Todavía seguíamos siendo en la forma –yo todavía sigo siendo igual, bueno de edad no, pero [en cuanto a] lo que pensaba en el pasado y ahora, sigo siendo igual, y sigo participando en algunas cosas de grupos, y todas esas güevonadas- pero el rollo ya no es lo mismo. Ahí me di cuenta de que ya había pasado otra época, a otra fase del Oi! (Skinhead nacionalista y antiguo punk, 49 años)

De tal manera pues, que la primera generación de skins parecía un poco venida a menos en 2004, había un relevo generacional evidente y los diálogos intergeneracionales no parecían ser muy fuertes en esa ala de la escena. Parece también que la evolución no solo se dio en términos generacionales, sino también de clase. La escena skinhead ha permanecido, pero la percepción de algunos punks y antiguos skinheads es que sus miembros son de otra extracción económica, diferente a la de los 80 y principios de los 90: “El skin ahora es de más estrato, tiene más subido el estrato [socioeconómico], el punk es más de comuna (...) porque son más de [comprar] sus boticas de 400 o 500.000 pesos, mientras que uno es Grulla. Sus tiranticas... En [el caso de] muchos son solo apariencias.” (Skinhead, 47 años). De todas maneras, hay referentes por mencionar en la nueva generación de la escena nacionalista como Ressiduo y bandas surgidas en los 90, como Orgullo Nacional y Hvetramannaland, que seguían tocando ocasionalmente.

Pero no solo ha habido actividad en el ala derecha, el ala izquierda también muestra dinamismo. Pero, a diferencia del ala nacionalista de la escena skinhead, el ala libertaria no ha roto lazos con la escena punk, por el contrario, sigue encontrando ahí su nicho. Algunos individuos o grupos pequeños tienen afinidad por la facción más a la izquierda de la cultura skinhead, e incluso hay un par de experimentos cercanos al RASH (Red & Anarchist Skinheads), la facción de la subcultura skinhead de más reciente aparición, a principios de los 90 en EE. UU., y de rápida difusión por todo el mundo. En los 90 hubo un colectivo de corta existencia llamado TURRA (Tuzos Rojos y Anarquistas) que asistieron con ponencias a la conmemoración de los 30 años de mayo del 68 en Bogotá (1998), junto a otro grupo anarquista de la Universidad de Antioquia (los Intelectuales Podridos). Mantenían contacto frecuente con la Resistencia RASH de Bogotá y había bandas con las que había mucha cercanía como Niquitown y Terrible Operario. A mediados de la década siguiente se funda brevemente una sección de RASH Medellín, en 2007. Dicha sección del RASH tenía mucha cercanía con la escena punk, especialmente los sectores más cercanos al anarquismo, a diferencia de otras secciones en Colombia, como la de Bogotá, más cercanas al marxismo y al Partido Comunista. Algunas bandas afines a la Resistencia RASH incluyen a Ingovernables, Intérprete Desconocido y Zobrio Tributo. El RASH era un colectivo mucho más amplio que otros afines a la cultura skinhead, uno de sus miembros en la ciudad recuerda:

Por el estereotipo me imaginé que iba a haber un montón de calvos solamente. Pero al conocer lo que era RASH, que era una organización política que agrupaba no solo skinheads, sino a punks, a rudeboys, a metaleros, a rastas, a lo que fuera, que se sintieran cercanos a la propuesta política, me pareció interesante. Y ahí empecé a constituir un primer grupo de skins. Eran amigos que eran skins, rudeboys, punks. Y con ellos salíamos, debatíamos, íbamos al Estadio.

(Skinhead/punk 28 años)

Según esas cuentas, en el 2007 hay tres facciones claras del movimiento skinhead en la ciudad: Skinhead-Medellín (que no se afilian explícitamente con ninguna facción partidista, aunque se definen

como *patriotas*), Tercera Fuerza (con interés por el Nacional Socialismo, el catolicismo de ascendencia franquista y el trabajo político partidista) y la Resistencia RASH (de izquierda, que incluía comunistas, socialistas y anarquistas), y había tensiones y enfrentamientos entre ellas. Según un miembro de la Resistencia RASH:

Para ese año, 2007, había tres grupos en Medellín: unos que se denominaban Skins Medellín, que eran personas del sur de la ciudad: Envigado e Itagüí. Ellos se posicionaban en que el skinhead no tenía por qué tener una posición política. O sea, estaban –y me consta- tanto contra los fachos, que eran el otro grupo, “Tercera Fuerza”, como contra nosotros, que supuestamente éramos “los rojos”. (skinhead/punkero, 28 años)

Por su parte, en Skinhead-Medellín, sobre el período del RASH dicen que:

cuando llegaron amenazas de afuera, o de otras ciudades, a intentar –porque aquí intentaron montar RASH- RASH Bogotá intentó, y mandó a montar una sucursal acá, y acá no se dejó. Ese fundamento es Skinhead-Medellín, es la base de lo que nosotros vivimos actualmente. (skinhead, 35 años)

También había fuertes tensiones entre dichas facciones, más alejadas del RASH, y los colectivos y las bandas anarcopunk. Las bandas anarcopunk rechazan explícitamente el fascismo, se nombran como antifascistas y con frecuencia asocian a los skins con fascismo, así que se muestran hostiles con ellos. También rechazan la aparente tolerancia de algunos punks, sobre todo de la primera generación, con algunos skins, los tildan de “ambiguos” y exigen a la escena posicionarse políticamente. De tal manera que esa discusión ha generado algunos roces entre individuos pertenecientes a estas escenas. A continuación, un relato que ilustra lo tensa que podía ponerse la situación:

El 2007 fue un año particular, lo terminé, pero a comienzos del 2008 ya no continué en RASH.

Porque siento que mi posición y mi forma de asumir la vida desde lo skin, desde el Estadio, desde lo político con RASH... yo decía en ese momento que yo sentía que tenía la puñalada [asegurada]

en cualquier parte que saliera. O sea, si era por lo skin, con los punkeros, que eran anti-Oi!; si era por la barra, con los sureños; y si era por lo político, con ciertos grupos que se estaban empezando a constituir acá en Medellín, de skins que se planteaban una posición anticomunista.

Todavía me pasa muy seguido, ellos me dicen:

-¿Vos sos un comunista? ¿Un rojo?

-Uy, parece, yo ni siquiera he estado en una organización así, ni siento cercanía por el comunismo.

Pero perder el tiempo diciéndoles “No, mi posición es otra”, no pasa, todo es tachado de rojo.

(Skinhead/punkero, 28 años)

Finalmente, es importante mencionar el elemento étnico, que por momentos cobra un poco más de importancia en la escena skinhead. En la Resistencia RASH había especial afinidad por el lado afro de la cultura skinhead, que los otros grupos a veces relegaban detrás de la predominancia estética del Oi! Probablemente se deba a que la necesidad de diferenciarse de grupos explícitamente racistas o nacionalsocialistas, ha llevado a los grupos RASH a pensar el antirracismo desde una perspectiva más política. Junto a muchos punks dicen: “no tiene sentido ser racista en un país como Colombia donde nadie es blanco, ni mucho menos *puro*”. Pero en algunos casos han dado un paso más al reivindicar esas raíces no-blancas, esa “impureza”, como algo que los define. En algunos casos, inclusive, el acercamiento a este lado menos publicitado de la cultura skinhead tuvo profundos efectos en términos de la propia identidad. Tal es el caso de un skinhead entrevistado en este trabajo, que contaba:

Ese conocer el ska me llevó a algo más profundo y significativo que el Oi!, y es conocer toda esa raíz negra del skin. Todavía sigo enamorado del skinhead reggae, del ska de la primera ola, del rocksteady, del 2-Tone, aunque nunca fui muy fanático. Conocer eso sí me marcó mucho más.

Me marcó cosas estéticas que me parecía que posicionaban frente al mundo algo muy diverso a lo que era el punk. (Skinhead/punkero, 28 años)

Otros dos síntomas que muestran hasta qué punto esa búsqueda afectó a nuestro interlocutor es su apodo (elegido por él mismo) de “El Negro”, y el hecho de que lo conocí en una reunión de un grupo de estudios culturales con perspectiva decolonial. De todas maneras, el trabajo de campo muestra que el ejemplo del Negro es todavía marginal en la escena. Según parece, si bien hay interés y curiosidad por el tema en algunos sectores de la escena skinhead, el asunto étnico permanece aplazado en la escena Punk Medallo. Sigue siendo un asunto pendiente que tal vez genera brechas entre la escena punk y ciertos territorios y poblaciones de la ciudad.

Tema 6. Outro

El cambio de siglo implicó un cambio generacional en la escena Punk Medallo y en otras escenas cercanas. Marcó una revisión de sus acumulados, una mirada autocrítica a la producción cultural previa, y una ruptura con muchos aspectos frente a los cuales se ha tomado distancia: el sexismo, la homofobia y las prácticas de discriminación en general, el trato violento al otro, los abusos en ciertos consumos, etc.

Para otro sector, implicó avanzar en la consolidación de un proyecto de profesionalización de la escena. Avanzar en los acercamientos a una institucionalidad cultural que incluye entidades gubernamentales, algunas entidades privadas afines (como museos, cajas de compensación, universidades e instituciones educativas, empresas privadas, etc.) y medios de comunicación. Se decide apostar por un festival como el Rock al Parque de Bogotá, que genere el movimiento necesario para convertir un par de grupos dispersos tocando rock en emprendimientos que aporten a la construcción de una industria cultural.

Durante la primera década del siglo, la escena Punk Medallo apuesta por una politización de la escena, de sus bandas, de sus eventos, de sus publicaciones, de su producción gráfica y visual. Surge una escena punk combativa y beligerante, con bandas aguerridas que creen en la autogestión y el Hazlo Tú Mismo, y se distancian del giro hacia la industria y su lógica competitiva que ha dado otro sector de la escena. Que asumen una posición clara frente a su contexto, conscientes de que están en medio del

conflicto armado. Los colectivos y el interés por la autoeducación se convierten en elementos determinantes en el desarrollo de la escena subterránea –que incluye a la escena anarco punk, pero no se limita a ella, pues también incluye a otros punks, apegados a la vieja escuela Punk Medallo, que no se nombran como anarquistas pero son profundamente anticomerciales-, hay un aprovechamiento de las oportunidades que ofrece internet y el creciente proceso de globalización para tender puentes con otras escenas, tanto a nivel nacional como internacional. A pesar de la crisis de seguridad del país, aumenta la circulación de punks extranjeros, especialmente latinoamericanos.

A pesar de la reticencia inicial, que tardó un par de años en salvarse, Altavoz ha iniciado un diálogo importante con la escena Punk Medallo. En un principio, la escena fue escéptica, y la programación del festival no resultaba atractiva. Los primeros 4 años del festival trajeron solo una banda internacional de punk (que no era exactamente “un clásico”, Total Chaos, de EE. UU.), y las bandas no respondían a las convocatorias. La segunda dirección de Altavoz, en su proceso de diálogo con los participantes de la escena y acercamiento a sus críticos, logra un poco más de cercanía, y trae grupos importantes de metal (y significativos para muchos punkeros y hardcoreros) como Kreator y Exodus en el 2009 que abren algunos oídos. En el 2010, se nota el cambio y se da la participación de varias bandas de la escena punk más callejera (Deserción, Nación Criminal y Los Suziox, tal vez la banda punk más popular del nuevo siglo), que no solo querían compartir escenario con los legendarios Skatalites, sino principalmente con la banda española Reincidentes, que, si bien se había alejado ya bastante del punk para esa época, tiene allí sus raíces. Muchos punks fueron emocionados por primera vez al festival, para escuchar algunas de las canciones viejas de los andaluces.

Altavoz además abre un espacio en 2009 con el hip hop, una comunidad con la que la escena Punk Medallo ha tenido sus acercamientos desde el festival Antimili Sonoro, donde ambos géneros fueron siempre animadores centrales del evento. Probablemente, al no tener la palabra “rock” en el

nombre como Rock al Parque, se ha facilitado que la negociación con los jóvenes haya sido tranquila al incluir estas nuevas categorías.

Antimili Sonoro fue un animador importantísimo de la escena durante toda la década. Trajo bandas internacionales como Todos Tus Muertos, de Argentina, y Generación Perdida, de Perú. Fue el evento de cierre en 2007 del encuentro internacional de la IRG (Internacional de Resistentes a la Guerra), una red que agrupa organizaciones antimilitaristas a nivel mundial. Y permitió la circulación de nuevas bandas de punk todos los años, así como el diálogo entre la escena punk y otras escenas, por un lado, y la escena punk y el movimiento social, por el otro. Movilizó a la escena y sus bandas alrededor del antimilitarismo y ayudó a llevarlas a asumir posiciones críticas con políticas específicas del gobierno nacional y local, y del contexto de guerra en los barrios y los campos.

El año 2011 implicó grandes rupturas, por eso se ha escogido como inicio del siguiente período. Por un lado, fue el último año de un estilo de administración muy particular, con un lugar especial para la educación y la cultura en su discurso, que implicó también grandes cambios en el Festival Altavoz y su mirada de su propia misión. Fue el año en el que se realizó el último Antimili Sonoro, lo cual implicó una gran ruptura para la escena. Y también fue un año de relevos, porque muchas bandas de la escena anarcopunk habían desaparecido después de la recopilación *Juventudes Sonoras de Nuevos Renaceros de Sonidos Insurgentes* de 2010.

Pero también fue un año de renovaciones, surgieron en el panorama dos nuevos actores en la escena, bastante importantes: el sello Ruido Total y el Centro Social y Cultural Libertario. Ruido Total es propiedad de un punk de la primera generación, Esteban Mesa, antiguo baterista de la banda Dexkoncierto, de la primera generación del Hardcore Punk Medallo, y actual integrante de Sin Nación e Infesto. Por otro lado, Esteban no vive en Colombia, ha oscilado entre Francia y Brasil, y esto ha permitido la circulación más amplia de la música de su sello por el mundo. Además, ha generado también una ruptura en términos de formato. La llegada de Ruido Total ha implicado el retorno del

vinilo, que eventualmente relevará al CD de la hegemonía que mantuvo después de 1998. Y ha implicado la coordinación con otras escenas, que se han acercado a la escena Punk Medallo. Cada volumen editado por Ruido Total es en realidad una coedición con otros sellos HTM a nivel internacional. Cada sello aporta una parte del valor final de la edición, y luego se dividen las copias entre los sellos participantes y las bandas, garantizando así su circulación por diversas escenas a nivel mundial. Por otro lado, es importante mencionar el Centro Social y Cultural Libertario, un nuevo intento de mantener una escena anarcopunk medianamente unificada, o por lo menos con buenos niveles de coordinación, teniendo en cuenta que la Coordinadora Local Anarquista no funciona desde 2009.

La escena postpunk vive un momento de crisis en la primera mitad de la década, prácticamente desaparece. Frankie Ha Muerto permanece como banda, pero cada vez se aleja más de la estética y el público del postpunk para explorar un asunto más propio. La escena permanece, junto a una incipiente escena gótica, alrededor de fiestas como la *Medieval Dark-Wave Electro*, organizadas en casas o algunos bares como Libido y Canciello, o teatros como el Ateneo Porfirio Barba Jacob, el Matacandelas o la Oficina Central de los Sueños, cerca del centro de la ciudad. Y algunos bares en municipios cercanos, como Tablas, en Itagüí, y Orbital, en Bello. En estas fiestas se vivía una cercanía con algunos sectores de la escena de música electrónica como el minimal y el darkwave. También surgían algunas publicaciones como Tendencia Garage o como el blog de The Burros, y colectivos como El Suiche que difundían el postpunk, la música experimental y otra “música rara”. En esta movida incipiente se preparaba poco a poco la explosión de una nueva escena postpunk a partir de 2010.

Todos estos cambios y relevos marcan las rupturas que definen el paso al último período histórico considerado por la presente investigación, que será objeto del próximo capítulo.

Estamos en la Sima: El Regreso del Vinilo a la Escena Punk Medallo (2011-2018)

Después de 2003, la estrategia guerrillera de penetración urbana fracasó, y la hegemonía de estructuras como la Oficina de Envigado permitieron el paso, según el CNMH, de una situación determinada por la violencia asociada con el conflicto armado a una situación de inseguridad, relacionada con inestabilidades propias de una criminalidad mafiosa cuyos grupos entran ocasionalmente en disputas, hasta que la hegemonía reina de nuevo.

El conflicto en la ciudad de Medellín se caracterizó a partir de 2005 por la presencia de aparatos organizados de poder con expresiones criminales que dominaban conocimientos propios de los actores del conflicto armado histórico a nivel nacional. Se trata de una “criminalidad que ha adquirido un carácter mafioso, fundado en su capacidad para el ejercicio de la violencia, o la amenaza de ejercerla, su inserción social, la diversificación de sus fuentes de obtención de rentas ilegales, [...] los nexos que ha logrado establecer con la economía legal” (Jaramillo y Gil, 2014, páginas 119-120). En este último caso, a nivel formal e informal, y su capacidad para filtrar la política institucional y disputar, mediante ejercicios de coerción, espacios de participación y representación (CNMH, 2017, p. 205)

A partir de los acuerdos de paz con los grupos paramilitares en 2004, ha habido una hegemonía relativamente estable de la Oficina de Envigado –o simplemente *La Oficina*- en el mundo del crimen organizado, aunque con momentos de inestabilidad y crisis, bien sea por disputas internas, o con actores externos que pretenden disputar dicha hegemonía. El mismo Don Berna (citado por Max Yuri Gil), describe la red construida por la Oficina y su relación con las antiguas estructuras paramilitares de la siguiente manera:

Medellín tiene unas complejidades muy grandes y en los barrios había combos, bandas que en algún momento estuvieron al servicio de la guerrilla. En la dinámica del conflicto ellos también hacen parte de éste, entonces entramos a cooptar esos grupos, a que hicieran parte de nuestra organización. En esos barrios hay mucha pérdida del tejido social, mucho vicio. Necesitábamos

un ente que regulara la situación. Por eso se crea la Oficina, porque no podíamos entrar con la rigidez de la autodefensa a intervenir a esos muchachos, se necesitaba un ente más laxo, más flexible, pero que ellos estuvieran de acuerdo y coincidieran con nuestro proyecto político y social. La Oficina es la misma autodefensa con una dinámica urbana. (Gil, 2013, p.10)

La relación entre la institucionalidad y La Oficina ha salido a relucir en repetidas ocasiones, y con diversas administraciones, bien sea con vínculos probados o con rumores que aún no son demostrados. Si a mediados de la década anterior se hablaba de la “donbernabilidad”, en el 2013 se habla de pactos de fusil y en 2017 se arresta al secretario de seguridad por tener nexos con las organizaciones que supuestamente combatía (Restrepo, V. y Matta, N., 2017). Esa sombra de duda y la experiencia de la guerra han determinado que la escena Punk Medallo permanezca crítica frente a las administraciones que han pasado por la ciudad en esta década.

Como ha sido desde su surgimiento en los 80, la escena ha utilizado vehículos como sus canciones para comunicar sus críticas y sus desacuerdos con la institucionalidad política y la cultura mayoritaria de la ciudad y el país. Apartarse de la administración de la ciudad y su mundo institucional ha implicado también una relación ambivalente con la ciudad como tal, más allá de sus instituciones políticas. La distancia crítica frente a todas estas alcaldías se evidencia con una canción del grupo O.D.I.O., publicada en el compilado *Estamos en la Sima 3* (2016), de Ruido Total Records, y transcrita a continuación. De forma particular, la última estrofa describe la contradicción y la ambivalencia de la relación entre la voz que canta y la ciudad, más allá de su institucionalidad (... y que además se repite enfáticamente para que todo quede muy claro).

MEDELLÍN

Obligados a vivir el desarrollo y el progreso.

El laberinto de cemento, de olvido y desespero.

Las ciudades que lapidan nuestros pensamientos,

entre egoísmo y competencia morimos por dentro.
Regionalismos que alimentan la apatía y la envidia.
La ignorancia que condena y separa nuestras vidas.
Tu orgullo y prepotencia alimentan mi ironía
y nuestra maldita especie abusa de la sabiduría.
Medellín de la eterna contradicción,
la ciudad violenta que nos parió.
La tierra de Escobar, Uribe y la marginación,
la cocaína, la muerte y la violación.
La eterna primavera de las balas y el terror,
Medellín controlada por la intimidación.
Medellín paraca, tierra del horror,
la cultura metro nuestros ojos silenció.
Verdes montañas cubiertas de sangre,
respiramos el aire de las multinacionales.
El veneno de los grandes engranajes
que controlan el motor de la farsa y el montaje.
La ciudad de las flores de plástico,
innovadora con el dogma de la religión.
La ciudad más educada para el control,
para obedecer ciegamente a la marginación.
Medellín que me une con mis amigos.
La ciudad que ha encochinado nuestro camino:
maldita ciudad nos hiciste adictos, a todos tus placeres

y a tus putos vicios. (O.D.I.O., 2016)

La escena sigue dialogando directamente con su contexto inmediato, de ahí surge su alto nivel de politización. En las bandas más cercanas a la escena anarcopunk es notable la alusión a realidades locales muy particulares, más que a las críticas a realidades abstractas que se pueden ver en otras canciones de la escena. Esta canción interpela explícitamente a las consignas de sus administraciones que hablaban de Medellín como “la más educada” (Sergio Fajardo, alcalde 2004-2007) o “la más innovadora” (Aníbal Gaviria, alcalde 2012-2015), mientras insistían en políticas neoliberales de competitividad (el plan de desarrollo de Alonso Salazar, alcalde de 2008 a 2011 se llamaba “Medellín, solidaria y competitiva”) que han profundizado la brecha que separa a las élites del ciudadano de a pie. Ese neoliberalismo se señala directamente en la ironía de la primera estrofa, un “desarrollo” y un “progreso” en los que “se nos obliga a vivir”, con forma de cemento (aludiendo al “urbanismo social” desarrollado por las administraciones del 2004 al 2015, con alto énfasis en grandes intervenciones arquitectónicas orientadas a resolver problemas sociales), y de egoísmo y competencia (en oposición a la Medellín “solidaria y competitiva” de Salazar). Por otro lado, es notable también el ataque a otras instituciones como el Metro y su reglamento (conocido popularmente como *Cultura Metro*), que en este caso se asocian con algo negativo y autoritario, y no con la imagen amable que con frecuencia se hace de ella en otros contextos³⁵. Finalmente, el lema que describe como un “Hogar para la vida” a la Medellín de Aníbal Gaviria (alcalde 2012-2015) contrasta fuertemente con la ciudad contada en la canción: “La ciudad que lapida nuestros pensamientos”, “la ciudad violenta que nos parió”, “La tierra de Escobar, Uribe y la marginación, la cocaína, la muerte y la violación”, “La eterna primavera de las balas y el terror”, “Medellín controlada por la intimidación”, “Medellín paraca, tierra del horror”, donde hay

³⁵ La “cultura metro” se asocia normalmente en los medios mayoritarios con disciplina, orden, aseo, etc. Cuatro ejemplos de grandes medios locales y nacionales: los periódicos *El Mundo* (Grajales, D., 2015) y *El Colombiano* (Trujillo, C. 2017), de Medellín, y *El Tiempo* (Redacción El Tiempo, 1997), de Bogotá; al igual que el noticiero nacional de televisión Caracol Noticias (Noticias Caracol TV, 2019).

“Verdes montañas cubiertas de sangre”, y donde las relaciones clandestinas entre la institucionalidad y la mafia destilan “el veneno de los grandes engranajes que controlan el motor de la farsa y el montaje”. Como se ve, en la segunda década del siglo XXI la música sigue siendo usada en la escena Punk Medallo como herramienta para construir un contrarrelato que socava la hegemonía del relato oficial sobre la ciudad.

Un elemento clave para esa distancia crítica entre la escena y la institucionalidad política de Medellín ha sido el de la guerra, que no ha abandonado a la ciudad desde los difíciles días en que el cartel de Medellín la tenía sitiada, en la segunda mitad de los 80. En el 2008, fue extraditado Don Berna, el jefe de la Oficina de Envigado, que seguía al mando desde la prisión. Los mandos medios detrás de él empezaron a disputarse el control sobre la Oficina, especialmente dos, conocidos con los alias de Sebastián y Valenciano, alrededor de quienes empezaron a alinearse los combos delincuenciales de la ciudad. Por eso el 2011, que es el año de referencia para el comienzo del período histórico de la escena Punk Medallo cubierto en este capítulo, una vez más fue un año de guerra. Dicha disputa solo terminó con el encarcelamiento de ambos líderes mafiosos entre 2011 y 2012. La paz entre facciones solo se afianzó con un pacto del fusil en 2013.

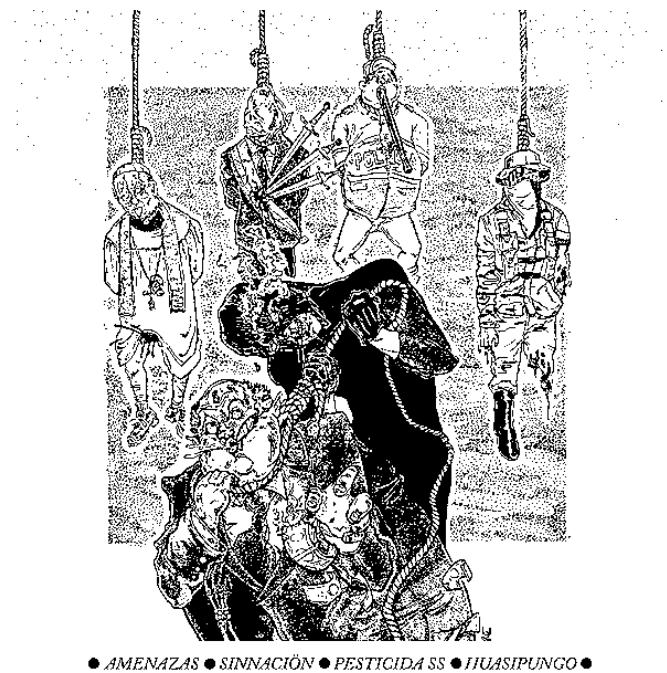
Desde el 15 de julio de 2013 se conoce en la ciudad de la existencia de una nueva tregua entre las estructuras ilegales, la cual se ha denominado “El Pacto de los Fusiles”. De este se afirma que surgió de una cumbre realizada en la ciudad a mediados del mes de julio de este año, y ratificado una semana después en el occidente de Antioquia. De inmediato esto se ha visto reflejado en un descenso de los homicidios cercano al 30% con respecto a igual periodo del año anterior (...) Aún no se sabe quiénes gestionaron este acuerdo entre los grupos armados, aunque la institucionalidad insiste en que no ha tenido nada que ver con ella y se ha manifestado por algunos analistas que la decisión se tomó en las cárceles en que están reclusos jefes de ambos grupos. (Gil, 2013, p. 11)

Puede que la Administración no haya participado en dicho pacto, pero sus cifras de desempeño definitivamente se beneficiaron de él, y eso siempre ha sido recibido con suspicacia por la escena. De tal manera que la sensación entre muchos punkeros era que seguía habiendo una connivencia entre el Estado y las estructuras mafiosas del crimen organizado local, y estas no dejaban de asociarse en sus canciones con los grupos paramilitares. Hay hechos claros como que, si bien el destierro de cualquier estructura guerrillera de la ciudad después del 2003 ha implicado un punto de inflexión en términos de la violencia asociada con el conflicto armado, siguen presentándose casos de violencia política y formas de victimización propias del conflicto, como la desaparición forzosa y el desplazamiento intraurbano, así como prácticas de tortura y desmembramientos en las llamadas casas de pique que se reportan en algunas zonas de la ciudad, como lo señalaban medios nacionales (Semana, 2015).

Si en los 80 la escena usó la imagen del cadáver anónimo de una persona asesinada y abandonada en la calle como representación recurrente del clima de violencia que se respiraba en Medellín –y en todo el país-, después de 2010, la escena punk recoge la imagen dantesca del desmembramiento, una práctica frecuente de terror en la ciudad a mediados de la década, como representación de un país que siguen siendo hostil para muchos. Tal es el caso de la siguiente imagen, portada de un disco reciente de Ruido Total Records, con participación de varias bandas de la diáspora colombiana.

Figura 20

Disco compartido de los grupos Amenazas, Sinnación, Pesticida SS y Huasipungo.



Nota. Tomado de la carátula del disco compartido de los grupos Amenazas, Sinnación, Pesticida SS y Huasipungo, 2018, Ruido Total Records.

En la imagen se ve una suerte de verdugo encapuchado que ajusticia a cinco representantes del poder: en segundo plano hay cuatro personajes ahorcados (de izquierda a derecha son un cura, un político, un policía y un personaje ambiguo, tal vez es guerrillero, militar o paramilitar) y en primer plano, el mismo tratamiento se le aplica a un rico –quizás un banquero. Entre las figuras del fondo, se destaca la última, ubicada en el lugar más a la derecha del cuadro, que representa a un actor armado ambiguo – casi que “podría ser cualquiera de los tres”, es decir, ¿son intercambiables? - que además de estar colgado de una horca ha sido mutilado: dos de sus extremidades han sido arrancadas de forma violenta, no tienen el corte quirúrgico de una amputación médica, sino unos muñones desordenados e irregulares que aun chorrean sangre. De hecho, parece que el mismo tratamiento ha recibido el pene del cura, que ha sido castrado y aún tiene un muñón sanguinolento que sobresale en medio de su sotana profanada.

Pero la imagen del cuerpo descuartizado también se ha utilizado en canciones, como la siguiente:

DESMEMBRADO

Perturbado y aturdido caen bombas en verano.

El invierno está podrido. Ese río huele a muerto.

La maquinita funciona: mis tripas para los perros.

Si te pillan y te cogen de seguro que te pican.

No les cuentes nunca nada; no regales tu cerebro.

Si les cuentas y te fías, de una pasas al papayo.

Si el paraco está molesto de seguro que te parte.

Si el paraco está molesto de seguro que te parte.

No te asomes a la calle de seguro que te parten.

...de seguro que te parten.

Realidad perturbada sangre y tripas en el suelo.

Ya no puedo objetar me quieren destripar.

Injusticia programada en la casa del terror.

Con el hacha y el machete me quieren desollar.

Desmembrados en el suelo, Medellín huele a muerto. (Ojo Vermelho, 2015)

En este caso la práctica del desmembramiento se le endilga explícitamente a Medellín, el hacha y el machete que otrora fueran símbolo de arrieros y trabajadores rurales, representan ahora a sus nuevos colonizadores, también señores de dominios rurales. Los discursos de progreso e innovación no pueden ocultar la realidad de prácticas atroces. Las evidencias de colaboración entre algunos sectores de la institucionalidad y estos grupos violentos que dominan el crimen organizado contribuyen al descrédito de dicha institucionalidad, a generar tensiones con diversos movimientos sociales como el movimiento

de víctimas (Úsuga, R., 2016) y a la pérdida de credibilidad. Los miembros de la escena punk han crecido, si antes estaban en el movimiento estudiantil, muchos ya se han graduado y viven sus vidas profesionales en diversos campos. Algunos son activistas o investigadores en organizaciones defensoras de derechos humanos, en organizaciones comunitarias o en diversas ONG asociadas con luchas diversas dentro del movimiento social. De tal forma que la escena tiene acceso también a fuentes críticas que le permiten estar mejor informada.

Por otro lado, a partir de 2011 comienza también un proceso central en esta década que determinaría grandes impactos sobre la vida cotidiana en la ciudad y buena parte del país, un proceso de diálogo y negociación entre el Estado y la guerrilla de las FARC que se desmovilizó en 2016, tras firmar un acuerdo con el gobierno de Juan Manuel Santos. Los acuerdos se han recibido de forma mixta. En un plebiscito realizado en octubre de 2016, la opción que pedía la no refrendación de los acuerdos ganó por un estrecho margen. Esto obligó a las partes a renegociar una serie de puntos neurálgicos, objetados por los defensores del NO, lo que llevó a la ratificación del acuerdo en el Congreso, con la inclusión de estas nuevas modificaciones, en noviembre de 2016.

Algunos sectores del mundo institucional los han apoyado, aunque la oposición ha sido firme en otros sectores desde el principio. La administración de Federico Gutiérrez, el más reciente alcalde de Medellín tomó distancia frente al proceso de paz desde muy temprano, y algunos de sus funcionarios incluso han sido sindicados de relaciones con el paramilitarismo (Fundación Paz y Reconciliación, 2017). El período de diálogos entre el gobierno y la dirección de las FARC fue también un momento que facilitó diálogos ciudadanos alrededor de procesos de memoria histórica en la ciudad, especialmente en los barrios populares, debido a los altos niveles de victimización que había habido en dichos territorios, aunque el proceso también alcanzó muchas zonas más de la ciudad.

Debido a la importancia que tuvo el proceso del Antimili Sonoro en la ciudad, el tema de la guerra, el antimilitarismo y el conflicto armado colombiano ha sido parte de la agenda de muchas

bandas de la escena Punk Medallo desde los 90. Pero algunas se han acercado también a procesos de memoria, y han reivindicado el nombre de algunas víctimas específicas del conflicto. Tal es el caso del grupo Desadaptadoz y la memoria del poeta Chucho Peña, del barrio Castilla, que fue desaparecido y asesinado en los 80. Este caso ha despertado en ellos un interés especial por el tema de la desaparición forzosa, que se hace explícito en la siguiente canción de 2016:

DESAPARECIDOS

Van siendo tantos ya
nuestros hombres y mujeres
que simplemente no aparecen,
que van siendo suficientes
para fundar una patria de exiliados en la muerte.

Un Estado aparte con decretos y gobierno
en el subsuelo de este territorio
de amnistías y de treguas traicionadas.

El verdadero rostro de la patria
que ofrecen al pueblo los verdugos,
sería una patria de cadáveres: sin lengua
sin dirección, sin sexo, mutilados.

Se cansarán un día y van a intentar desaparecer
la patria entera. (x4)

Es que los asesinos no van a darnos tregua.

Esta patria nuestra todos los días más muerta
no puede ser tan nuestra patria;
no es la patria por nosotros añorada.

Son tantos día a día los que simplemente no aparecen
que un día no cabrán en el subsuelo,
y brotarán, y cubrirán todo este territorio.

...Y en un macabro recorrido
exhibirán el verdadero rostro de la patria
que ofrecen los sicarios sobre esta patria del subsuelo
de cadáveres sin lengua.

Se cansarán un día y van a intentar desaparecer
la patria entera. (x4)

“... el hijo de un padre desaparecido
aprende a construir la patria verdadera
nacida de la memoria de su padre
después de los combates.” (Desadaptadoz, 2016)

Se lee en la letra un pesimismo frente al proceso de negociación entre guerrilla y gobierno, arraigado en una historia de incumplimientos previos, y un interés por el universo íntimo de lo político que se remueve en los casos de desaparición forzada. Según el CNMH, tradicionalmente, el tema de la desaparición forzada no ha sido muy visible en los medios de comunicación (comparado con acciones como masacres, magnicidios o secuestros) ni ha tenido mucho reconocimiento entre las autoridades. En buena parte, esto se debe a que la invisibilidad del crimen es precisamente la intención de los perpetradores, pero también al hecho de que frecuentemente éstos sean agentes del Estado, lo cual dificulta su denuncia y su investigación. La desaparición forzada implica un drama particular en el que el duelo no puede ser elaborado normalmente por la familia y allegados de la persona desaparecida, que no saben si llorarla, o si seguir esperándola, y eso hace que a largo plazo la situación se empiece a hacer inocultable, por acumulación de víctimas. Por otro lado, las presiones de la política y la guerra local han

llevado a que, a partir de ciertos momentos, ya no fuera política y socialmente rentable ni deseable mostrar ciertos muertos, y esgrimirlos como trofeos o como elementos ejemplarizantes como se hizo en otras etapas del conflicto armado, lo que generalmente estuvo asociado con el aumento en el número de casos de desaparición forzada. El CNMH explica dichas fluctuaciones en la frecuencia de la desaparición forzada a lo largo de la historia del conflicto armado de la siguiente manera:

Estas fluctuaciones responden a cambios en la dinámica del conflicto, tales como: 1) la reducción de las violencias más visibles, como las masacres, y la implementación en su lugar de violencias discretas en cuanto a resonancia pública, como la desaparición forzada, dentro de una estrategia militar en medio del proceso de negociación del paramilitarismo con el Estado (proceso de Justicia y Paz, Ley 975 del 2005); 2) el rearme paramilitar que apela a la desaparición forzada para recomponer y ejercer su control territorial, pero reduciendo la visibilidad de la violencia como estrategia para atenuar la presión de la opinión pública y frenar la persecución estatal; y 3) la estrategia criminal que se expandió dentro de la política de Seguridad Democrática con la cual el Estado recuperó la iniciativa militar en el conflicto armado, y que se expresó en la desaparición forzada de jóvenes socialmente marginados a quienes miembros de la Fuerza Pública ejecutaron extrajudicialmente en regiones distantes de sus lugares de residencia, y que fueron luego presentados como guerrilleros dados de baja en combate, conocidos como falsos positivos. (CNMH, 2013, p. 64)

En Medellín hay un caso especialmente significativo sobre el tema de Desaparición forzada, el caso de La Escombrera ubicada entre la comuna 13 (San Javier), en el extremo centro-occidental de la ciudad, y el corregimiento de San Cristóbal. Según declaraciones de Don Berna en el proceso de Justicia y Paz, allí habría más de 300 personas que fueron desaparecidas después de la operación Orión en 2002 (Agencia de prensa IPC, 2015). El grupo Tiro de Gracia le ha dedicado una canción en 2016,

LA ESCOMBRERA

Exhumaciones fosas urbanas.

Familias en duelo, preguntas sin respuestas.

Medellín más de 2 décadas en conflicto

huele a muerte día tras día.

La escombrera cementerio.

La escombrera clandestina (x2)

Toneladas de tierra.

Cadáveres ocultos.

¡Estado asesino!

Terror social; dolor e incertidumbre.

La escombrera cementerio.

La escombrera clandestina. (Tiro de Gracia, 2016)

Ha habido cambios, pero la situación de violencia sigue siendo una de las principales temáticas abordadas por la escena, asociadas con su realidad inmediata. Revisando otros indicadores a 2018 de la plataforma Medellín cómo Vamos³⁶, se nota que ha aumentado el PIB y el ingreso per cápita, pero también la desigualdad y la clase vulnerable y pobre; y además ha disminuido la clase media. El desempleo descendió hasta 2015, cuando llegó al 9% en la ciudad, pero a partir de ahí empezó a subir hasta llegar al 10% en 2018, por encima del promedio nacional. En términos de violencia e inseguridad, por cuarto año consecutivo, Medellín está por fuera del listado de las 50 ciudades más peligrosas del mundo, pero el índice de homicidios ha aumentado en 2018 frente al 2015. Los principales epicentros de violencia armada y homicidios en la ciudad están ubicados en el costado occidental (Robledo, Belén, San

³⁶ <https://www.medellincomovamos.org/> Alianza interinstitucional privada que hace un seguimiento periódico a los índices de calidad de vida de la ciudad desde 2006.

Javier y San Cristóbal) y en el centro. El desplazamiento intraurbano disminuyó ente 2012 y 2016, pero ha vuelto a aumentar entre 2017 y 2018, al igual que la desaparición forzada.

De igual forma, el tema de la contaminación del aire ha ganado protagonismo. En los últimos años ha habido varias declaratorias de emergencia ambiental, y se ha recurrido a medidas como restricción de la circulación vehicular según el número de placa debido a motivos ambientales. Las estadísticas más recientes muestran una mejoría en la calidad del aire entre 2017 y 2018, pero todavía distan de dar tranquilidad a la población en general. La escena Punk Medallo ha explorado también temáticas nuevas relacionadas con temas ambientales y las nuevas prácticas que estas preocupaciones estimulan, como esta canción del grupo Devenir sobre el uso de la bicicleta que, poco a poco se incorpora dentro del ethos HTM de la escena.

BICI O MUERE

Bici es protesta aunque les duela.

Bici es autonomía.

Emprendamos la huida.

Emprendamos la huida.

No importa el camino la lluvia o el sol

entre ciudades y montañas.

La bici es nuestra opción

y si crees que la distancia nos va detener;

pedalear es más divertido que viajar en tren.

Bici es protesta aunque les duela,

bici es autonomía.

Emprendamos la huida.

Emprendamos la huida.

Apátridas en dos ruedas

¡A la mierda las fronteras!

A nuestra manera

no conocemos límites

en la bici como en la vida

haciéndolo nosotrxs mismxs.

Nosotrxs mismxs.

Bici es protesta aunque les duela. (Devenir, 2015)

Algunos asuntos han variado y otros se han afianzado en comparación con la primera década del siglo XXI, pero hay algunas que permanecen. Entre estas últimas sobresale el hecho de que el relato oficial de la ciudad innovadora y moderna sigue siendo puesto en cuestión por la escena punk y su producción cultural, que siguen hablando de una *ciudad podrida*, hostil y violenta.

Tema 1. Altavoz Fest y Otros Canales Mainstream para la Circulación Global

Después de la venida de Reincidentes en 2010 y del cambio en Altavoz, para invitar a David Viola y Mónica Moreno, del grupo IRA, a hacerse cargo de la dirección del festival, hubo más acercamiento entre la escena Punk Medallo y el evento. En 2011, ya tocaron 4 grupos punk, que incluyeron 2 íconos de la generación ochentera del punk local: G.P y Desadaptadoz. Y en el 2012 trajeron a las leyendas inglesas Vice Squad, e incluyeron a los grupos Peste y Mutantex, de la primera generación y participantes en la banda sonora de Rodrigo D. No futuro, que se fusionaron en una sola banda llamada Peste-Mutantex, prácticamente formada para la ocasión –aunque luego perduraría hasta el presente. Hubo también dos bandas de hardcore punk de los 90, Fértil Miseria y Los Restos, que siguieron contribuyendo a aumentar la credibilidad del festival al interior de la escena. Incluso hubo reclamos por parte de algunos sectores

de la escena Punk Medallo porque se quiso incluir al grupo Tr3s de Corazón³⁷ en la programación de punk del Festival, y muchos rechazan que se les incluya ahí. Lo que es importante señalar ante estos reclamos es que ya una parte de la escena empezaba a apropiarse también del Festival, a sentirlo como un espacio suyo que debía defender de unos supuestos riesgos o ataques, aunque otro sector permaneciera distante del Altavoz.

Otro elemento importante por mencionar es que, si bien resucitaban *viejas glorias* del punk local para satisfacer a los nostálgicos, también se hacía evidente la evolución del sonido y de la escena con la inclusión de grupos como 1000 Cadáveres, Rosita y los Nefastos u O.D.I.O. con un sonido renovado, bastante diferente de lo que usualmente se escuchaba en la escena Punk Medallo. De hecho, en términos políticos institucionales, el festival ha sido reivindicado por la Administración como un escenario de diversidad y tolerancia, y promueve esa imagen a partir de la idea de la escena musical local (y el Altavoz como uno de sus eventos emblemáticos) como contextos de convivencia amigable entre diferentes. En el 2013 se conmemoraron 10 años del festival, y volvió a haber invitados internacionales importantes: Misfits, de EE. UU., y la banda hardcore punk Notoken, de Ecuador. La perduración del festival significa que las nuevas generaciones de punks han crecido ya con el Altavoz como referente, incluso varias personas entrevistadas en esta investigación reconocen que el Altavoz fue el primer lugar donde supieron del punk, y a partir de ahí decidieron adentrarse en ese mundo.

Un cambio importante en la década del 2010 es que se incluye una categoría musical nueva llamada *Core*. Al respecto, Felipe Grajales, miembro del actual equipo director de Altavoz, recuerda lo siguiente:

Mónica y Viola, hicieron una categoría solo de hardcore, por la necesidad que tenía la ciudad, por el crecimiento del hardcore, no solo en bandas, sino en público. Y en nivel también, porque

³⁷ Tr3s de Corazón es un grupo fundado en el 2002. Su música es definida por ellos como punk rock y tiene fuertes influencias de grupos punk argentinos como Ataque 77. Pero no alternan con bandas de la escena Punk Medallo, por lo que muchos sectores de la escena no los reconocen como sus representantes.

yo siento que se está haciendo muy buen hardcore acá en Medellín. (Felipe Grajales, director Altavoz desde 2014)

Esta categoría abarca grupos más cercanos al sonido Hardcore NY, que se alejan bastante del sonido característico del hardcore punk predominante en la escena Punk Medallo, y que han conformado una escena sólida en la ciudad con referentes importantes como Grito, Control o NIX. En 2013 terminó también el período de dirección del Festival por parte de Luis Viola y Mónica Moreno, los punkeros que lo habían dirigido desde 2011, y habían logrado acercar un poco más el festival a la escena. Pero al parecer el acercamiento al mundo institucional fue también algo difícil y extenuante para ellos como personas y como banda, especialmente por la respuesta que tuvieron de parte de la escena. Lo único que dijeron sobre su paso por el Festival fue:

A pesar de que fueron muchos los sellos, mucho el trabajo desde el punto de vista administrativo, artístico, cultural, y muchos los esfuerzos –también desde el punto de vista político y de contratación de ese festival-, parece que eso no fue visto por nadie. Concluimos que fue una etapa marcada por el maltrato y la falta de solidaridad. La tribu [punk] no se alegró de que dos miembros estuvieran a cargo, sino que nos cogieron de tiro al blanco. Entonces, finalmente concluimos de nuevo no hablar del tema. Y si nadie lo vio, pues nadie lo vio. (Mónica Moreno)

En 2014, el festival pasa a ser dirigido por un equipo en el que están Felipe Grajales y Luis Grisales, que venían del equipo que trabajaba con la dirección previa. Ambos se han dedicado al periodismo musical, pero Felipe Grajales además ha tocado en grupos como Burkina o Unos Vagabundos, bastante cercanos a las escenas ska y punk. Continúa el proceso de acercamiento a algunas escenas que siguen escépticas frente al proceso del Festival. Una importante promotora del postpunk en la ciudad lo explica de esta forma:

Yo creo que ahora Altavoz ya cambió un poco, y ha tenido unos directores que le han dado otro giro y otra forma. Pero en esa época [inicial], a partir del desconocimiento, y en el afán de hacer plataformas para la música con los recursos públicos, se hacían selecciones muy inapropiadas, o había curadores que estaban pegados mucho de lo comercial, con bandas y escena que de pronto ya no eran de muchas de las personas que habitaban la ciudad. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

La nueva dirección profundiza el diálogo con escenas como la metalera, el hardcore y el hip hop, y continúa los diálogos iniciados con el punk, la electrónica, el reggae y la escena ska que comienza a resurgir con una nueva generación de bandas, con un importante epicentro en el sur, en el municipio de Caldas. También hay un viraje en el componente formativo del Festival hacia la internacionalización. En vista de que se viene dando un proceso en Medellín de promoción y fortalecimiento de la industria cultural, con procesos como el mercado cultural Circularart que se realizan desde 2010 y otros afines, el Altavoz se enfoca más en capacitar a los participantes para poder insertarse y circular de forma productiva y eficiente por ese mercado cultural internacional. Más que pensar desde la antigua lógica binaria que opone *mainstream* (cultura mayoritaria) y *underground* (cultura subterránea), el mercado se piensa en estos contextos en términos de nichos asociados con las diversas escenas participantes en el Altavoz. La idea propuesta a los participantes es la de descifrar los códigos de cada nicho para poder circular por ellos con soltura, y por eso, además de diversos actores con diversidad de trayectorias en la industria musical más masiva, se ha invitado también a personas asociadas con circuitos como el metalero, el del hip hop o el del hardcore. Finalmente, dentro de la lógica de un enfoque del festival en la internacionalización de la escena local, se ha ampliado el espacio geográfico cubierto por los acuerdos de intercambio firmados con otros festivales. Antes se habían establecido acuerdos con festivales regionales y nacionales, y con países vecinos como Ecuador, pero ahora se amplía el espectro hasta

cubrir algunos países latinoamericanos como Chile y México. Lo cual de alguna manera se enmarca en las lógicas gubernamentales de explorar nuevos mercados para los productos nacionales.

Los diálogos que se han establecido con las diversas escenas musicales de la ciudad y el interés por traer grupos que sean relevantes para ellas han llevado a momentos de tensión y expectativa, pero también a confrontar prejuicios de arraigo profundo en la sociedad antioqueña. Tal fue el caso de la invitación al grupo de death metal Deicide, en 2016, cuyas letras son abiertamente satánicas, y tienen contenidos que podrían ser considerados anticristianos y blasfemos por la mayoría católica de la ciudad. La visita de dicha banda no implicó los desórdenes que en otras ocasiones habían generado los rumores de “rituales satánicos” asociados con conciertos de la escena subterránea, como, según algunos entrevistados, sucedió en 1997 con la visita del grupo Napalm Death, cuya presentación se canceló en el último momento, llevando a graves disturbios en la plaza de toros La Macarena. Como se ha mencionado anteriormente, la iglesia ha tenido un lugar preponderante en la cultura mayoritaria de la ciudad, y ha tenido una relación tradicionalmente tensa con la escena rockera en general, especialmente con la escena subterránea. La realización en paz de un evento masivo, como dicho concierto en el marco del Altavoz, es, claramente, un cambio notorio en el ambiente cultural de la ciudad.

El Festival ha seguido trayendo, bajo esta nueva dirección, bandas internacionales de las escenas musicales cercanas a la escena Punk Medallo como The Exploited, The Adicts, Biohazard (hardcore), Reel Big Fish (ska punk) Gogol Bordello y El Último Ke Zierre. Además, a los grupos A.N.I.M.A.L. y Municipal Waste, con una estética metalera algo influenciada por el hardcore. Y por otro lado, trajo la voz histórica de Jello Biafra, junto al grupo Guantanamo School of Medicine, con quienes interpretó varias canciones de Dead Kennedys, la banda ochentera por la cual Biafra es una leyenda del punk mundial. En cuanto a los grupos locales, se destaca la participación de Los Suziox, y de algunas bandas de la primera escena, en los 80, como Futuro Simple, P-Ne y Anarquía, que han terminado de legitimar el Festival Altavoz a los ojos de muchos sectores de la escena punk.

En este punto, a propósito de los ecos de los 80 en la escena actual, vale la pena hacer un paréntesis para cerrar la discusión sobre la película Rodrigo D. No futuro y su banda sonora en este texto. Sí la reedición de 2007 en CD de la banda sonora, a cargo del sello de metal colombiano Madman Productions, había generado cierto impacto, y ayudado a reforzar la imagen mítica de dicha grabación, el revuelo aumentó en la década siguiente. Por un lado, varios grupos de la época como P-Ne, Pichurrias, Futuro Simple o Peste-Mutantex se reformaron (al igual que algunos noventeros como BSN y Denuncio), aprovechando el creciente circuito de festivales que parecía abrirles espacios de circulación y reconocimiento que la ciudad y la escena musical les había negado en los 80 y los 90. Por otro lado, el sello Beat Generation, de España, reeditó la banda sonora de Rodrigo D No Futuro en vinilo. La reedición de lujo incluía un inserto con algunas notas sobre los grupos y la grabación como tal. Fue tal el impacto, que en el 2016 el festival Altavoz realizó un “tributo” a la banda sonora de Rodrigo D. Se reencontraron algunos de los músicos que participaron en la grabación y se formó una banda de base, tipo *all-stars*, por la que iban pasando diversos músicos y vocalistas, este grupo tocó un repertorio basado en el disco de la banda sonora original. Finalmente, el director Víctor Gaviria también participó en el homenaje, en un lugar central del evento. No solo llama la atención la posición aparentemente unánime de valoración de la película y su banda sonora, en la que las críticas que hicieron los integrantes de la escena de la época parecían haber desaparecido detrás del despliegue mediático que se le dio al evento. También surgía una nueva inquietud que ha quedado abierta: alrededor de los derechos de autor de dichas grabaciones, y de sus correspondientes reediciones (tanto en CD, como en vinilo; realizadas en Colombia y en el exterior). Nunca se hizo un contrato formal con los grupos, y el destino de sus composiciones fue siempre incierto para ellos, al igual que las regalías y beneficios económicos que deberían haber derivado de su participación en un disco mítico.

Volviendo al Altavoz, se afianza también la presencia en el festival de otros géneros cercanos al punk como el hardcore y el ska con presentaciones de grupos locales bastante reconocidos en sus

escenas como NIX, Nadie, Control, Memoria Insuficiente o La Sinfoniska, o de otros invitados internacionales como The Selecter, Hepcat, Todos Tus Muertos o Strife. El crecimiento de una nueva escena postpunk es también evidente en los últimos años, y su presencia se hace cada vez más evidente en el festival con grupos internacionales como Mujercitas Terror, y otros locales que van ganándose un espacio en la escena musical local como Los Malkavian, 1000 Cadáveres –que se asocian con el postpunk y el horror punk-, Margarita Siempre Viva o Jester la Juste.

No se ha recibido noticia en esta investigación de ningún caso específico de censura a las letras o los discursos de los grupos en Altavoz, y eso también es un avance en el ambiente cultural de la ciudad. Sin embargo, han surgido otras contradicciones en términos políticos. Altavoz ha adoptado una clasificación por géneros musicales de los grupos participantes, es decir, por unos rasgos estéticos que los emparentan con otros grupos; pero que no tienen en cuenta elementos políticos ni ideológicos, ni otros elementos subculturales para la clasificación, lo cual genera dificultades en algunos casos. Tal fue el caso de Tr3s de Corazón que mencionamos anteriormente que, si bien estéticamente puede entrar dentro de la categoría punk rock, no comparte otros asuntos con las bandas de la escena Punk Medallo, como sus escenarios y sus territorios, lo cual genera recelo entre algunos de sus participantes. Otro ejemplo es el del grupo oi! Yesterdays Heroes que se presentó a una de las eliminatorias. Uno de sus miembros cuenta su experiencia que, de alguna forma, ilustra las nuevas dificultades con las que se tiene que enfrentar dicho festival a medida que la escena musical se complejiza en la ciudad:

Nosotros nos presentamos hace un año (...) [en el 2018] al Altavoz. Y cuando fueron las audiciones, de hecho la calificación de los jurados fue “Parce, suenan súper bien, tocan súper bien, pero no les encontramos un espacio dentro de esta categoría”. Nosotros nos presentamos a la categoría de punk. De hecho, dentro de la misma categoría del punk, dentro de los subgéneros dice punk/oi! y nos metimos. Dijimos “Bueno, hagámoslo”. Pero no. (Skinhead, hombre, 35 años)

Otra paradoja derivada de esta situación, y posiblemente no planeada por la organización del Festival, es que precisamente esa razón, las dificultades de algunos grupos para entrar dentro del esquema de este tipo de espacios, los empuja a buscar otras rutas para circular, y a que la difusión de su música haya estado muy enfocada en internet y el mercado internacional:

La difusión grande de nosotros ha sido a nivel internacional. Nosotros tenemos dos EPs, uno lo sacó un sello norteamericano y [es] distribuido a nivel mundial, y después, un sello español. Y de hecho se difunde más fácil por allá que acá (...) Hemos sacado esos dos EPs y nos ha ido súper bien, nos han distribuido en todos lados. Reseñas de fanzines ingleses, de muchas partes del mundo nos han hecho entrevistas, y todo eso ha sido bien interesante. (Skinhead, hombre, 35 años)

La circulación de bandas extranjeras por Medellín, especialmente europeas y norteamericanas, se ha vuelto más habitual después del 2010 (mientras que antes era absolutamente improbable, salvo por bandas de países vecinos como Perú, Venezuela o Ecuador). La inclusión de Medellín en el circuito internacional de giras de bandas de punk ha implicado también un cambio de actitud de parte de las bandas nuevas, que no ven la circulación global de música como algo ajeno y distante. Es notable como en escenas como el metal, el hardcore y el Oi! es habitual encontrar bandas con nombres y canciones en inglés, enfocadas en un público internacional. Si se mira solo la lista de bandas participantes en las convocatorias del Altavoz Fest 2018, se hace notoria esta tendencia: en el metal se presentaron Anacryptic, Casket Grinder, Ancient Necropsy, Disaster, Warthrash, No Mercy, Morebeer y Slaughtered on Your Knees; y en el hardcore se presentaron las bandas Released Minds, The Mythology, Soul in Grace, Heloise, Living the Panic, Blood May Rise, The Way Out, Sin and Grace, Mad Skyline, You are My Addiction y As Well. En contraste, la única banda con nombre en inglés en la categoría punk era la banda Oi! Yesterday's Heroes. Y en esta escena también se pueden mencionar los grupos Indecent Bastards y Never Die.

Si bien la lógica de los festivales y los eventos anuales va ganando fuerza dentro de la escena, no solo con el Altavoz –que ya con 15 años de edad, en el 2018, sigue siendo la referencia más importante-, sino con eventos como los Festivales Zona 2 y Comuna 4, en las zonas noroccidental y nororiental respectivamente, que reciben dineros públicos a través del proceso de Presupuesto Participativo de la Alcaldía; y otros como Rock a la Escuela o como el Festival Hertz –que sus organizadores prefieren ver como un *bazar* de la música, y no como un *festival*-, que si bien no se limitan al punk, siempre lo incluyen en su cartel. Otros grupos que no encuentran un espacio en las lógicas del Altavoz han permitido otras derivas en la evolución de la escena que a continuación se explorarán con mucho más detalle.

Tema 2. La Escena Punk HTM

¿El Hazlo Tú Mismo? Las primeras botas que tuve, mis primeras botas eran unas botas platineras... Yo una vez me encontré unas botas de policía, que tenían mala la parte de adelante. Yo me hice mis botas hasta aquí, cortando las botas platineras y remendándolas con aguja y cáñamo. Me di cuenta de que uno puede hacer grandes cosas con sus propias manos. Trabajé la construcción. Me di cuenta de que uno puede hacer todo lo que usted quiera. Usted puede construir una casa, solo necesita tener las ganas de hacerlo, los materiales –algunos materiales-, y nada, actitud. El Hazlo Tú Mismo, me parece que... ¡Hijueputa, tomemos una cerveza más bien! [risas]. (Punkero, 31 años)

El año 2011 implicó grandes rupturas en el sector más cercano al ethos HTM en la escena, por ejemplo, fue el año en el que se realizó el último Antimili Sonoro. También fue un año de relevos, porque muchas bandas de la escena anarcopunk habían desaparecido después de la recopilación *Juventudes Sonoras de Nuevos Renaceros de Sonidos Insurgentes* (2010), y de la disolución de la Coordinadora Local Anarquista (2009).

Pero de igual manera fue un año de renovaciones, surgieron en el panorama dos nuevos actores bastante importantes en la escena: el sello Ruido Total Records y el Centro Social y Cultural Libertario.

Ruido Total Records es una iniciativa de Esteban Mesa, un punkero de la vieja escuela, de la primera generación del Hardcore Punk Medallo. Él no vive en Colombia, ha oscilado entre Francia y Brasil, y esto ha permitido la circulación más amplia de la música de su sello por el mundo. Es decir, si procesos como el Altavoz y el Circularart han abierto puertas para la circulación dentro del mundo de la industria musical, Ruido Total Records ha sentado unas bases, con la difusión de música de la escena Punk Medallo, para que las bandas de la escena comiencen a circular por los circuitos punk HTM globales. Tal ha sido el caso de grupos como Infesto, Fértil Miseria, Los Suziox o Manicomio Punk, que han tenido giras europeas después de 2011, basadas en circuitos punk de colectivos y medios autónomos, casas ocupadas y centros sociales autogestionados.

Hasta el momento, Ruido Total Records ha abierto espacios para la interacción entre diferentes sectores de la escena Punk Medallo, y entre la escena y otras escenas locales a nivel nacional, regional y global. Por un lado, ha editado cuatro discos en solitario de bandas clásicas de la escena: BSN, Dexkoncierto, Infesto y Fértil Miseria. De esta forma ha permitido que la música de dichos grupos esté al alcance de nuevas generaciones de punkeros. Además, ha grabado también tres más de grupos nuevos (Krujido, Tiro de Gracia y Los Suziox), participando así de la renovación de la escena, y ha editado dos más de grupos bogotanos (Des-Acato y Rebelión), contribuyendo de esta forma al acercamiento entre las dos escenas Bogotá y Medellín. Además de los discos en solitario mencionados hasta acá, es importante mencionar también una serie de discos compartidos que ha producido Ruido Total Records, donde no solo han tenido cabida bandas de Medellín y Bogotá, sino bandas de otras ciudades, y de la diáspora colombiana en América y Europa. Los discos compartidos (Split) son de dos tipos: ha producido cinco discos compartidos de dos grupos (Kami Ada/Infesto, Chulo/Grinding, Exhumacion/Kolapso Social, Raza Odiada/Herbisida y Muerte Cotidiana/Sinnaciön) generalmente con una banda de Medellín y otra nacional o internacional; y ha producido dos discos compartidos de cuatro bandas (Sangrando Ruido/Miserere/Ansiäx/Mohan y Amenazas/Sinnaciön/Pesticida SS/Huasipungo). Finalmente, Ruido

Total Records ha producido también varios discos compilatorios: dos de ellos han sido compilados de bandas locales (*Estamos en la Sima 2 y 3*), uno de bandas nacionales (*Odio Sus Guerras*) y otro de bandas de la diáspora colombiana en América y Europa (*A la Mierda sus Fronteras*).

Figura 21

Primeras recopilaciones en vinilo de Ruido Total Records, producidas entre 2012 y 2018



Ruido Total Records ha generado también una ruptura en términos de formato, pues ha implicado el retorno del vinilo para disputar al CD la hegemonía que mantuvo después de 1998. El proceso también ha implicado mayor coordinación con otras escenas, que se han acercado a la escena Punk Medallo. Hasta noviembre del 2019, este sello ha registrado la edición de 30 referencias diferentes en Discogs.com³⁸. Además de ser un generador importantísimo de actividad discográfica en la escena, hay otra forma en la que dicho sello ha sido también un puente crucial de conexión entre la escena Punk Medallo y muchos actores del punk HTM a nivel mundial. Cada volumen editado por Ruido Total Records es en realidad una coedición con otros sellos HTM a nivel local, nacional y mundial, y con algunas bandas que participan como socias del proyecto y distribuyen los discos. Cada sello aporta una parte del valor final de la edición, y luego se dividen las copias entre los sellos participantes y las bandas, según los aportes hechos por cada uno para la producción, garantizando así su circulación por diversas escenas a nivel mundial. Por ejemplo, el volumen 3 de la recopilación “Estamos en la Sima” (2017) es una coedición de Ruido Total con los siguientes sellos/distribuidoras HTM: Sin Temores Records, Chivo Expiatorio,

³⁸ <https://www.discogs.com/label/376498-Ruido-Total-Records>

Liberación Records, Ilegal Rekords, Mierdallo Records, Sin Piedad Records, Caleju, Malombia Records, Navash y TKG Records.

Un punkero/skater, integrante de varios grupos que han editado vinilos con Ruido Total hace este recuento:

Todos esos discos: el de Exhumación, el [split] de Infesto con Kami Ada, todo eso es plata de mi bolsillo para poder mandar a sacar eso en Europa, porque los hacen allá o en Nueva York y son igual de costosos. Nos toca hacer marañas: que el envío, que mande a este man, que venga con discos... Bueno, yo digo “marañas”, por ponerle un nombre, pero eso es una chimba, porque hace parte de este ritual que es hoy en día estar sacando vinilos. Y eso solo sale de plata de uno, porque hay muy pocas probabilidades de que a usted le toquen la puerta a decirle “Ah, venga parce yo le saco unos vinilos, y usted quédese con tantos”. Eso, normalmente, no pasa.

(Punkero, 39 años)

Uno de los asuntos más difíciles de la edición de los discos es su llegada a Medellín, el transporte es bastante costoso. A veces es más barato pagar el pasaje aéreo de alguien que llegue con los discos como equipaje de mano. Los grupos punk a veces prefieren enviar pequeños paquetes (entre 25 y 50 discos por paquete) con viajeros ocasionales a Europa y EE. UU., y van estableciendo poco a poco un circuito de circulación de material producido por diferentes escenas mundiales. De todas maneras, las ventas nunca son a grandes ritmos, sobre todo si se tiene en cuenta que Ruido Total Records no produce eventos y no promociona las bandas más allá de producir los discos. Pero los vinilos se mueven.

Otros sellos/distribuidoras de vinilos activos en la actualidad que vale la pena mencionar, para no dar la sensación de que Ruido Total es una iniciativa aislada, incluyen: Bajo Perfil, Berta, Descomunal Records,

Por otra parte, el regreso del vinilo no implica, en absoluto, un abandono del mundo digital. Por el contrario, aparecen nuevas formas de utilizarlo para la circulación de la música. Ruido Total Records,

por ejemplo, al igual que otros de los sellos HTM de Medellín que se han mencionado, tiene también presencia en el mundo digital a través de plataformas como Band Camp³⁹ y YouTube. Además, la utilización de programas P2P (Ares, Soulseek y Emule inicialmente, y UTorrent más recientemente) alcanzó bastante relevancia en un momento dado, y en años más recientes las plataformas de streaming también han empezado a crecer en la escena. Algunos espacios digitales han sido importantes para lograr una circulación de la producción cultural de la escena Punk Medallo en la red como *PunkMedallo.bolgsport*, *ColombianPunk.blogspot*, *Mentes en Disturbio* o la emisora *Punk en Las Venas*. Pero eso es un universo que no se ha revisado exhaustivamente en este trabajo y que valdría la pena explorar en una futura investigación.

El segundo actor mencionado, además del sello Ruido Total Records, es el Centro Social y Cultural Libertario (CSCL). El CSCL surge como una iniciativa explícitamente anarquista para construir un espacio de acción, de coordinación y de encuentro para los sectores más afines al pensamiento ácrata dentro de la escena Punk Medallo. La Red Juvenil había sido un lugar importante para la escena en la primera década del siglo XXI, y el Antimili Sonoro había sido un escenario importante de politización. Uno de los grandes aprendizajes que se habían alcanzado en ese período fue la importancia que podía tener un espacio físico para un colectivo como ART, el grupo de objeción de conciencia de la Red. Ya esa consciencia había llevado a algunos de los miembros del colectivo a ocupar una casa en cercanías de la Red Juvenil por seis meses, y la misma permanencia del colectivo –con sede en la misma Red Juvenil- era evidencia de la importancia que ese espacio físico podía llegar a tener para la vida de un proyecto de acción como este. Pero la Red entró en crisis en 2011, hubo una gran división entre sus miembros y los miembros de ART salieron de allí. Quienes permanecieron, cambiaron de sede y de nombre para empezar a denominarse Red Feminista y Antimilitarista. Esta ruptura tuvo implicaciones, como lo describe una persona cercana a la Red:

³⁹ <https://ruidototaldiscospunk.bandcamp.com/>

Yo parchaba en la Red. Empecé a parcharme un poquito en la Red Juvenil, porque mirá que por los tiempos que yo llego a la ciudad [la Red era un referente]. Voy un par de veces allá. Después, tengo una relación más cercana con [el espacio en] lo que se convierte que es la Red Feminista [y Antimilitarista]. Y siento que hay una gran ganancia y una gran pérdida. Y creo que la gran pérdida está vinculada al punk. La gran ganancia fue que efectivamente se han logrado unas escuelas de formación política y unos procesos que tiene la Red Feminista, que yo siento que son unos procesos muy importantes para la ciudad. Pero creo que no tienen nada que ver con el punk. (Punkera Trans, 28 años)

Por su parte, el colectivo de objetores, las personas más afines al punk dentro de la Red, comenzaron a buscar nuevos lugares y en el proceso iniciaron una nueva etapa en la escena. Se reunieron con otros colectivos e individuos en el CSCL, que era un nuevo intento de mantener una escena anarcopunk medianamente unificada, o por lo menos con buenos niveles de coordinación, teniendo en cuenta que la Coordinadora Local Anarquista no funcionaba desde 2009. En palabras de uno de sus fundadores:

El Centro Social y Cultural Libertario fue una iniciativa de varios colectivos, muchos hacían parte de la escena [punk] o de bandas. En el proceso, mucha gente fue desertando. Ahí, hicimos varias cosas relacionadas con el punk (...) se hizo una vez un concierto con Desadaptadoz, hacíamos conversatorios, grupos de estudio sobre anarquismo, talleres de cocina y de estampación. Además, se hizo un proceso de formación en comunicación sobre periodismo, fotografía y vídeo, con gente de los barrios [populares de la ciudad] y de la Universidad de Antioquia. Porque el tiempo y la experiencia que estuvimos en la Red Juvenil y con los colectivos, nos llevó a conocer procesos barriales. Entonces empezamos también a camellar con lo barrial y a tener otras relaciones, con otra gente. Entonces, al Centro Social caían también señoras,uchos de los barrios a compartir con nosotros allá y a participar de lo que hacíamos. (Punkero, 37 años)

El CSCL permitió profundizar en la politización de un sector que sigue siendo fuerte en la escena Punk Medallo, a partir de la cultura HTM. Por otro lado, la experiencia de un espacio como el CSCL configura un escenario de experimentación social y cultural para la escena. La gestión colectiva del espacio, y la decisión de convertirlo en un espacio de acción anarquista implicaba regirse por principios asamblearios en los que lo político tomaba una nueva dimensión, asociada con la cotidianidad y el tipo de relaciones que mantenían entre ellos. Allí, mediante las prácticas que facilita el ethos HTM, se ensayan estrategias y argumentos para desafiar ciertas prescripciones hechas desde la cultura mayoritaria.

Ese espacio, y otros que ha producido la escena para facilitar la interacción (social, económica, política, etc.), constituyen una cierta suerte de escenario piloto para experimentar formas posibles de relacionamiento que de alguna manera constituyen laboratorios sociales. Las *casas punk*, para usar un nombre general, constituyeron también posibilidades de empoderamiento para la escena, donde una suerte de “ensayo” y “error” cultural y social le han permitido poner en escena formas inéditas de subjetividad y de relacionamiento. El punk y el ethos del HTM se refieren en este caso a un asunto absolutamente vital, no se trata de una teoría social cuyos resultados se puedan evaluar y medir objetivamente, sino a escenarios donde es posible poner en práctica formas inéditas de vivir.

Para mí el punk es tirarse al vacío sin saber lo que haya. Sí, claro. El punk es ese impulso de... Es el miedo, vos llegás a un vacío y hay miedo y no lo hacés. Y el punk es el que te tira al vacío. A veces sale todo muy mal, pero a veces puede salir muy bien. Es decirte: *Hey, salite del camino, tirate por el abismo, y de pronto caés a un charco increíble*. Es eso, es esa posibilidad de vencer el miedo (...) Es ese empujón que vos decís “saltar”, pero porque estás mamado del camino, no porque tengas la curiosidad de saber qué hay allá, sino que el camino te mama, te llena de rabia, de tristeza, de angustia, de un montón de mierdas, y te decidís tirar. Creo que es más o menos esa imagen. (Punkera trans, 28 años)

La politización de la escena pasa por la politización de la vida cotidiana, de las relaciones interpersonales y del proceso de subjetivación en general. El CSCL permaneció por dos años, y un tiempo más adelante, en 2015 algunos de sus integrantes abrieron un espacio nuevo con una lógica similar que es la Casa Cultural El Hormiguero. La sede del colectivo estuvo localizada primero en el barrio San Lorenzo (conocido habitualmente como Niquitao) y luego en el barrio El Salvador, donde actualmente tiene su sede. Esa parte de la escena siempre se ha movido por la misma zona en la parte baja de la ladera centro-oriental de la ciudad.

Figura 22

Piezas promocionales de la Casa Cultural El Hormiguero



Nota. Lanzamiento de la primera sede de la Casa Cultural El Hormiguero (2015), donatón proadecuación de la segunda sede y primera convocatoria para actividades formativas de la nueva sede (2018)

El trabajo del CSCL y su importancia para la politización de la escena abre la puerta del mundo de las comunicaciones, que tiene un lugar muy importante para establecer diálogos, tanto internos, entre diferentes sectores de la escena, como externos, entre la escena y el mundo entero. Hay un declive claro del número de publicaciones físicas como los fanzines, que si bien no han desaparecido del todo (algunos ejemplos de fanzines de reciente aparición incluyen *Mentes en Disturbio*, *El Sótano* y *Comis de Pun*), han

dado paso a nuevas exploraciones en el mundo de la comunicación, y comparten el espacio comunicativo con proyectos virtuales.

Figura 23

Portadas de tres números publicados hasta el momento del fanzine Comis de Pun



Se destaca de manera especial el colectivo *Mentes en Disturbio* que comenzó en 2014 con una exploración de formatos audiovisuales y redes sociales. Hacen reportajes sobre temas afines al punk, la cultura subterránea y el HTM, entrevistas con punks locales nacionales e internacionales, y una serie de acciones que han sido un aporte importante para intentar mantener un diálogo interno dentro de la escena. Realizan desde el 2015 una feria de material alternativo llamada *La Otra Feria*, que ha logrado mantener contacto entre la escena punk y el mundo editorial subterráneo y alternativo, y la circulación de fanzines, periódicos y libros, así como de ropa, accesorios y elementos relacionados con el estilo punk. Por su interés en el mundo audiovisual, también han tenido un rol importante en la difusión de documentales, películas y otro material audiovisual producido por la escena, o por punks de todo el mundo que pasan por la ciudad. Además, han buscado siempre el trabajo colaborativo con otros colectivos, lo cual ha permitido mantener un importante dinamismo de la escena con conversatorios, debates, y con una importante actividad en el mundo virtual de las redes sociales. Allí difunden música y canciones cuyas letras y posiciones son afines al ideario anarcopunk y el ethos del HTM, pero también información relacionada con sus luchas y sus espacios y formas de organización. En este proceso de

asociación y trabajo colectivo han establecido alianzas importantes con espacios como el Centro Cultural El Hormiguero, que han permitido procesos importantes para la escena, y han facilitado el diálogo colectivo con activistas del movimiento *okupa*, el feminismo, el antimilitarismo, el antifascismo o el anarquismo, provenientes de otras escenas. Finalmente, tienen también una página donde alojan todo el material que han ido produciendo y acumulando, que constituye un acervo audiovisual importante de la memoria reciente de la escena Punk Medallo.

Figura 24

Piezas promocionales del Colectivo Mentas en Disturbio



Nota. Piezas promocionales de la 3ª fiesta de aniversario (2017), portada fanzine No. 1 (2016) y volante de La Otra Feria 3 (2018).

En términos geográficos, se nota que continúa el repliegue de la escena de vuelta hacia los territorios, por lo que se puede hablar de pequeñas escenas en diversos barrios y comunas. Pero a diferencia de lo que sucedía en la década de 1980, ya hay puentes de comunicación entre los distintos parches barriales y eso evita el desarrollo de tensiones alrededor de asuntos territoriales. Aún en los barrios, las escenas y los colectivos se configuran alrededor de las afinidades (políticas, estéticas,

temáticas, etc.) que permiten la circulación frecuente de personas de otros territorios, ya no se forman necesaria y únicamente por lo casual de la vecindad. De todas maneras, las redes sociales garantizan una interacción entre los parches barriales y se conservan las redes más amplias, que abarcan varios municipios del área metropolitana de Medellín, especialmente Medellín, Envigado, Itagüí, Caldas y Bello. Los conciertos siguen siendo los escenarios de encuentro por excelencia para la escena de ciudad, donde los distintos parches de los barrios se pueden encontrar. Pero también aparecen otros eventos como conversatorios, ferias de material alternativo o proyecciones de películas relacionadas con la cultura punk o sus luchas, y otros afines.

La cultura HTM permanece inquieta y activa en los sectores de la escena más cercanos al anarcopunk, y en otros más cercanos a la tradición Punk Medallo, heredada de los 80 y 90 del siglo XX, sin un posicionamiento político-ideológico explícito, más allá de ser subterráneos, y declarar unos principios anticomerciales. La cultura HTM desarrollada por la escena Punk Medallo abarca una diversidad de prácticas, de escenarios y de actores: salas de ensayo, sellos, editoriales, “distros” (distribuidoras). Grupos musicales, de teatro, de artes circenses y otros tipos de colectivos. Centros culturales y proyectos comunicativos que incluyen material impreso como fanzines, periódicos y libros; así como programas de radio y televisión, podcasts, páginas web y diferentes espacios en redes sociales, en el universo virtual.

Tema 3. Diversificación de la cultura HTM

Creo que el tema de la solidaridad es un asunto muy propio del punk. La solidaridad con el otro, con la otra. Partir el pan, el medio pan que tenemos lo partimos entre los dos... o entre los cuatro, y ahí le hacemos. (Punkero, 30 años)

La cultura HTM permanece viva en la escena, pero con el paso del tiempo ha ampliado la diversidad de prácticas y universos de sentido con los que se le asocia, y donde poco a poco se hace posible emprender lo que autores como Guerra (2017), Bennett (2018), Tarassi (2017) y Threadgold

(2017) han llamado recientemente carreras HTM. Un ejemplo de eso es la importancia que dicha cultura HTM tiene en el mundo de la cultura libre que se ha abierto a medida, que se expande el ciber-espacio. Lo mismo ha sucedido en Medellín.

En primer lugar, la música es uno de esos universos, en cuyo caso específico es necesario decir que han surgido procesos nuevos y se han afianzado algunos que venían desde el 2008 o 2009. Algunos colectivos se han concentrado en el asunto de la producción musical, bien sea en estudio o en vivo. Algunos, han ido consiguiendo algunos equipos de sonido poco a poco, que son los que generalmente prestan y operan los equipos durante los conciertos, y mejorando sus conocimientos técnicos con la práctica y con participación en procesos formativos de convocatoria pública de la Alcaldía o instituciones cercanas. Según explica un productor de punk de la escena: “la gente que hoy en día pone el sonido en los conciertos, parece, (...) Son puros pelaos que se consiguieron, con las uñas, consolas, amplificadores, y, con las uñas, ponen el sonido (Punkero, 38 años)”.

Junto a este grupo reducido de productores musicales, hay algunos colectivos interesados en el asunto de la producción de eventos, donde surge una línea muy claramente definida: los festivales y conciertos anuales, al estilo del Antimili Sonoro o el Altavoz, con nivel variable de participación del Estado. Por un lado, se consolidan los festivales zonales y barriales surgidos poco después del festival Altavoz, como el Festival de Rock Comuna 6 o el Festival de Rock Comuna 4, que han contado con apoyo estatal y se han basado en recursos del programa de Presupuesto Participativo. Y, por otro lado, surgen unos festivales autogestionados, hechos colectiva y colaborativamente por los mismos punks. Algunos, con fines de fortalecer distintos sectores de la escena (grupos nuevos, mujeres, escena ska, postpunk, oi!, etc.). Y otros, como forma de desarrollar un proyecto de dichos colectivos, para su fortalecimiento propio. Por ejemplo, con la producción de conciertos con bandas extranjeras o nacionales, y con muy buenos niveles técnicos, en los que se cobran boleterías más altas que los conciertos punk tradicionales, de bandas locales.

Entre los festivales y conciertos de inspiración más HTM están el Festival por la Ekidad y la Solidaridad (FES), que surge en 2008 en el barrio Enciso, en la Comuna 8, también en la ladera centro-oriental. Inicialmente, el FES ha intentado recuperar la práctica de los conciertos en canchas de barrio que se ha ido perdiendo en la escena, en su proceso de formalización e institucionalización. Se nota que en la escena predominan los conciertos en bares, solo para mayores de edad, o en espacios con el diseño acústico y el permiso necesario para hacer eventos públicos y conciertos, y en esos términos se ha ido institucionalizando, y prestando cada vez menos importancia a las prácticas de acción directa y desobediencia, que con frecuencia se asociaban con los conciertos de punk de las primeras generaciones. La primera versión del FES (llevan 11 versiones, hasta el 2018) se hizo dentro de las condiciones de precariedad/recursividad que caracterizaran los primeros conciertos punk, de forma colectiva y bajo una lógica totalmente colaborativa. Según el relato del organizador:

(...) el primer toque fue un concierto [motivado porque] por esos días había habido una afectación en unas viviendas de la parte alta de [el barrio] Llanaditas. Un vendaval que había habido por esos días había dejado a varias personas de la tercera edad sin techo, porque se había llevado varios techos del barrio. Entonces recuerdo que teníamos el dinero nosotros para patrocinar el concierto, alquilar el sonido, yo tenía la batería, inclusive la tenía recién comprada. Lo que hicimos fue que llegamos y empezamos a hablar con varios parceros, que nos prestaran un amplificador de bajo, otros dos de guitarra. Conseguimos puros amplificadores muy pequeños. La tarima era [hecha] con andamios de estos para tirar fachadas y toda la vuelta, y con malacates, y le tiramos estivas encima. Inclusive, si uno se paraba muy al borde, la tarima tendía a irse para los costados. (Punkero, 32 años)

La primera versión se llamó *Toque por la Solidaridad y la Ekidad de Género*, y tenía como principio ser un concierto solo con bandas compuestas por mujeres. Pero la labor no fue fácil, dado que

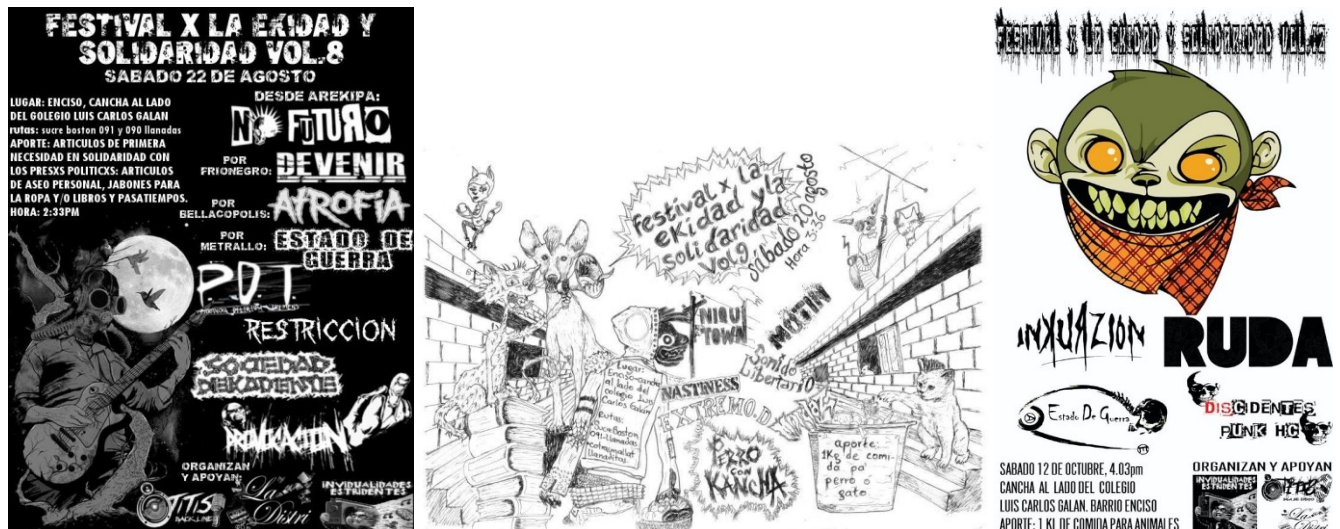
la participación femenina en la escena, si bien ha mejorado bastante, dista de ser proporcional a la participación de hombres:

La idea del toque era mostrar bandas donde participen nenas. Al principio, dijimos “Bandas donde solo toquen nenas”. Y llevábamos como dos meses buscando gente, y solo habíamos encontrado dos bandas de ese tiempo (...) Feromonas e Insurgentas. De resto, había muchas bandas donde había manes y nenas. Entonces dijimos: “No, nos va a tocar ampliar el espectro de las cosas, y decir que no, que haya manes también” (...) Los dos primeros toques tratamos de que fuera así, pero ya se nos agotaron las posibilidades. Lastimosamente hay poca participación de parte de las nenas dentro de las bandas. Y así nace el festival. (Punkero, 32 años)

De tal manera que, debido a la poca cantidad de bandas con mujeres en la ciudad, en las ediciones después de la tercera, también han participado grupos de solo hombres. Aunque los grupos con mujeres entre sus integrantes siempre han tenido un lugar especial.

Figura 25

Algunas ediciones del Festival por la Ekiad y la Solidaridad



Por otro lado, el Festival ha establecido una ruptura con ciertos elementos que ya se han hecho habituales en la escena, y en general en el mercado local de la música en vivo. El evento siempre se ha

hecho en la calle, con acceso libre para todas las edades, y el costo de la entrada es un aporte voluntario y solidario para sostener la iniciativa. Otras veces, la entrada se paga con otro tipo de recursos necesarios para una causa específica que se quiera apoyar con el evento.

El concierto es abierto (...) tiene un aporte solidario, pero no es obligatorio. Se han recogido cosas... primero se recogió comida para gente en el mismo barrio, pero con carencias de comida. Después se recogió una comida y se le dio a la gente que estaba [desplazada] de Hidroituango [y tenían un campamento] en la [Universidad] de Antioquia, que estuvieron como seis meses, o un poquito más de tiempo allá. Después se recogieron unas donaciones para los presos. Con esas se ha tenido un montón de problemas para entregarlas. Se recogió comida para animales.

Últimamente, es lo que hemos estado recogiendo. Y se lo hemos estado donando a algunos hogares [albergues] y a algunos compañeros y compañeras que han servido de hogares de paso. Ellos mantienen muy pendientes de esa solidaridad con los animales y sirven de hogar de paso de muchos animales en el año. (Punkero, 32 años)

Un rasgo importante es que el asunto político del FES no solo está asociado con los objetivos que se plantean desde el evento como tal, es decir, desde el *para qué* del evento o la acción. También es central la forma en que se gestionen los recursos y el evento como tal, es decir, el *cómo* se hace el evento o la acción, siempre con el centro en la autogestión y el ethos HTM. Para este sector de la escena, no solo importa decir “Hagamos un evento para apoyar solidariamente esta movida”, sino que es importante decir “no necesitamos al Estado ni a la institucionalidad privada para hacerlo, podemos hacerlo nosotros mismos”. La realización de este tipo de acciones implica un rango de dificultades muy diferentes a las que se tienen cuando el evento se organiza en un espacio diseñado para eventos musicales, como un bar, una discoteca o un salón de eventos. Los conciertos punk callejeros, por ejemplo, se realizan en territorios que con frecuencia han estado en disputa entre diferentes actores

armados del conflicto. Esto obliga a negociaciones variadas con algunos de ellos, más allá de la lógica burocrática del concierto formal:

Entonces me acuerdo de qué nos dijeron, ese día tocó hablar hasta con los *paracos*, para que no nos chimbearan. Como yo soy de allá de Enciso, justo debajo de uno que era conocido mío de la infancia, entonces ventajosamente pude hablar con el man. Me dijo que cualquier problema, que si me tocaban o alguna cosa, *iba a haber problemas*. Hubo un problema, me tocaron. Por separar un problema, me pegaron, y el man ahí mismo se metió. Y yo le decía “Ey, cucho, no. Cálmese. Nosotros organizamos todo. Relájense ustedes. Si ustedes quieren estar [no hay problema]... Pues, nosotros no nos les vamos a adueñar del barrio. Para nosotros es imposible con un toque adueñárnosles del barrio, porque ustedes están armados hasta los dientes [risas]”. Pero inclusive fue como todo, tratar de que fuera muy sereno con toda esa gente, y toda la vaina.

(Punkero, 32 años)

Además de la relevancia política de este tipo de eventos, también se vuelven relevantes porque se convierten en escenarios donde se pueden desplegar los diferentes lenguajes que se han acercado al ethos del HTM dentro de la escena a lo largo de los años. Un ejemplo claro de esto lo ofrece el espacio físico en el que se realiza el evento que, al ser en un espacio abierto, en una cancha, permite otras formas de expresión que han ido ganando terreno dentro de la cultura HTM en Medellín, como señala una de sus participantes:

A mí me pareció muy bacano cuando empezó la oleada del malabar, que mucha gente, por ejemplo en estos parches de Enciso, el Concierto por la Ekidad y la Solidaridad. En un momento, en esos parches en canchas, o en lugares abiertos, empezaron a llegar los malabaristas. Mientras la banda estaba sonando, aquí había un montón de gente jugando. Me parece que empezó un momento del punk que empezó a... pues, no solamente desde la música, la movida musical o

fanzinera, sino que los pelaos clown, la gente que hace juegos de malabares empezó a caer mucho a la escena, al parche, y a darle también contenido (Punkera 38 años)

Aparecen nuevas prácticas asociadas con la cultura HTM, nuevos movimientos, nuevas reivindicaciones. Por ejemplo, un movimiento con presencia en el FES y con cierta difusión dentro de la escena anarcopunk es el antiespecismo, asociado con la lucha anarcoecologista y con la idea de que no hay especies privilegiadas (eso incluye a la humana) a la hora de enfrentar la crisis ambiental. Está asociado también con el movimiento en defensa de los derechos animales. Junto con este movimiento han venido prácticas asociadas con el vegetarianismo y el veganismo. Dada su difusión dentro de la escena, especialmente entre los círculos más cercanos al anarquismo, se ha popularizado también la venta de comida vegetariana preparada por los mismos punkeros, no solo en el FES, sino en otros eventos. Y el hábito se ha extendido a la venta a domicilio de comida vegetariana y vegana.

Por otro lado, el FES también evidencia que la expresión artística y estética dentro de la escena ya no se limita a lo musical y lo gráfico. El HTM encuentra nuevas prácticas y explora nuevos terrenos que van desde la autogestión del propio transporte mediante el uso creciente de la bicicleta, hasta la exploración de mundos como el editorial o el audiovisual. Los malabares, el teatro, y las artes circenses en general han ganado un espacio importante en la escena, y han enriquecido la forma en la que se entiende el ethos HTM y las prácticas que se incluyen dentro de este universo. Pero al mismo tiempo, la cultura HTM ha permitido resignificar esas disciplinas artísticas al acercarlas al movimiento comunitario, a diversos movimientos sociales, y a los escenarios callejeros en los que se construyen colectivamente otros sentidos sociales y culturales:

Hay una fuerte relación entre la música y este gremio, el circo. Porque efectivamente hay una fuerte emoción ahí incrustada, de desobediencia, de rebeldía e inconformidad con lo que se está viviendo. Y la música logra acompañar eso, o darle más fuerza y darle más motivación a eso. Y generar una identidad. La identidad estética del malabarista está muy ligada a la identidad

estética del punkero: la reutilización de la ropa, la reutilización de las cosas, hay muchas cosas ahí que se conjugan y que posibilitan que haya una integralidad entre esto, que en últimas se termina convirtiendo en nuevas prácticas y nuevos lenguajes de la escena. No hay concierto de punk, si no está el parche de malabaristas, y si no están los 3 o 4 locos por ahí rodando en la patineta. (Punkero, 30 años)

El FES ha constituido un importante referente reciente de los “conciertos de cancha” (en alusión a la sencilla placa polideportiva barrial que se utiliza para hacer los eventos), que son bastante atractivos para las nuevas generaciones de punks, no solo por el exotismo de ver un montón de especímenes extraños circulando por el barrio, sino por su lógica de apertura a todas las edades, lo cual facilita diálogos intergeneracionales al interior de la escena que permiten la apropiación de su memoria por parte de los punkeros más jóvenes.

Un ejemplo de la importancia de este diálogo se observaba ya en la década del 2000, con la Familia Gato Negro, que usaba la popularidad de unos pocos grupos reconocidos en la escena para promover grupos emergentes. En la actualidad, el mejor ejemplo lo ofrece otro festival nuevo que vale la pena mencionar, se llama *Punk del Barrio y para el Barrio*. Se realiza en el barrio Villa de Guadalupe, en la zona Nororiental, desde 2015. El objetivo principal del Festival es promocionar los grupos nuevos de la escena. El Festival se centra mucho en las bandas más jóvenes, y comenzó como iniciativa de autogestión de la banda Estado de Guerra, que nunca había tenido la oportunidad de participar en un concierto (ni mucho menos de organizar uno).

Figura 26

Piezas promocionales del Festival “Punk del barrio y para el barrio”



Nota. Piezas promocionales de las versiones 1 (2015), 4 (2018) y 5 (2019)

No solo fue su debut como banda, sino que fue el comienzo de un proceso que les permitió afianzar su lugar al interior de la escena, y ganar un reconocimiento como grupo musical y como promotores de un festival y de la escena Punk Medallo en general.

Esa fue nuestra aparición pública, por así decirlo. Ahí empezó lo del festival, entonces ya uno tenía otras referencias y otros contactos de parceros y de otras bandas que hacían sus propios festivales. Entonces: “Ah, necesito una cabina”, o “Parce, necesito un amplificador. De pronto, ¿vos tenés? ¿Me lo alquilás? ¿Me lo prestás?” ya uno se iba metiendo por varios lados. (Punkero, 22 años)

Es un festival que también se realiza de forma autogestionada y colaborativa entre los miembros del grupo y su red de amigos. No recurre a los mecanismos institucionales de legitimación del evento, a los permisos de la Alcaldía y sus dependencias, o de la policía y la fuerza pública, sino a formas más tradicionales dentro del punk local, como el diálogo directo con los vecinos del barrio. Esto facilita que, al igual que en el caso del FES, haya un alto grado de apropiación del evento por parte de la misma comunidad del barrio que, con el tiempo, incluso reclaman que el festival se vuelva a realizar:

La verdad, no pedimos ningún tipo de permiso. Lo más que hacemos, o que hemos estado implementando, es ir a avisarles a los vecinos. Al lado de la cancha hay una caseta, entonces vamos y le decimos a la señora “Mirá, tal día vamos a estar acá. Por si van a hacer algo, para cuadrar cómo se puede solucionar esa cuestión”. Avisarles a los vecinos y ya ir ese día, montar todo y ya uno al ratico, ve a los vecinos parchados en el toque. Los niños yendo a jugar o a parcharse las bandas. A preguntar “¿Ve, qué es lo que están haciendo?”. Esa ha sido la parte buena de ese espacio. (Punkera 21 años)

De todas maneras, la realización de este tipo de eventos se ha visto afectada recientemente por la aprobación del nuevo Código de Policía (Ley 1801 de 2016), que ha implicado una mayor formalización de los eventos de la escena. Los eventos de cancha, sin permiso oficial de la Alcaldía o la policía, son mucho más controlados que antes. Solo se pueden hacer en territorios bastante periféricos, donde los efectos de dicho Código de Policía no son tan contundentes pues la presencia policial es más escasa.

Pero por otro lado, las dificultades que implica la logística de un concierto punk (sonido, backline, permisos, etc.) han generado también unas circunstancias que favorecen formas menos ruidosas de punk en vivo, con puestas en escena más sencillas y económicas, y más amigables con ciertos espacios donde no es posible hacer un concierto punk tradicional sin violar el Código de Policía. Surge una tendencia nueva de cantautores punk que poco a poco gana aceptación, con un formato acústico bastante práctico, tal vez influenciada por la tradición global de los poetas punk⁴⁰, o por la práctica habitual y arraigada en los parches de esquina de la escena Punk Medallo desde los 80, de tocar punk con una guitarra acústica. En el contexto local se destacan Jimmy Jazz, fundador de grupos de larga tradición como G.P. y Punkies y Cerebro, y el proyecto Libertarianx, de César Molina, uno de los fundadores de Renkore.

⁴⁰ Dentro de esta tradición se pueden mencionar algunos ejemplos como Attila The Stockbroker y Patti Smith en el contexto de habla inglesa, o como Manolo Cabezabolo en el de habla hispana

Figura 27

Piezas promocionales de eventos de cantautores punk de Medellín en vivo



Como se ve, los formatos cambian y se actualizan, según las circunstancias, pero también hay elementos que permanecen. Hay prácticas que son propias del sector de la escena punk más afín a la cultura HTM, que rompen con los valores de profesionalismo propios de la industria musical y de un sector de la escena y que no parecen cambiar. Además de la afinidad de gusto, o política, se promueven proyectos y acciones basadas en relaciones de amistad, más que en relaciones comerciales o profesionales. Por ejemplo, la práctica de firmar contratos a la hora de tocar o grabar, o la de recurrir a los clasificados y hacer audiciones a nuevos músicos para una banda HTM –prácticas bastante habituales en otros contextos- siguen encontrando resistencia en este sector de la escena. Unos pocos grupos han adoptado esas prácticas en la ciudad, y eso ha generado reacciones mezcladas. Por un lado, ha implicado el desinterés de muchos punks, que ven con malos ojos unas prácticas que asocian con las “estrellas del rock” del mundo comercial de la música, y que algunos de estos grupos pierdan apoyo y reconocimiento dentro de la escena Punk Medallo, o que cada vez sea menos frecuente verlos alternando con bandas de la escena o participando en sus eventos:

Si yo monto una banda –no siempre se ven, pero nunca me ha gustado esa práctica de las bandas de punk que dicen “Busco baterista”. Pues, no, yo creo que las bandas deberían ser de

amigos, no busqués baterista... pues, búscalos entre tus amigos. No pongás un clasificado, eso lo harán otras bandas que quieren comercializar y necesitan buenos músicos (Punkero, 40 años)

Otros actores de la escena punk, por su parte, lo ven como un paso normal en el desarrollo de la carrera musical de una banda. De todas maneras, es claro que el proceso de profesionalización de los músicos que se han embarcado en él, sus bandas y sus prácticas administrativas les ha permitido internacionalizarse y circular por otros circuitos, como el de grandes festivales privados o públicos, que van más allá de la escena Punk Medallo. Se trata de una amplia gama de festivales de rock, o de una diversidad de géneros alternativos. Pero ese aspecto de la evolución de la escena en la última década ya ha sido motivo de discusión en apartado referido al Festival Altavoz.

Se pasará ahora a terrenos más allá de lo musical, que se ha discutido hasta acá con bastante profusión. El tema de la memoria punk se ha vuelto un asunto importante, tanto para los punks de la primera generación que encuentran en estos ejercicios un centro que los define, como para los más jóvenes, que descubren un universo nuevo de significación del mundo dentro de su propio barrio. Ha bajado la frecuencia del hábito de montar puestos de material punk y anarquista en los conciertos: salvo botones, parches y camisetas punk, y algunos otros accesorios más portátiles. La música subterránea local y de todo el mundo, así como los fanzines, los libros y otro tipo de publicaciones se han hecho menos frecuentes en los conciertos. El trabajo de llevarlos y armar el puesto para venderlos es algo engorroso y poco rentable. La distribución de material editorial y gráfico más bien se ha asociado con eventos y espacios directamente relacionados con la venta y el intercambio de este tipo de material, donde la ropa y los accesorios también tienen un espacio importante.

Figura 28

Volante para la Feria Anarquista del Libro y la Publicación y fotografía de la feria de material alternativo

"La Otra Feria No. 4" 2019



El grupo IRA, por ejemplo, ha editado ya tres libros sobre su recorrido y su memoria de la escena Punk Medallo en voz de Luis Viola, el vocalista y fundador de la banda.

Figura 29

Carátulas de los tres libros publicados por el grupo IRA



Carlos Alberto David Bravo -conocido simplemente como “Caliche” en la escena-, baterista y fundador del grupo Desadaptadoz en 1987, ha hecho una investigación sociológica bastante juiciosa llamada *Mala Hierba El surgimiento del punk en el barrio Castilla 1985 – 1995*, que comenzó con un proyecto que presentó para postularse a un estímulo de la Alcaldía, y que se ha expandido con los años.

Se ha establecido una muy buena relación con la librería y editorial La Valija de Fuego, de Bogotá, propiedad de un punkero conocido como Vórtice Rebel, con bastante trayectoria en la escena capitalina y con una vieja amistad con la escena de Medellín. Allí se han editado varios libros sobre la escena Punk Medallo después del 2015, incluyendo una segunda edición, extendida, del libro *Mala Hierba*, de Caliche, dedicado al desarrollo de la escena punk en la zona noroccidental de Medellín. Igualmente, una versión extendida de *Manifiesto punk tercermundista*, el libro póstumo de Giovanni Oquendo, bajista y fundador de Desadaptadoz, con textos en una diversidad de registros (entre poemas, crónicas, y otros textos narrativos y críticos con la escena, la ciudad y el mundo).

Figura 30

Piezas promocionales del lanzamiento de tres libros de la editorial La valija de Fuego sobre Punk Medallo



También se destaca el proyecto La Distri, un colectivo que en un comienzo se dedicó a la distribución de música, especialmente anarcopunk, y material como botones, parches serigrafiados y adhesivos (stickers), etc. de inspiración anarquista, y a la realización de eventos. Poco a poco, en su afán

de mantener la rebeldía política dentro de la escena, han incursionado en lo editorial con la edición de fanzines y de libros, y de otro material anarquista que distribuyen en el circuito cercano a la escena anarcopunk.

Figura 31

La Distri: música grabada, en vivo y emisora de radio. Distribución de material alternativo.



Finalmente, es importante destacar que, después de cerca de 15 años, permanece el periódico *El Aguijón*, que nació como un periódico mural en la Universidad Nacional en 2005. A partir del número 5, comenzó a hacerse una edición impresa que aún permanece, que desde 2010 la empezó a producir el colectivo que ha surgido alrededor del CSCL, y actualmente es editado por la Casa Cultural El Hormiguero. El colectivo que edita dicho periódico ha expandido su trabajo editorial a algunas otras publicaciones que incluyen por ejemplo una agenda libertaria, una agenda feminista y algunos libros cortos.

Figura 32

Portadas del Periódico El Aguijón, activo desde 2005 hasta el presente



De la mano de la exploración gráfica, se han dado también algunas otras experimentaciones pictóricas como el muralismo, que aplican técnicas como el esténcil y otras asociadas con el grafiti. Un referente en la escena dice:

Nosotros hemos realizado mural. Hemos realizado murales de diferentes cosas, con reivindicación u homenajes a las mujeres, con el tema barrial, hemos realizado homenajes a otras figuras de la ciudad –a Ana Fabricia Córdoba le hemos hecho murales varias veces-, pero hace como un año y medio, realizamos un mural en homenaje a Luis, en homenaje y como forma de denuncia, también del suceso que tuvo ahí con el paramilitarismo en el parque [del Periodista] y es otra forma de representar lo que pasa a la ciudad, y también que afecta a los punkies. Y también es otra forma de contar, nosotros hemos utilizado el esténcil, el mural, la gráfica también, el cartelismo, afiches, otras maneras de contar lo que pasa, o lo que no estamos de acuerdo. (Punkera, 38 años)

Figura 33

Mural realizado en homenaje a “Luisito”, punkero muerto en 2015



Nota. Mural realizado por algunos punks pertenecientes a la Casa Cultural El Hormiguero (antiguo CSCL) y a algunos otros colectivos, en Homenaje a “Luisito” un punkero muerto en 2015, después de una relación conflictiva con la justicia, los combos paramilitares que ejercían control territorial sobre el parque del Periodista, donde trabajó hasta el momento de su muerte, y el sistema oficial de salud.

Figura 34

Mural realizado en homenaje a Nicolás Neira, joven anarquista asesinado en 2005



Nota. Mural realizado por miembros del CSCL en la Universidad de Antioquia en homenaje a Nicolás Neira. Joven anarquista asesinado por el Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) el 1 de mayo de 2005 en Bogotá. El tema de la represión de ESMAD se ha vuelto central para la escena anarcopunk.

La brecha generacional se profundiza también, siguiendo un criterio espacial. Como ya se ha visto, hay ciertos espacios que están restringidos para los menores de edad, los bares, que se han vuelto lugares protagónicos para la escena. No hay muchos espacios donde punks vieja guardia y otros, de nuevas generaciones, puedan convivir. En este sentido, espacios como los conversatorios, los conciertos de cancha o las ferias de material alternativo cobran una importancia nueva para la escena. Otro elemento importante en este distanciamiento generacional es el transporte público, pues los estudiantes de colegio en general se transportan en Metro o en bus, el taxi (único transporte público disponible después de las 11:00 pm) está con frecuencia fuera del alcance de sus presupuestos. Por eso la creciente programación de conciertos en bares contribuye a la profundización de la brecha, normalmente un concierto en un bar termina a una hora en que el único transporte público disponible es el taxi.

Otro asunto que ha cambiado a medida que ciertos sectores de la escena se politizan es que va variando el discurso frente al consumo de sustancias psicoactivas. El consumo sigue siendo alto y, según algunos punkies viajeros, es bastante notable la reputación que tienen los punkeros de Medellín en otras escenas latinoamericanas, como ávidos consumidores de drogas:

Yo no soy moralista con la droga, pero cuando hay un exceso, en serio que no [está bien]. Y tiene muy mala fama el punk de Colombia. En serio. Usted va a cualquier parte y dicen: “Uy, no, esos punkies de Colombia son súper pesados con la droga y las farras, y se dan cuenta de que solamente les interesa eso. Y [les decimos] “Hey, no, pero nosotros somos de otro parche”.

Entonces ya lo juntan a uno con los anarcopunks o con otra gente. (Punkera, 30 años)

Pero las voces críticas se empiezan a hacer sentir, especialmente en los sectores más politizados de la escena, tal es el caso de esta punkera, bastante activa en la escena más reciente, que lo nombra de esta manera:

Algo que me parece muy triste ahorita es que mucha gente va a los parches por parchar, pero no por la música. Entonces no se interesan por escuchar las bandas, sino que simplemente van y se

quedan afuera. Por ejemplo, si el parche es en un bar, no pagan la entrada, sino que se quedan afuera parchando. Y caen al parche, pero no entran a ver las bandas. Eso me parece muy triste. Ahorita siento que en muchos parches es más importante [dedicarse a consumir] las drogas que [prestarle atención a] la misma música. Y ni siquiera se interesan por conocer bandas, por conocer música, no. Les interesa es ir a tirar cocaína y ya... pues, o perico. (Punkera, 36 años)

Entre las sustancias cuyos consumos predominan en la escena, la marihuana y el alcohol permanecen en los primeros lugares de popularidad, aunque cada vez es menos frecuente la preparación de *Cocol o Chamberlain* (alcohol antiséptico mezclado con diferentes disolventes que oscilan entre gaseosas, leche, malta, etc.). De todas maneras, aún permanecen algunos adeptos; el nombre más frecuente actualmente para dicha preparación es *frutiñazo* (el disolvente preferido es el “Frutiño”, un refresco en polvo bastante popular en Medellín y todo Colombia, y muy barato). También es cada vez más frecuente el consumo de cocaína, que ha aumentado desde el 2000. Y al mismo tiempo, el pegante (Sacol, Gale 8) ha perdido bastante popularidad, después de ser prácticamente una de las sustancias icónicas del punk en los 80 y los 90 –al punto de que en Bogotá hay un grupo punk llamado Ssacol. Hubo una ola de consumo de heroína que golpeó fuertemente al punk entre el 2008 y el 2010, que si bien no ha desaparecido del todo, parece haber disminuido bastante. Las drogas de diseño no han penetrado en la escena punk de manera notable.

En términos geográficos, se ve una permanencia de las escenas de las zonas nororiental y noroccidental. En la zona centro-occidental hay epicentros como La Villa de Aburrá en Belén, y las comunas de La América y San Javier. En el sur, la actividad se concentra principalmente en Itagüí y Caldas. El parque de Poblado ha dejado de tener el perfil de antes, sobre todo desde la implantación del nuevo código de policía, que determinó que dejara de ser el epicentro de actividad punk y callejera que era en los 90 y a principios del siglo XXI, pues la presión policial expulsó a mucha de la gente que solía hacer su parche allí.

Finalmente, algunas iniciativas y actores activos en la escena a partir de 2011 y que vale la pena mencionar para entender su dinamismo han incluido bandas como Terapia en Dekkadencia, Sangrando Ruido, Tiro de Gracia, Los Plones, Nekrosociedad, Rosita y Los Nefastos, Estado de Guerra, Tiro de Gracia, Mordaz, Fechoría, Terror Nuclear, Ojo Vermelho, Consecuencia, Pichurrias, Peste-Mutantex, etc. Algunos espacios representativos en la zona nororiental como los barrios Santo Domingo (en los bajos del Metro, en el Centro de Desarrollo Social de Santo Domingo, y en la bola del Parque Biblioteca), Aranjuez (en el parque y en la 92 con bares como Licopepa, Barrencalle y Black and White, que tuvieron una concentración permanente de punkies), el parque del barrio Villa de Guadalupe (es un espacio que posibilita eventos, conciertos y acciones de la escena), y la Villa Comunitaria (sede del colectivo clown punk Nariz Obrera). Manrique Oriental, en El Raizal, en las canchas de El Playón y en el skatepark de La Piñuela, y en el barrio Santa Cruz (en una casa punk conocida como Casa Lesmes). Algunas instituciones educativas como el Alzate Avendaño, que se prestan para hacer conciertos, y algunas Juntas de Acción Comunal. Bajando las laderas de la zona nororiental y yendo hacia el centro, está la zona de Bantú, cerca de la Universidad de Antioquia, especialmente el bar El Timbalero, que se ha convertido en un espacio importante para la realización de eventos. En el centro, es importante mencionar el parque del Periodista, el parque Bicentenario, la avenida La Playa. En la zona noroccidental se destacan el bar El Sub y en general el bulevar de la carrera 68, en Castilla, la Casa de la Cultura y el teatro el aire libre del barrio Pedregal, y el bar Barhaus en el barrio Villa Sofía, en la comuna 7, Robledo. Además de estos actores, es importante mencionar salas de ensayo y estudios de grabación directamente asociados con la escena, que también van aumentando: Casa Lesmes (zona nororiental), Ciudad Frecuencia (zona noroccidental), Otitis (zona centro-oriental), El Pez y Del Carajo (zona centro-occidental), y la Corchea Negra (zona sur). Algunas recopilaciones que documentan de alguna manera el estado actual de la escena incluyen *Estamos en la Sima* volumen 2 y 3, *Odio Sus Guerras* y *A la Mierda sus Fronteras*, de Ruido Total Records. La recopilación *Punk Para un Amigo*, un compilado solidario editado en apoyo de Luisito, un punkero de

la primera generación que padeció gran necesidad económica por muchos años, agravada por una serie de condiciones médicas y legales que finalmente lo llevaron a la tumba en 2015, en medio de gran controversia en la escena. Y finalmente, la recopilación *Entre Valles y Fragores*, de Conspiración Rec., con bandas de Medellín y Rionegro, que muestran los lazos que la escena ha ido tendiendo con otras escenas y territorios cercanos.

Tema 4. La Escena Skinhead

La escena skinhead ha visto un reverdecer en esta última década con una nueva generación de skins. Pasó de ser una escena dispersa, con una o dos bandas activas y poco movimiento en 2010; a ser una escena vigorosa alrededor del oi! que ha traído bandas internacionales de renombre como Komintern Sect, Cockney Rejects (con un carácter legendario en la escena skinhead⁴¹) y Evil Conduct, ha realizado festivales nacionales, y que tiene varios grupos activos, que producen discografía que ha sido editada a nivel internacional.

⁴¹ Según Matthew Worley (2014), un historiador británico del punk, “Más que creado, el oi! fue descubierto. El término fue adoptado por el periodista Gary Bushell de la revista Sounds en 1980 para describir una nueva ola de bandas punk (...) El nombre oi! fue tomado del hábito de Jeff (Stinky) Turner, el vocalista de Cockney Rejects, de gritar la interjección “oi” en sus conciertos. La palabra Oi! fue usada primero como nombre de una canción de los Rejects (“Oi! Oi! Oi!”), antes de bautizar un álbum recopilatorio con ese mismo nombre, que estaba diseñado para reafirmar el punk como una forma de *protesta de clase obrera*”

Figura 35

Piezas promocionales de conciertos internacionales de la escena skinhead de Medellín después de 2015



Pero el reverdecer vino después de un momento de declive fuerte.

Esa escena fue creciendo y se convirtió en una escena grande, que se convirtió en “Skinhead Medellín”. Skinhead Medellín era la escena de la gente de Sabaneta, gente de Itagüí y había gente de Envigado. También había gente del norte de Medellín, y todo el mundo se congregaba, de alguna manera, en el sur. (Skinhead, hombre, 35 años)

Después del final de Skinhead Medellín, alrededor de 2010, hubo un período de declive de la escena skinhead en la ciudad. Había grupos como Exceso de Alcohol que permanecían activos, pero el público escaseaba cada vez más y no surgían grupos nuevos.

Figura 36

Logotipo de la banda skinhead Yesterday's Heroes, que exalta el mundo campesino antioqueño



Alrededor de 2011 hay un resurgir de la escena skinhead. La nueva escena parece unificada, no hay facciones a la izquierda –ni SHARP, ni RASH- y los grupos explícitamente nazis tocan solo ocasionalmente y para un público muy dirigido, no lo hacen abiertamente, con publicidad, ni con acceso al público general. Hay una escena relativamente unificada, alrededor de algunos antiguos miembros de Skinhead Medellín (aunque ya no usan ese nombre), si bien no se declaran nacionalsocialistas, si se reivindican como patriotas, y exaltan unas raíces antioqueñas de profundo arraigo e imaginaria rural (a pesar de ser un movimiento claramente urbano).

Llama la atención la escasa reivindicación del origen de clase obrera del oi! de la escena actual, algo que en los 80 y 90 era central en la construcción de identidad de todas las facciones de la escena skinhead. Los asuntos que definen la identidad actualmente son otros.

La escena acá ha sido muy patriota. De hecho, ahora se está volcando a un tema más identitario: buscar la verdadera identidad de nuestras raíces (...) la verdad es que la cultura colombiana que nosotros vivimos no parte de los indígenas, parte realmente de los criollos y de lo que se construyó después de eso, ese mestizaje. Nosotros de alguna manera exaltamos mucho la figura

del campesino, porque es como realmente los ancestros de nosotros. Nuestros abuelos, nuestros tatarabuelos fueron gente campesina, gente del campo (Skinhead, hombre, 35 años)

Si bien ha habido distintos matices en términos ideológicos al interior de la escena skinhead, no es frecuente que esa diversidad política se asocie con una militancia partidista, o por lo menos entre el sector dominante. Eso hace difícil la diferenciación entre nacionalistas y patriotas. Uno de los últimos explica la diferencia de la siguiente manera:

La diferencia real que yo veo del tema es hacia dónde llevan el tema. Para muchos de nosotros, es un tema muy romántico: mi patria, mis abuelos, mi legado. Hay gente que está llevando eso a otras esferas. La gente que se monta ya en el nacionalismo empieza a hacer activismo político. Pero no a través de esos partidos políticos tradicionales ni de afiliación política, sino que empiezan a hacer cosas. O sea, traen bandas nacionalistas... actualmente hay un colectivo que se llama Aurora, de hecho no es de acá, es de Bogotá. Y ellos recogen regalos, ropa, y los llevan a la gente de menos [recursos]. Pues, es como *llevarlo un poco más allá*, yo creo. (Skinhead, hombre, 35 años)

Lo de “llevarlo un poco más allá” no deja de ser equívoco, sobre todo teniendo en cuenta que ninguno de los dos sectores, los nacionalistas y los patriotas, tiene una militancia política partidista, como ha sido el caso en otros países, ayudando así a la diferenciación de facciones.

Medellín ha sido muy único en todo eso. A diferencia de Bogotá, que usted sí veía gente de Tercera Fuerza que se empezó a aliar con partidos de derecha en Bogotá. Acá, de hecho, los que son nacionalistas, o han sido nacionalsocialistas, han sido muy autónomos. Ha sido un tema más... algunos han estado metidos en el cuento de Antioquia Federal o vueltas así, pero nunca han estado regidos realmente por una vuelta política. (Skinhead, hombre, 35 años)

Este no partidismo es asociado por algunos con la idea de un supuesto apoliticismo de la escena skinhead, a pesar de que algunas facciones reivindican discursos abiertamente políticos como el

nacionalsocialismo entre los sectores conocidos explícitamente como los “nazis”, el anarquismo o el comunismo de los llamados “rojos”, y un sector de “apolíticos” —que a su vez se nombran como anticomunistas y antiantifa. Además, la nomenclatura patriota/nacionalista no es de uso unívoco entre skinheads. La publicidad de un evento de la escena skinhead nacionalista utiliza y reivindica también la palabra patriota.

Figura 37

Afiche de concierto de la escena skinhead nacionalista en 2018



Al intentar indagar un poco más sobre la diferencia entre nacionalistas y patriotas al interior de la escena skinhead, según la entienden los patriotas, da la impresión de que el asunto es simplemente una cuestión de niveles: hay unos más comprometidos y otros menos comprometidos. Pero no nombran

diferencias radicales en términos de las cuestiones en las que creen y los valores que defienden, solo diferencias de grado:

La diferencia es en el tema de activismo. Acá, el 90 % de los skins son muy importaculistas, por decirlo así. Acá todo el mundo es “salgamos a parchar, vamos a beber, vamos a escuchar música”, todo eso. Hay gente que sí, hay gente que está saliendo a la calle [y dicen] “No, es que tal cosa. Y tales están haciendo tal cosa, y vamos es a atacarlos”. O sea, [la diferencia] es [el nivel de] la radicalización del tema (...) para mí el nacionalismo [solo] es nacionalismo, desde que sea activo. El solo hecho de sentir y de pensar es algo muy romántico, sigue siendo algo muy romántico, que lo avoco al patriotismo. Yo de nacionalismo hablo cuando usted está empezando a hacer algo por su nación. Es más eso. (Skinhead, hombre, 35 años)

En términos estéticos tampoco hay claridad por el lado de los “apolíticos”, o por lo menos en el gusto musical, pues no hacen las diferencias que sí establecen algunas de sus contrapartes: “Nosotros podemos escuchar desde un skinhead reggae, un early reggae, hasta una banda de RAC. Nosotros no nos vemos permeados [ni decimos] *Ay, no escuchés esto, porque no*” (Skinhead, hombre, 35 años). No sorprende que uno de los calificativos que usan los anarcopunks para expresar su rechazo por algunas facciones de la escena skinhead es el de “ambiguos”, que con frecuencia se asocia abiertamente con el epíteto de “facho”, es decir, fascista. Un skinhead de la primera generación hace un balance que, de alguna manera, resume lo confusa que resulta la posición de la escena skinhead actual y la dificultad que hay para encontrar diferencias entre unas facciones que son difíciles de diferenciar:

Entonces hay esa suma: skin + calvo + bomber + botas = facho. Entonces se metieron eso en la cabeza, que el skin es facho. Muchos punkeros y mucha parte de la escena metalera –del thrash y todo eso, que está ahora tan de moda–, se metieron [en la cabeza] que el skin es facho. Eso hace que haya tanto rechazo, y que haya que unos skins tradicionales, que son apolíticos y que están con los otros que son políticos, y que no hay diferencias en este momento. No hay

amistad, [no es] que sean los más amigos, pero tampoco son enemigos. Es difícil encontrar, en un ambiente de esos, que llegue un punkero. Mucho punkero puede llegar, y de pronto no son muy bien recibidos, por esa misma ignorancia. No entienden cuáles son las diferencias entre las tendencias del skin. (Hombre skinhead, 49 años)

De todas maneras, sí se pueden evidenciar unas preferencias estéticas específicas entre skins: hay unos de gusto más rockero, su gustos oscilan entre el oi!, el RAC, el punk, y el *viking rock*. Y otros, de gusto más *rude boy*, que reconocen la ascendencia jamaicana de su cultura y están más orientados hacia el ska, el rocksteady y el skinhead reggae. De todas maneras, la escena skinhead no alterna frecuentemente con la escena ska de la ciudad. Solo el grupo Indocumentados reivindica la estética skinhead en sus canciones y en su estilo, aunque también reivindica el origen jamaicano y afro del ska. De alguna forma, están en un lugar intermedio entre las dos escenas, porque en la mayoría de los eventos en los que tocan están acompañados por otras bandas de la escena ska local. Otras bandas ska que despiertan un interés moderado entre los skins son La Furruska y el Capitán Rocksteady y La Tripulación, que con frecuencia hacen referencia a la imaginería del *rude boy*⁴² y del 69 (año de máximo esplendor de la primera explosión de la cultura skinhead en Inglaterra). La escena skinhead de gusto más *rude boy* tampoco alterna frecuentemente con la escena reggae mayoritaria, debido al lugar que tiene la marihuana en la cultura reggae, y a la posición de la mayoría de los skinheads de Medellín de cero tolerancia con las drogas.

Entre las bandas oi! se destacan Indecent Bastards, Yesterday's Heroes (que incluye miembros de Exceso de Alcohol), La Banka (que viene tocando desde los 90, y son un poco distantes de la nueva

⁴² Rude boy/girl es el nombre genérico para la persona seguidora del ska en las canciones jamaicanas de los 60, luego se recuperó el nombre en la segunda ola del ska (2-Tone) en Inglaterra y Europa a partir del 79. En la tercera ola, en EE. UU. y el resto del mundo, está asociado con el ska más tradicional, sin muchas fusiones con punk u otros ritmos.

escena skinhead, donde también se evidencia una profunda brecha generacional), Hombres de Barrio (que recientemente cambió su nombre por Legión), Malos Hábitos y Never Die.

De igual forma es necesario mencionar a Traditional Style, una tienda virtual de ropa, música y artículos relacionados con la cultura skinhead. Al igual que en el caso de la escena punk, las tiendas tienen la compraventa de música como un negocio secundario junto a la venta de ropa y accesorios que es el principal. Entre los skins, el asunto del estilo es bastante exigente pues, aun en Colombia, siguen marcas inglesas o norteamericanas específicas de ropa que, por supuesto, al ser importada es bastante cara, tal es el caso de las botas Doc Marten, las camisas Fred Perry o Ben Sherman, las camisetas o chompas Everlast o Lonsdale, y las chaquetas Alpha Industries de estilo “bomber”. Al momento del surgimiento de la escena skinhead local, en los 80, no había acceso a todos los elementos del estilo skinhead que se han vuelto importantes en la última década, y la composición de la escena era distinta, con un nivel socioeconómico diferente. Un skinhead de la primera generación lo cuenta de esta manera:

Yo diría que la estética skin vino ahora, en esta última década. De pronto las “bomber” sí las tuve yo desde principio de los 90, porque llegaron a Makro unas. Pero es que eso se fue [arraigando] ahora en los 2000, uno tener la facilidad de tener esa ropa. Y que mucha gente empezó a viajar y todo. Pero inicialmente, nosotros éramos de camiseta y estampábamos eso a mano. Y hacíamos el... Virus 27, y eso era a mano. Y Garotos Podres... o el estampado de El Burro, con la planchita. Las camisas de cuadros no existían acá. Levis sí existían, y los panameños, pero esa estética skin fue ahora. Eso es nuevo (...) aquí no teníamos cómo conseguir ese look. Conseguíamos la música, música llegó mucha. Pero no... inicialmente... Y no, la ropa skin es muy cara. O sea, no teníamos el poder adquisitivo para comprar unas Doctor Marten o una chaqueta Levis, o esas camisas de cuadros que son tan caras, o una Fred Perry. No teníamos poder adquisitivo (Skinhead, hombre, 49 años)

Igualmente, las bandas que siguen los skins no siempre son las mismas que siguen los punks, así que las camisetas de bandas específicamente skinhead, bien sean oi! o ska, tienen también una demanda. No sorprende que las tiendas de ropa y accesorios sean lugares claves de las escenas skinhead en Bogotá y Medellín.

Por otro lado, otro actor importante es la productora de eventos Gang Bang Records, de algunos miembros de Yesterday's Héroe, que ha organizado numerosos eventos de la escena skinhead, y algunos orientados a buscar acercamientos a algunos sectores de la escena punk. Entre los conciertos que han organizado se destacan algunos con grupos internacionales como Komintern Sect y Lion's Law, ambas de Francia; Evil Conduct, de Holanda; Jenny Woo, una cantante skinhead de Canadá; Bootboys, una banda de Chile; y Cockney Rejects banda fundacional del género oi!, de Inglaterra. De igual manera, participaron junto a otros colectivos en la organización del concierto de Bad Manners, un clásico del ska de Inglaterra, de la generación del 2-Tone. Igualmente, han facilitado la circulación de bandas de otras ciudades como Bogotá, Pereira, Armenia y Villavicencio, y el intercambio con dichas escenas.

La escena acá está muy activa. De hecho, está más activa que la escena de Bogotá. Porque en Bogotá es muy complejo todo, por tantas peleas, tantas divisiones, tantos grupos, tanta rivalidad genera que no se hagan cosas. Acá nosotros hemos tratado de consolidar todo, hacer las cosas.
(Skinhead, hombre, 35 años)

Hay algunas bandas como Ressiduo o Los Tuzos, de corte abiertamente nacionalsocialista que no son muy cercanas a la escena skinhead mayoritaria, sino que hacen sus propios eventos ocasionalmente, con una convocatoria muy dirigida. Son una suerte de disidencia de la escena skinhead, y así lo toman los skins, que los ven como "otra escena" de la que se diferencian, pero con la cual no entran en conflicto:

Realmente, muchos de ellos salieron de los eventos de nosotros y ya no van. Pero nosotros si no vamos a esos eventos de ellos, esa es otra escena. Nosotros la asumimos como otra escena.

Obviamente, las cosas no han llegado [a un punto en] que nos vemos y nos prendemos [a

golpes], ni nada de eso. Hay una diferencia, pero acá todavía hay un respeto. Como que ustedes por su lado, y nosotros por nuestro lado. (Skinhead, hombre, 35 años)

De todas maneras, una medida que han tomado con el fin de evitar problemas es evitar la promoción de bandas locales, nacionales o internacionales que sean abiertamente RAC. Aunque no son especialmente quisquillosos ni radicales en esa medida, que parece más bien tener un sentido estratégico:

De alguna manera, también, por curarnos en salud, no hemos abierto la puerta [a las bandas nacionalistas], pero tampoco estamos cerrados. Si, probablemente, va a llegar una banda muy buena, que nos guste a todos, y es de un corte que puede ser RAC, posiblemente va a tocar. No estamos cerrados. (Skinhead, hombre, 35 años)

La escena skinhead, a diferencia de la escena Punk Medallo, no es muy dada a frecuentar los parches callejeros, sino que se reúnen en bares, salas de conciertos o parches privados en casas, alrededor de alguna colección de vinilos. Algunos lugares representativos de la escena skinhead actualmente incluyen la Nueva Villa de Aburrá, el Bar de Chepe (en el Poblado y en la Villa de Aburrá), el Parque Obrero (Itagüí), el pasaje de la Alcaldía (Envigado), y el parque de Sabaneta.

Un último detalle que llama la atención es que si bien en la escena skinhead, dado su conservadurismo, no se reivindican banderas anarquistas, sí se defiende el ethos del HTM:

El skin sí ha tenido el HTM. En eso tampoco se diferencia tanto la movida/el movimiento/la cultura skinhead vs. la del punk. Que esa ha sido muy “hagámoslo nosotros”, “hagamos nosotros los conciertos”, “hagamos nosotros las cosas, no necesitamos apoyo gubernamental, o una plata de la Alcaldía para hacer las cosas”. Lo mismo en el tema de camisetas, en el tema de traer discos. Yo creo que esa actitud se sigue compartiendo. Y no solo la comparten los skins, sino que usted va a la escena del hardcore, y también usted ve HTM. Eso es una cosa que yo creo que a todos nos cobija, por decirlo así. (Skinhead, hombre, 35 años)

Si bien la reivindicación política del HTM es más propia del sector anarcopunk de la escena, las prácticas que componen el ethos HTM están diseminadas por toda la escena Punk Medallo y responden a una cierta recursividad que aparece ante momentos de dificultades y precariedad de equipos o recursos. Todo el rango político abarcado por la escena da un lugar al ethos HTM en su proceso de construcción de identidad, pero los discursos con los que se habla de él, y la percepción del lugar que tiene en las distintas escenas, no son una construcción homogénea.

Tema 5. Resurgimiento de la Escena Postpunk

En el 2007 aproximadamente, comienza un resurgir de una incipiente escena postpunk en la ciudad. La nueva generación no surge a partir de la escena punk, ni de conocer los antecedentes del postpunk en la ciudad, sino de la consulta en la red, por medio de herramientas P2P como Soulseek, y Ares. Y la investigación llevó a descubrir conexiones con el punk a través de personajes de fama mundial como Johnny Rotten (Sex Pistols), o de relevancia latinoamericana como Wicho (Narcosis), y a explorar también otras formas musicales más experimentales. Si bien la nueva escena postpunk no surge de la mano del punk, desde el principio ha tenido una conciencia de la actitud política asociada con lo subterráneo, que en general la ha llevado a ser distante frente a los grandes festivales como Altavoz, y un mayor interés por este tipo de actitudes, que por el *indy rock* y otras formas más cercanas al pop.

Digamos que si había algo que se conectaba mucho con el discurso del underground, sobre todo porque en esa época estaba muy en apogeo el indy, digamos que [era] la evolución [de la] “caspa”, o lo que nos parecía *casposo* era el indy, porque el indy tenía muchas guitarras que emergían de los sonidos ingleses, pero eran un pop chillón que no nos gustaba mucho. Entonces digamos que se estableció esa frontera en que lo que hacíamos como postpunk tenía que ser oscuro, era mucho más [cercano a la estética del] horror, y no se conectaba mucho con el pop que estaban haciendo los chicos que hacían indy-rock en Colombia (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

La entrevistada se refiere a la estética oscura como un elemento determinante de lo que se entiende actualmente como post-punk. Esa estética no sólo se ve en la música y las letras de las canciones, sino que inclusive se puede empezar a identificar desde la misma producción gráfica asociada con la escena.

Figura 38

Piezas promocionales de tres eventos postpunk en Libido Bar y en Club Libido



Entre la ilustración y el trabajo gráfico se destacan Marco Noreña y Camila Valencia, que han se han convertido en referentes en la construcción de la imagen del postpunk local. Algunos otros rasgos de la escena postpunk van más allá de esos elementos propios del diseño, y se acercan a otros ámbitos del gusto que se pueden identificar de forma más o menos clara:

En esta escena, por ejemplo, de la música más oscura, y pasa en Medellín y pasa a nivel mundial, es que el sado es algo que estéticamente marca mucho. El sado, en chicas y en chicos, marca mucho la estética. Es algo bien importante, creo que ahí es tan poco radical, es tan flexible, y hay una conciencia tan amplia de la libertad, que el asunto que está vinculado con la sexualidad, por ejemplo, es muy abierto. Es tan abierto que estas prácticas se vinculan a conciertos. Por ejemplo, hay muchos conciertos en Medellín de postpunk –incluso de fiestas relacionadas con gótico-

donde ha sido muy normal que, antes haya algún performance erótico, o que haya bondage.

(Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

Además de los asuntos estéticos que se exploran en la escena postpunk, es importante discutir la forma en que se difunden esas búsquedas. Surgen algunas iniciativas comunicativas que permiten difundir otros grupos y otras tendencias musicales y artísticas, tanto locales como extranjeras, como la revista Tendencia Garage. La revista tenía también el interés de difundir la actividad de la banda Apariciones Frecuentes, la primera banda postpunk de esta nueva generación, y poco a poco se involucró en la producción de eventos.

Otro referente es el blog The Burros, que luego se convirtió en el sello/distro The Burros Discos, interesados en la difusión y distribución de grupos nuevos con sonidos oscuros y experimentales. Además de estos, otro referente importante es Morfina Records que ha traído algunos grupos internacionales como Frío y Vacío, Stockhausen y Sixth June [Disein]. Y finalmente, está No New Wave, un fan page en Facebook que difunde lo que algunos participantes en la escena post-punk llaman en general *música rara*.

Figura 39

Piezas promocionales de colectivos de la escena postpunk



Nota. Algunos de los colectivos activos en la escena postpunk y de música experimental incluyen a The Burros Discos, Morfina Records, No New wave, las fiestas Medieval Electro y la revista Tendencia Garage.

Debido a la apertura estética de la escena postpunk, interesada también por lo experimental, ciertas categorías propias de la escena Punk Medallo han perdido el sentido que tenían anteriormente, como la de “caspa”, debido a la apertura a la innovación permanente que hay detrás de la música experimental. Lo único que no es bien recibido en el postpunk es la actitud abiertamente comercial y pop, por eso su reacción ante el rock indy.

Sabés que esa lógica de la traición, de lo que es caspa y lo que no es caspa yo la veo en el punk y en el metal, solamente. En lo que yo he vivido, en la gente que le gusta el postpunk y el darkwave, y este tipo de música, siento que tienen un espectro musical mucho más amplio. Les gusta más otro tipo de géneros, y les gusta mucho lo experimental. Eso permite que se reduzca en gran medida el radicalismo. Mientras que el metal y el punk, que son géneros tan marcados, eran totalmente excluyentes. Permitían mucho el discurso de: “Ey, vos sos un casposo. Vos le metiste una organeta a eso que estás haciendo, entonces sos un baboso. ¡Andá a tocar otra cosa!”. Eran cosas que se veían y se ven todavía. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

De todas maneras, es importante explicar en qué consiste esta nueva acepción de *caspa*, que no se había mencionado aún. En este caso, se trata de un sentido estético de la palabra caspa, asociado con la acción de *caspear*. El sentido de esta palabra que se discutió en el capítulo referido a los 80 se refería a la música comercial que se programaba en la radio comercial de esa época. En ese caso, se refiere a la acción de acercar al pop algo que se considera exclusivo de las escenas subterráneas. Por ejemplo, la tradición musical de Medellín hacía que en las décadas de 1960, 70 y 80 primara la música tropical, bien fuera de cosecha nacional, como los porros, el vallenato y la cumbia, o de origen internacional como la salsa o el merengue. Por eso, estas músicas eran el paradigma de la música comercial en el contexto nacional y local, y por eso se rechazaba cualquier elemento estético que permitiera asociar a la música subterránea con estos géneros. La instrumentación rockera de bajo, guitarra, batería y voz fue canónica

para la mayoría de las bandas subterráneas. Ese fue un elemento importante para que géneros como el ska no fueran acogidos por todas las facciones de la escena, pues algunas la rechazaban por su uso de trompetas e instrumentos de viento, que eran descritos como “muy tropicales”. De tal manera que el uso de instrumentos como los vientos o la percusión menor eran rechazados por buena parte de la escena, porque al acercar el sonido del punk lo tropical, “caspeaban” el punk, es decir, lo volvían más pop y comercial. A esto se refiere la mujer entrevistada, al referirse a la más alta flexibilidad del postpunk ante los rasgos estéticos de mezcla y experimentación, en comparación con el purismo y el conservadurismo estético de un sector de la escena punk actual.

Otro asunto que diferencia a la escena postpunk y que de alguna manera la identifica es su preferencia por el mundo del HTM en lugar del mundo del pop, por su estética y sus prácticas, aunque enmarcadas en nuevos contextos históricos y culturales. También ha habido un ethos HTM asociado con la escena postpunk, con raíces en las posibilidades, intereses y luchas actuales:

Eso también lo vinculó con el HTM por claro, como no había medios para publicar esa música que todavía se le tenía miedo acá, porque era muy rara, entonces la gente gestionaba sus propias publicaciones físicas, o sus propios Blogspot, porque en esa época ya era época digital. Había la posibilidad de crear sus espacios de difusión propios. Yo vinculo el HTM con eso, el hacer con lo que uno tiene. Las posibilidades que existían desde vos como gestor para poder traer bandas que pudieras divulgar, y también desde vos. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida).

Esta cercanía de la escena postpunk con la cultura HTM ha llevado también a una posición crítica frente a la industria musical a nivel local y global. Pero a diferencia de lo que sucede a veces con el punk, hay más conocimiento de sus lógicas, lo que los ha llevado a la búsqueda de lógicas nuevas en sus proyectos creativos y de gestión, basados en los lazos de amistad y confianza propios de una escena

HTM, pero también enfocados en estrategias de gestión y el cumplimiento de objetivos necesarios para la proyección de sus proyectos:

Entonces, por ejemplo, los pocos compilados que han sacado los sellos que hemos sacado, los sellos en los que yo he participado siempre han sido como conectarse directamente con las bandas, decirles “pásame dos canciones, nosotros las masterizamos, sacamos algo, hacemos una vaca entre todos para sacar el compilado, tratamos de ser nosotros mismos en lo gráfico, tratar de imprimirlo de la manera más casera posible, para que podás tener varias copias. Y digamos que así se ha movido todo el tiempo, porque realmente pensar en vincularnos o pensar en creernos una industria no sería justo, porque sería contradecir todo el discurso que tenemos a favor de los mismos artistas, o de las mismas bandas. En la industria el músico siempre sale perdiendo, ya sea porque la distribución no corresponde a lo que él está haciendo, o desde recursos después de una producción, o ya sea porque tienes que transformar tu música porque la industria te quiere vender más. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

Es notable la consciencia alcanzada de pertenecer a una cultura HTM que es externa a la cultura mayoritaria, y plantea una alternativa donde es factible emprender carreras HTM al margen de los circuitos de la cultura mayoritaria. Por ser HTM, los sellos han adoptado prácticas innovadoras, atípicas para un sello, buscando la perduración del proyecto, es decir, han planteado otra mirada al asunto de la sostenibilidad del proyecto:

Normalmente, lo que hace un sello es conseguir bandas, prensarlas y venderles discos. Lo que hace una *distro* es comprar discos de sellos y distribuirlos, venderlos. Pero acá hay un ejercicio muy particular con los sellos, como los sellos independientes de postpunk somos conocedores de que el público no compra tanto formato físico, se ha hecho una vinculación un poco al contrario. Antes de hacer el formato físico, se ha convertido en algo mucho más de crear el público primero. Entonces se han vuelto *bookings*. ¿Qué es un [agente de] *booking*? Es la

persona que se encarga de traer bandas para hacer conciertos. Entonces, por ejemplo, desde Morfina Records lo que hemos hecho es: hacer primero los conciertos, traer las bandas internacionales, poner a tocar las bandas locales. Y después de que todo eso pasa, hay un público generado alrededor de estos sonidos, sacamos el compilado, o sacamos la música. Eso es lo que hacemos como sello. Otra vertiente que han tenido los sellos acá es digitalizar todos los [archivos de grabaciones] *en vivo*. Para divulgar la música, los sellos lo que han hecho también... o puntualmente Morfina Records, es pedirle permiso al artista. El día que viene el artista, pedirle permiso para digitalizar el [registro] *live*, y poderlo colgar en internet para que la gente lo descargue. Digamos que la labor del sello se ha vinculado un montón con el discurso de la formación de públicos, y de la divulgación musical, antes de sacar el formato físico. Para que no te vayas a la quiebra. Para poder establecer un equilibrio entre el dinero que inviertes sacando un formato físico, es que haya un público que responda. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

El universo de lo que lo que algunos participantes en dicha escena llaman “música rara”, que incluye el postpunk y la música experimental, no es un mundo homogéneo ni cohesionado. Hay otras escenas que también se han acercado a la lógica de las culturas HTM, como algunos sectores de la música electrónica, donde las apuestas políticas tienen otros matices:

Con el tiempo he encontrado que hay otras escenas que también comparten mucho esas ideas, y lo he encontrado mucho en la electrónica. En la electrónica, por ejemplo, también siento que hay un discurso desde lo *under*, y hay cierto tipo de electrónica que ha emergido. También hay un discurso muy irreverente con las prácticas, no solamente de los escenarios y de la industria, sino también con el uso de las herramientas, de cómo podés hacer [música] electrónica con equipos súper caros, o cómo hay unos movimientos que hacen electrónica con cosas totalmente libres, o cosas caseras hechas por ellos mismos. Entonces creo que ese discurso también permea

otro tipo de géneros, de ideas distintas, que no son totalmente del punk. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

En la escena postpunk, debido a la diversidad de sus influencias mucho más allá de la tradición del punk, también se evidencia una apertura mucho mayor, en términos de género y de expresión libre de la sexualidad, que la que se ve en el punk:

Una cosa que influenció mucho al postpunk fueron todos los 80 (...) donde había unas personas que estéticamente eran totalmente andróginas, y como que les encantaba mucho lucir con lo que llamaba la gente que tenía que ser “femenino”: el maquillaje, la vestimenta. Entonces yo creo que ese género, desde sus más profundas raíces ha hecho ruptura. Incluso, la gente del gótico más *under* ha usado el maquillaje, ha usado también la vestimenta femenina. Entonces creo que sus discursos dentro del postpunk ni siquiera importan. Entonces nunca, dentro del postpunk, nunca ha importado, o yo nunca he escuchado, ni siquiera históricamente, afuera. Y lógicamente, por fortuna, porque somos una sociedad muy machista. Que de pronto importe que una banda tenga un integrante que es homosexual, o que se maquilla. No, yo creo que pasa mucho. Pues, veo muchos chicos de la escena que se maquillan. También conozco muchos homosexuales en la escena del postpunk y creo que a la gente, finalmente, esto nunca le ha importado. No es un discurso ni siquiera que tenga relevancia. (Mujer participante en la escena postpunk, edad desconocida)

Finalmente, para hacer un barrido general por los participantes en la escena postpunk emergente en la última década, hay que decir primero que los escenarios han sido escasos. Se destacan los bares Transfusión (en una época en Laureles y luego en el Centro), Orbital (Bello) y Libido (zona Nororiental), aunque han sido lugares pequeños donde es difícil hacer conciertos. Constituyeron sin embargo importantes lugares de encuentro, y de difusión de la música y otros elementos de la estética del postpunk y las “músicas raras”. También hay lugares callejeros como el parque del Periodista y las

Torres de Bomboná, en el centro, que siguen siendo puntos de encuentro claves. En las Torres de Bomboná, está el Ateneo Porfirio Barba-Jacob, un lugar que se ha vuelto ya tradicional desde mediados de los 90, en cuyo café hay rotación frecuente de música postpunk y experimental, y que además tiene una sala bastante grande donde se han hecho distintos conciertos.

Figura 40

Piezas promocionales de fiestas medieval darkwave electro en Medellín



Hubo un momento de desinterés por el postpunk en la escena musical local, en la primera década del siglo XXI, en el que su sonido parecía haberse diluido en lo que en los años 90 se conocía de forma general como rock alternativo. Además, grupos como Frankie Ha Muerto, que son tal vez los únicos sobrevivientes de la primera escena postpunk, se habían alejado del interés por lo oscuro para explorar el universo indígena, su cosmogonía y sus luchas. Ellos han logrado un sonido propio que ya no constituía un referente para las generaciones más jóvenes en busca la estética oscura del postpunk. Por eso es importante mencionar las fiestas Medieval Dark Wave Electro que se empezaron a hacer a finales de los 90. Éstas permitieron la circulación de postpunk, gótico, música experimental, minimal y otros géneros afines a principios del siglo XX, en momentos en que no había bandas y la escena postpunk de los 90 prácticamente había desaparecido. Estas fiestas no trajeron músicos extranjeros, pero si invitaron algunos DJ foráneos y estimularon el crecimiento de DJ locales como Byron Maiden y Diana Dinámica,

que han permitido la circulación de música de tendencias afines al sonido oscuro del postpunk, y mantener un público pendiente de nuevos eventos y otros acontecimientos importantes en la escena.

Un recurso frecuente de la escena postpunk para sus fiestas y eventos, dada la escasez de bares especializados, ha sido alquilar casas con cierto aire siniestro y ambientarlas para las fiestas.

Por otro lado, Libido ha abierto recientemente una segunda sede, en el barrio Belén, cerca del cerro Nutibara, donde hacen conciertos y eventos afines, se llama Club Libido. Allí se realizó en 2018 el primer festival de postpunk con visita de varias bandas nacionales. El Sub, en Castilla, y La Pascasia y El Palacio Egipcio, en las inmediaciones del centro, también han sido espacios que, si bien no son directamente asociados con el postpunk en su concepto como bares, se han utilizado ocasionalmente para eventos asociados con el postpunk como conciertos y fiestas.

Otro elemento que da fuerza a la actual escena postpunk es que hay cercanía con otras escenas a nivel internacional y nacional. Por ejemplo, hay muy buena relación con la escena bogotana, con la que se han hecho algunos proyectos conjuntos, lo que ha permitido la circulación de personas y bandas de ambas escenas.

Figura 41

Escenarios de postpunk en Medellín en 2018



Nota. El escenario más importante -Club Libido- y tres escenarios frecuentes (pero no habituales) del postpunk en Medellín en 2018: El Palacio Egipcio, El Sub y La Pascasia.

Para terminar, al hablar de las bandas que se destacan hay que mencionar el desarrollo de varias escenas relativamente autónomas, cuyos grupos no alternan con mucha frecuencia. En primer lugar, y tal vez el único músico con una cercanía importante, tanto generacional como estética, con la escena postpunk de los años 90 es Orux; un cantante y músico activo desde esa época y muy cercano a Frankie Ha Muerto y su escena inicial. También ha sido cercano al circuito de las fiestas Dark Wave Medieval y actualmente también asocia su música estéticamente con el ciberpunk. Por otro lado, hay una escena de bandas emergentes, con niveles variables de cercanía con la escena punk y con procesos de ciudad como Altavoz, en la que se destacan grupos como 1000 Cadáveres (con influencia horror punk y death rock y más cercanía con la escena punk), Los Malkavian (con cierta cercanía con la escena punk, uno de sus integrantes tocó en CO2, una banda postpunk de los 90), Apariciones Frecuentes, Margarita Siempre Viva, Hipsum, Jester la Juste y Cimientos Fecundos. Y finalmente, hay una escena de grupos con un gran interés por la estética del postpunk, pero que orbitan más alrededor de la escena Punk Medallo, alternan con sus bandas, o sus miembros tocan o han tocado también en bandas hardcore punk, como La Sinfónica Afónica, Átomos, Sr Naranjo, La Lunar o El Club de Sordos.

Tema 6. Outro

La referencia asociada con el nombre se va diluyendo en el tiempo. No todos los participantes en la escena se identifican con el nombre Punk Medallo en 2018. Algunas personas lo sienten nostálgico, atado al pasado y sus valores.

A mí Punk Medallo me lleva inevitablemente –yo sé que es lo más cliché y lo más todo- a Rodrigo D, a Mutantex. Porque es que inevitablemente, creo que es un punto de referencia. Pero después de eso, me lleva a... o me genera el sinónimo de un punk chatarra, que en sus letras es una apología al no-futuro (...) Para mí Punk Medallo es punk muy rápido, muy chatarrero, con unas letras muy tristes o llenas de rabia, pero que no quieren llegar a ningún lado. (...) hacer punk en Medellín en los 80 y los 90 no fue una opción, fue un refugio. Y por eso yo entiendo que

pueda ser tan no-futuro. Digamos Bogotá, donde yo crecí. O Madrid, o Barcelona donde crecen las personas que cantan en las bandas que más me gustan, no han vivido un contexto tan gonorra como el de Medellín. Es inevitable pedirles que se crea en otra forma de organización, a gente que estuvo en un contexto tan violento. Yo lo entiendo. Y me significa ese canto a la desesperación, ese canto al no-futuro, ese canto que no sabe cómo nombrar toda esa tristeza y toda esa rabia que hay ahí. (Punkera trans, 28 años)

Otras personas, no lo ven con nostalgia, por el contrario, piensan que el rótulo Punk Medallo describe una ciudad oscura que aún permanece y que, si bien ha cambiado en algunos aspectos, sigue siendo un lugar difícil y conservador, donde los actores privados de la guerra siguen vigilantes. Igualmente, la escena Punk Medallo produjo un tipo de subjetividad a partir de esas circunstancias que, actualmente se asocia con la etiqueta “podro” (podrido)

Vos salís a Medallo [risas], vos salís por ahí a caminar y te das cuenta. Te siguen parando, seguís viendo cómo hay gente armada en todos lados, cómo sigue el control de los espacios. No creo que sea algo del pasado, creo que es algo que está muy latente, que de repente sí he visto muchos parches mucho más politizados, pero también sigo viendo mucho podro. Pues, digamos un podro... Si [la escena] Punk Medallo es esto, [el] “podro” es quien habita [la escena] Punk Medallo. (Punkera trans, 28 años)

Aun así, muchas personas reconocen también la diversidad de la escena y el hecho de que dicha experiencia de guerra no es ni la única ni la privilegiada, sino que se han creado otras formas de experimentar la escena punk en Medellín, y por esa misma razón no se identifican con el nombre Punk Medallo, más bien piensan su experiencia como algo externo al mundo de los podros y la violencia callejera, o por lo menos con unos matices muy diferentes, porque en algunos casos parte de lugares de enunciación muy particulares dentro de la escena punk:

Yo creo que mi experiencia de vida dentro del punk –y no por sentirme única, ya les conté que comparto esto y me alegra compartir esta perspectiva del punk con mucha gente-, en Medellín no tiene un lugar. O sea, no lo tiene, entonces no creo que sea parte de Punk Medallo. Así esté en Medallo, así ya lleve viviendo como 12 años acá, así viva ya acá, no creo que sea de eso. (...) [La expresión gráfica y el video] se ha convertido en la forma de gritar todas esas cosas que a veces, igual, no gritamos en los toques porque ¿A quién? A la gente ni le importan muchas cosas que a nosotras nos están moviendo la vida entera. (Punkera trans, 28 años)

Hay debates en la escena que aún persisten, y otros nuevos que exigen puntos de partida diferentes para analizarlos y plantear formas inéditas de tramitarlos. La escena, como en una gran obra teatral, es ante todo acción y movimiento, por eso las descripciones estáticas que se hicieron en algún momento deben ser reevaluadas: quien no actúa, no es parte de la escena. Y “ser parte de la escena” requiere actuar, no es cuestión de formalizar una inscripción mediante requisitos burocráticos engorrosos: el formulario, el carné, la foto tipo cédula y la cédula al 150%. Nada permanece estático en la escena, y los relatos que insisten en alguna inmovilidad, seguro que de alguna forma se benefician de ese relato. Nuevos actores emergen permanentemente, nuevos intereses, nuevos conflictos, nuevas alianzas, nuevos escenarios y territorios, y nuevas estrategias para abrirse un espacio en la escena Punk Medallo, un espacio reducido que cobra sentido para muchos en medio de una ciudad que no deja de ser hostil, y que sintomáticamente ha sido llamada ciudad morgue, ciudad podrida, ciudad muerta, ciudad paraca, y de muchas formas más por las bandas de la escena, en contravía de la propaganda gubernamental. Pero estas denominaciones no se dan gratuitamente, responden a una relación entre una población diversa y su territorio, una relación que no deja de ser ambivalente, porque al mismo tiempo que es increpada e interpelada, ha sido exaltada en una iconografía, en un cancionero, y en el mismo nombre de la escena de la que se ocupa este texto –el nombre que tuvo también la recopilación fundacional de la cual lo heredó-, Punk Medallo. Además, ha sido el escenario de las luchas, los logros,

los fracasos, las pesadillas y los sueños –materializados o no-, de los punkeros y las punkeras que le dedican su vida, su energía, su trabajo y su creatividad.

Finalmente, se puede decir que buena parte de la escena, especialmente el sector más afín a la cultura HTM permanece apegado a la idea de lo subterráneo (*underground*⁴³) de una manera relativamente clara. En los 60, a Frank Zappa se le atribuía una definición bastante práctica del *underground* (que, en ese momento en Estados Unidos, que estaba en ebullición, se asociaba también con la idea de contracultura), la frase “El mainstream viene a ti, pero tú debes ir al *underground*”, que actualmente puede ser aplicable a la mayor parte de la escena Punk Medallo. En términos de que la escena plantea el reto de ir a buscarla para descubrirla, porque sigue estando poco presente en la radio y la TV, salvo algunos pocos programas especializados en emisoras culturales. Esta situación, por supuesto, no es exclusiva del Punk Medallo, sino que puede usarse como modelo para entender los diálogos asimétricos que conforman las relaciones interculturales globales actualmente. En contraste con el reto que plantea encontrar la música de Dexkoncierto, Libra o Renkore, por ejemplo –tres grupos de culto en distintas generaciones de la escena Punk Medallo que, a pesar de ser bastante representativos, todavía circulan de forma modesta por la red mundial que se ha tejido alrededor de la música punk-, el punk de grupos totalmente incorporados a la industria de la música como Rancid, Green Day o The Offspring, podía haberte llegado involuntariamente, cambiando emisoras al azar, cualquier día por la tarde. El Punk Medallo sigue siendo algo que hay que ir a buscar, aún en tiempos de Internet, buscar algún punkero que te diga nombres de bandas o de discos, que te presente personas, y te invite a conciertos, un guía que te ayude a adentrarte en sus mundos intrincados.

⁴³ La palabra *underground* se asocia en la escena Punk Medallo con el concepto de lo *subterráneo* (algo que no es visible a simple vista, que está oculto bajo la superficie), que también se asocia con la idea de una cultura no comercial. Pero en inglés, la palabra *underground* también hace alusión a la idea de lo clandestino. Es una definición laxa, pero lo importante es que siempre se hace en relación con la cultura mayoritaria (*mainstream*). Es decir, de alguna manera el *underground* es lo que no es *mainstream*.

La Flema Innata: Sobre la génesis y la estructura actual de la escena Punk Medallo

Recoger los principales hallazgos de esta investigación es un trabajo difícil porque la escasez de material de referencia al momento de iniciar la investigación, contrastado con la abundancia de información que se pudo recoger en el trabajo de campo –no solo por lo extensa de cada conversación, sino por la gran cantidad de testimonios que se pudieron recoger y el abundante archivo que se pudo levantar-, da la sensación de desbordar totalmente cualquier posibilidad de síntesis.

Para resolver provisional y parcialmente el vértigo que genera semejante contraste, se partirá, en este episodio de análisis del momento actual, del título: Kaos en el Sótano: Génesis y estructura de la escena Punk Medallo (1985-2018).

El primer elemento en el nombre, la génesis de la escena, al igual que una mirada a la estructura inicial que la definía en los 80, será presentado a partir de un análisis que se hizo en el primer momento de la investigación, mientras trataba de hacer un estado de la cuestión, a partir de un primer corpus de fanzines que logré levantar, para plantear algunos elementos importantes sobre la emergencia de la escena. Esta revisión, ofrece un panorama de la primera escena, sus actores, sus escenarios y las tensiones que la definieron y la estructuraron.

El segundo elemento del título, la estructura –entendida como el equilibrio inestable que se establece entre los actores que participan en la escena, que se debaten entre sus alianzas y sus conflictos, y que se despliegan en los escenarios que la componen-, se hará en dos momentos. El primer momento estará dedicado a las tensiones políticas que definen el campo actual de la escena Punk Medallo, y las facciones que se enfrentan en dichas tensiones. El segundo momento estará centrado en el panorama de diversidad que define a la escena actual y que marca una gran diferencia con la estructura inicial, esbozada en el análisis de los fanzines.

La Génesis de la Escena Punk Medallo

La escasez de material bibliográfico disponible sobre la escena Punk Medallo al comienzo de esta investigación planteó una gran dificultad para la elaboración del estado de la cuestión. Se pudieron localizar algunos trabajos periodísticos y un par de monografías de pregrado, pero no había mucha literatura académica ni un relato sistematizado del surgimiento de los primeros parches de la escena. Por eso una de las primeras fuentes de hallazgos de esta investigación fue la revisión que se hizo de un corpus reducido de fanzines de la primera época de la escena, que arrojaron información y datos importantes.

Si bien el concepto de *escena* no se utilizaba de forma académica en el ámbito rockero, desde el principio la escena local ha adoptado esta nomenclatura para referirse a sí misma, y eso le ha permitido ser consciente de procesos importantes en su propia consolidación. En los fanzines revisados se pueden identificar elementos propios de los modelos propuestos para describir otras escenas a nivel global, y esto permite definir su pertinencia o no para abordar la escena Punk Medallo.

Según los modelos mencionados los discursos y las prácticas que la escena Punk Medallo ha producido desde su emergencia le han ayudado a construir un sentido. Gracias a ellos es posible abordarla en toda su complejidad, tanto en el despliegue de sus particularidades locales, como en el de sus vasos comunicantes y solidarios con otras escenas locales a nivel global.

Como se mencionó en el estado de la cuestión, según Silver et al. (2010) las escenas:

- (1) se estructuran de acuerdo a las orientaciones de valor mediante las cuales la gente confiere sentido a los actos de consumo cultural compartido.
- (2) éstas se organizan de maneras específicas de acuerdo con relaciones de atracción, repulsión o complementariedad,
- (3) se expresan en lugares, eventos y momentos concretos situados en espacios y tiempos específicos. (p. 6)

Visión Rockera y el Rock Nacional: Una Escena Popular y Autónoma

En términos de las referidas “orientaciones de valor” de las que hablan Silver et al., en algunos fanzines de la primera generación de la escena punk se evidencia el lugar central del discurso en contra del “comercio” que de alguna manera desató revueltas y momentos de furia en la escena de los 80 y ayudó a configurar un discurso colectivo y una identidad.

El fanzine *Visión Rockera*⁴⁴, surgido en 1985, era realizado por un colectivo del cual no hay créditos en ninguno de los números consultados. Este fanzine era el abanderado del proyecto que el “movimiento” rockero local (aún no se llamaban “escena”), llamaba “Rock Nacional” en ese momento. Este no solo pretendía apoyar las bandas y la dinámica local de “notas” y “parches”, sino que además pretendía identificar un “verdadero rock” de extracción popular y “marcar la diferencia entre los verdaderos rockeros de Medellín y los que solo están de momento o por ‘moda’” (V.R., 1986, p.11), y pretendía no solo la organización del verdadero movimiento rockero alrededor del ideal del Rock Nacional, sino la acción decidida de parte de ese movimiento.

Los primeros números, por ejemplo, hacían alusión a una “protesta” liderada por el movimiento que se hizo ante la Plaza de Toros La Macarena en 1986 (no hay fecha específica), pero no tanto por el evento como tal, sino por el proceso de organización que le subyacía, y que continuó aún después de la protesta y siguió siendo socializado a través de *Visión Rockera* entre los miembros de la naciente escena. El colectivo propendía desde un principio por la unión entre rockeros y veía con esperanza cualquier proceso colectivo al interior del movimiento rockero.

La distinción entre el verdadero rock y el falso apela a los valores de autenticidad citados (Silver et al., 2010) y los configura alrededor de quién ha llegado al mundo de la música de forma pasajera o quién lo ha hecho de manera permanente y total, es decir, quién sigue una moda y quién tiene un

⁴⁴ Para este trabajo se consultaron los números del 3 al 9, el último que produjeron, del fanzine *Visión Rockera* (los dos primeros no se han podido conseguir).

compromiso vital con el rock. Pero, además, lo hace alrededor el compromiso de los miembros de la escena con su realidad directa, más allá de abstracciones y de que se pregunte

Si en realidad creemos que hablando de Satán, llamas ardientes, fuerzas superiores indestructibles, engendros, fascismos, dominación y otros, aportamos a la concientización de nosotros los rockeros. Sino por el contrario nos mantiene envueltos en esas películas que siempre hemos estado, las cuales están fuera de nuestra realidad. (VR, 1987a, p.3)

Como se ve, desde el comienzo no hay un reclamo de intervención por parte del gobierno o de alguna entidad externa a la escena, por el contrario, se empieza a apelar a su autonomía, y a la necesidad de “concientización” y formación que deben liderar tanto los grupos, con sus letras, como los fanzines, con sus artículos, y los otros colectivos de la escena, con las demás actividades que realicen. Las canciones no pertenecen al mundo del entretenimiento que describen Kotarba et al (2014) y Silver et al (2010), sino que tienen un carácter formativo e ideológico para el verdadero rockero. Aún no se hablaba de cultura HTM, pero desde el principio se empieza a alimentar un valor de autonomía en la escena.

En el número 5 de Visión Rockera se intenta hacer una definición del proyecto de Rock Nacional. Por un lado, había un aspecto nacionalista en el concepto que llama la atención, porque su audiencia la constituía exclusivamente el público de Medellín, no había referencia a grupos, individuos o colectivos de otras ciudades de Colombia. Este carácter “nacional” del proyecto invitaba al movimiento a apoyar las bandas, conciertos, fanzines y demás productos de la escena local. Pero, por otro lado, había un elemento ético y político que iba más allá del pedido de acción y compromiso al “empastre rockero”⁴⁵. Este elemento ético se refería a la concepción misma del rock y de lo que debía ser la escena y sus miembros, especialmente las bandas:

⁴⁵El término empastre, equivalente de la palabra “Parche” en el sentido de grupo de gente, entró pronto en desuso, pero en ese momento era aún de uso común, antes de que la palabra “escena” empezara a predominar.

Rock Nacional porque los grupos también deben ser más propios y originales en su temática musical y de letras. También se debe hacer la diferencia entre el rock burgués y comercial y el rock que va dirigido y es aceptado por las mayorías rockeras, que son de clase popular, pero sin negar la participación de burgueses que estén con el movimiento. El Rock Nacional debe ser asequible económicamente a todos... a todos! (V.R.,1987b, p.3)

La línea editorial de la revista plantea claramente un ideario en contra del “rock burgués” –es decir, rock hecho con criterios netamente comerciales-, y por lo tanto una aproximación que tenía un compromiso laxo y veleidoso con la música, que en ese entonces se asoció con la palabra “moda”, que cobra un sentido negativo en la escena. Lo interesante es que ese rechazo al rock burgués, es decir, a la forma poco comprometida de asumir el rock, no es un rechazo a los burgueses como clase, siempre y cuando sean comprometidos con el rock no comercial, es decir, con el “rock verdadero”.

El artículo enumera en un pasaje posterior otras características adicionales del rock auténtico y los valores que lo han de rodear: además de ser “popular” debe ser autónomo:

Otra cosa es la organización que vaya a impulsar este movimiento. En lo posible, debemos ser nosotros, los rockeros, los que hagamos [acciones] para que [se] impulse a las bandas haciendo conciertos, para que [se] impulse a la gente haciendo “notas” y “parches”. (...) También para que tengamos mayor fuerza, se debe fomentar la unidad de los punkeros y los metaleros. No queremos decir que vamos a mezclar dos géneros musicales casi opuestos, sino que hay necesidades que nos unen, seamos lo que seamos. Queremos que nuestras bandas salgan adelante, queremos que se nos reconozca y se respete nuestra fuerza. (V.R., 1987b, p.4)

Se reconoce gran valor a la autonomía del movimiento rockero, al fin y al cabo, solo sus miembros pueden asumir las necesidades e intereses de la escena de forma honesta. Cualquier empresario o persona con mentalidad “comercial” traicionará probablemente el ideario del “verdadero” rockero. En el llamado a la autogestión de la escena se incluye tanto a las bandas como a quienes hacen

fiestas y generan otros espacios de encuentro entre rockeros o a quienes los comunican, como los fanzines. El llamado incluye tanto al punk como al metal, las dos únicas escenas que pueden llamarse “subterráneas” según los valores de autonomía y autogestión que se han ido prescribiendo, y tiene un tinte político al asociar la unión estratégica de esas dos escenas “casi opuestas” con la fuerza necesaria para enfrentar las necesidades de ambas, de forma autónoma, y sin traicionar los valores anticomerciales que se asocian con la música. La invitación continúa en el número 6, en el que llaman a la escena a

Organizar conciertos que busquen impulsar a nuestras bandas, e impedir que gente externa a los rockeros intervenga en nuestras notas con el solo objetivo de explotarnos y comercializar nuestras bandas para su beneficio. (V.R., 1987d, p.5)

El llamado a la organización colectiva no es totalmente altruista, pretende la construcción de territorios seguros y tiene también el fin de proteger al rockero de los peligros que acarrea su compromiso con la escena subterránea, entre los cuales se mencionan: “represión policial, rechazo social, escándalo familiar, persecución, burlas y muchas idioteces más de un perro sistema tradicional que no ve ni acepta las nuevas formas de expresión y de protesta” (V.R., 1987c, p. 2). Es decir, además de reconocer una fórmula para el empoderamiento en la fuerza de la unión, el fanzine identifica unos escenarios de lucha, en los que el rockero está en la mira: frente a la policía, la familia, la sociedad por fuera de la escena, los pares (jóvenes) tanto en la calle como en la escuela. El punkero no imagina escenarios partidistas ni electorales para representar las relaciones de poder tal como las experimenta en su vida cotidiana, es allí donde se despliega su visión de lo político.

Se Difunde el Ideario Anticomercial: De una Escena Antiburguesía a una Escena Anticaspa

La lucha contra los modelos “comerciales” de vida y de aproximación a la música no solo es librada desde *Visión Rockera*, también *Subterráneo Medellín*, un fanzine de aparición un poco posterior, se lo planteaba explícitamente. Lo hizo en la enumeración de sus objetivos en su número 2, una edición

de la cual no se sabe la fecha exacta, pero se calcula entre el 89 y el 90. Entre los objetivos mencionados están: “impulsar nuestra idea de subterráneo y hacerla cada vez más auténtica” y “proporcionar algo de información de bandas extranjeras que tengan que ver con lo no comercial (entrevistas, letras, conceptos, etc.)”. Además, plantean también una ética autónoma en el corazón de su discurso.

Creemos que es importante para la música el que esta clase de cosas se originen a partir de nosotros; para así cada día tratar de seguir buscando nuestra ‘INDEPENDENCIA’ e irnos librando del consumismo y masificación sistematizada que se está haciendo con esta sociedad. Es bueno que seamos nosotros los que busquemos sentido, explicación y aplicación a estas energías que nos brinda la música. Ya pasaron los tiempos en donde las caspas estaban en todo, pensamos que ahora estamos los que son... (SM, 1989/90, p. 2)

El texto, además de una descripción del ideal de independencia enarbolado por el fanzine, ofrece también un ejemplo palmario de lo que Silver et al (2010) describen en referencia con las escenas, que se “organizan de maneras específicas de acuerdo con relaciones de atracción, repulsión o complementariedad” (p. 6). Se trata de la categoría “caspas”, que se refiere precisamente a quien no cumple los criterios de aceptación, a una suerte de paria dentro de la escena. No se ha podido encontrar aún una descripción más detallada del concepto acuñado por la escena subterránea, pero ilustra claramente la existencia de unas jerarquías internas que generan sus propios patrones de legitimidad en los que unas castas, como las “caspas” o “casposos”, son proscritas o desterradas de la escena, o como el “super punk” o “punk de mierda” que critican en el siguiente comic:

Figura 42

Comic extraído del fanzine Subterráneo Medellín. Nº 3 (S.F)



Nueva Fuerza: Autogestión e Identidad Propia de la Escena Subterránea

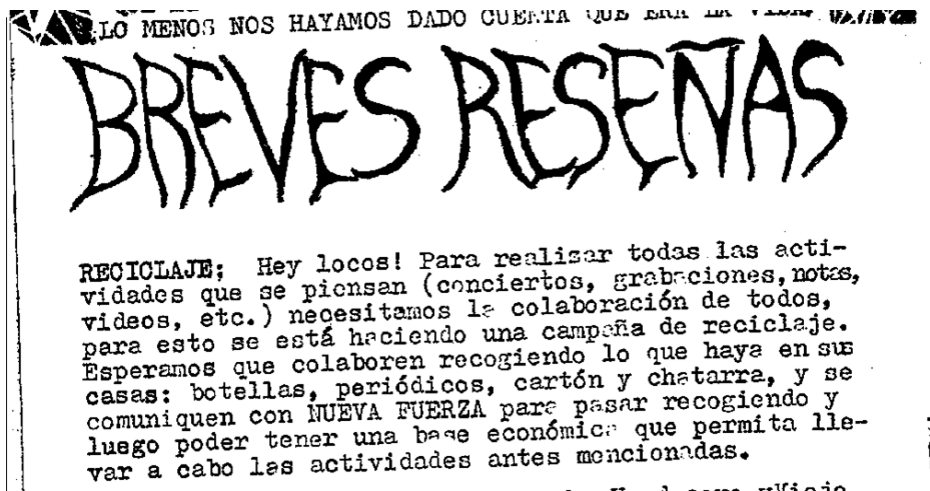
El ideario de autonomía y anticomercio también es defendido por otros fanzines como *Nueva Fuerza*, desde su primer número. En él aparece una separata en la que comentan las opiniones que se han expresado sobre el rock en algunos medios de comunicación mayoritarios como *El Colombiano* o *El Espectador* y cierran con el siguiente párrafo:

No es que no haya “elaboración ni conciencia suficiente para llegarle al gran público”, es que no hay interés en llegarle, ni hay interés en que nos acepten, porque qué es el gran público sino la gran cantidad dominada por el comercio y la moda. Esto equivaldría a vendernos y meternos dentro de lo que rechazamos. Con nuestra música subterránea ¡no al comercio! (NF, 1989, p.10)

Por eso plantean desde este primer número también algunas estrategias de financiación autogestionaria de la publicación, invitan a toda la escena a apoyarlos en una campaña de reciclaje en la que recojan en sus casas botellas, periódicos, cartón y chatarra y se los den al colectivo *Nueva Fuerza*, que los venderá para financiar los números siguientes y algunas otras actividades que han planeado con estos recursos.

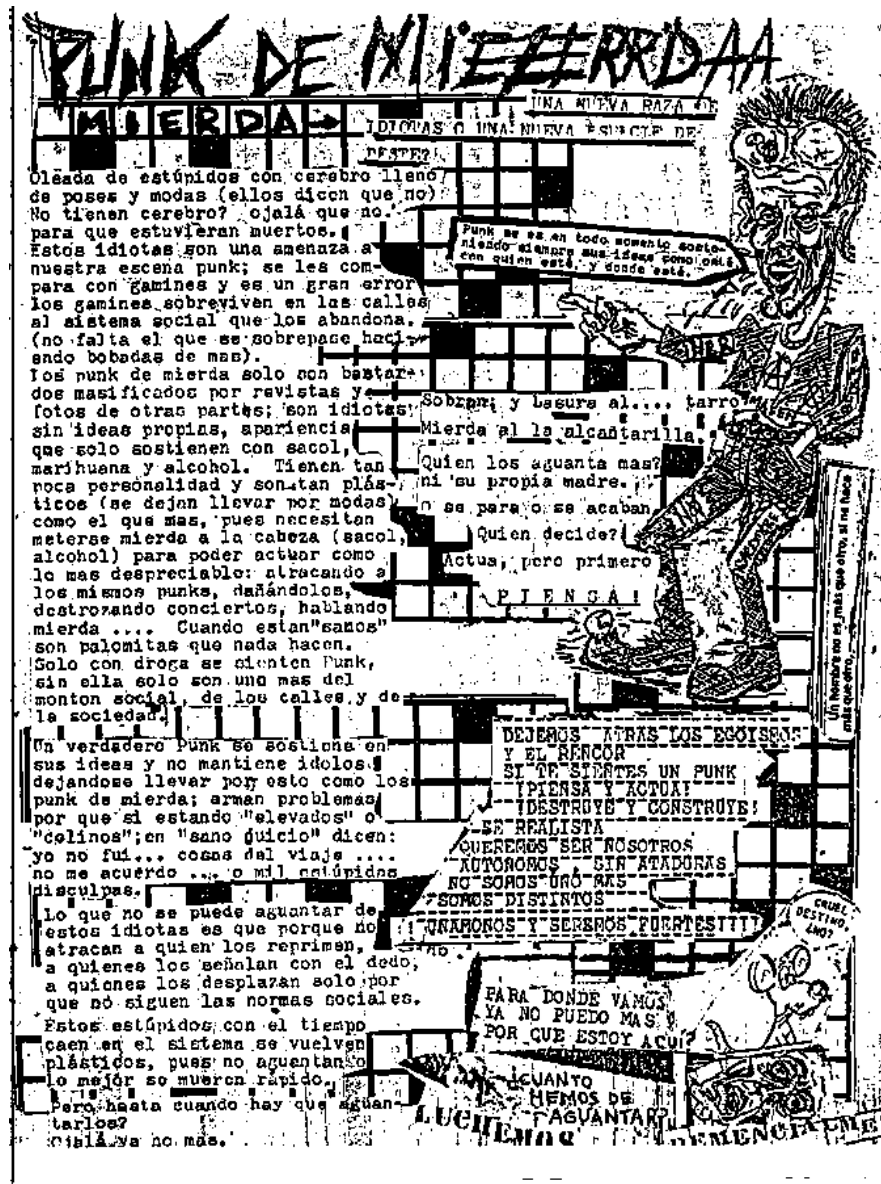
Figura 43

Invitación en revista Nueva Fuerza a reciclar para recoger recursos que permitan autogestionar la publicación



Como se ilustró en el caso de Subterráneo Medellín, además de plantear una lucha contra elementos “externos” a la escena como los valores comerciales de las industrias culturales, los fanzines también describen las tensiones entre facciones en el panorama interno de la escena: las referencias a los “súper punks” o “punks de mierda” que tienen prácticas violentas en los parches o que de alguna manera desacreditan la imagen del verdadero rockero y punkero por el que muchos abogan.

Artículo sobre los "Punks de mierda" en la escena local, publicado por el fanzine "Piensa" (1988)



Al revisar la producción cultural de la primera generación de la escena resalta su activa comunicación epistolar con otras escenas, tanto a nivel local, como nacional y global, lo cual permite aceptar su configuración mixta, y describir a la escena Punk Medallo en su nivel local, translocal (o nacional) y global. Esta comunicación no es privada, sino que se hace pública en los fanzines que

publican reportes de escena elaborados por participantes en otras escenas locales a nivel global, o en las entrevistas que hacen a grupos de otras latitudes en las que la pregunta por su propia escena es recurrente. A continuación, algunos ejemplos extraídos de diversos fanzines locales:

Figura 45

Reportes de escena de Australia y Brasil, publicados en el fanzine Subterráneo Medellín N° 3 (S.F.)

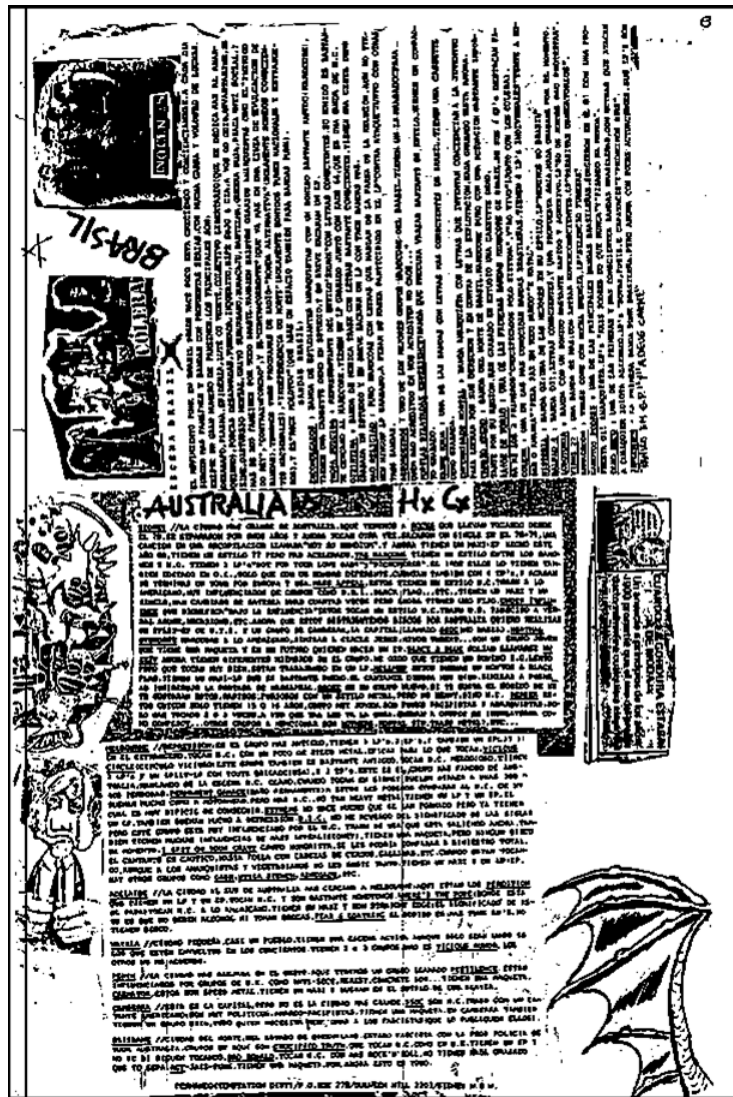


Figura 46

Reporte de escena de Gracia. Publicado en fanzine "Piensa" Nº1 de 1988



Figura 47

Reporte de escena de la antigua Yugoslavia, en el fanzine "Despelote" Nº 3. (S.F. finales de los 80)



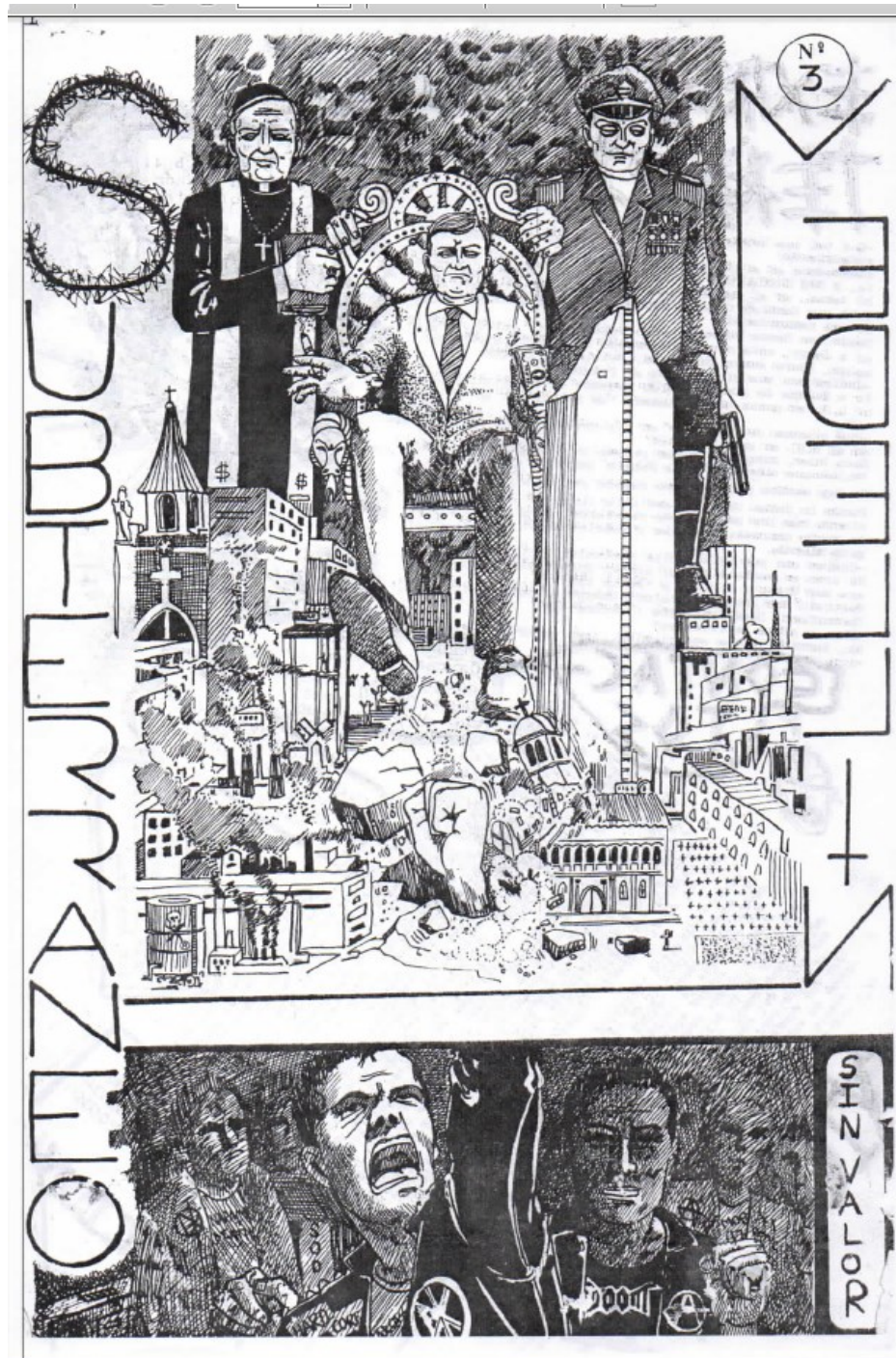
Además de plantear unos criterios de legitimidad y autenticidad, en los fanzines se genera una teatralidad para retratarlos que se evidencia en la forma de representar a los personajes en los comic, en la importancia que se da al vestuario y al estilo punk en general, o en acciones directas como los sabotajes a diversos conciertos. Gilberto Medina cita en su artículo *Punk se escribe con odio* una conversación que tuvo con Freddy Rodas “El Chino”, participante activo en la escena punk de los 80, miembro de varias bandas y fundador del fanzine Piensa. En ella, “El Chino” da pistas sobre la teatralidad de la escena Punk Medallo:

Las cadenas no las usamos para amedrentar a la gente, son símbolos de opresión, los ganchos simbolizan sostener ideas, las botas son para que duren 2 o 3 años, son una afrenta contra el consumismo de los que creen que la marca hace al joven, las chaquetas las compramos en la Plaza Minorista o en la salida del anfiteatro, todavía con el olor del muerto fresco, y después las arreglamos a nuestro gusto, el atuendo lo usamos porque nos gusta agredir visualmente a la gente y después escuchar idioteces que dicen de nosotros. (Medina, 2005, p. 254)

La primera generación de la escena Punk Medallo recalca permanentemente y desde el principio la necesidad de asociar todos sus productos musicales, gráficos, textuales o de cualquier otro tipo con el contexto específico de Medellín, sus paisajes, sus personajes, sus realidades y sus conflictos, y reconoce allí el escenario de sus relatos y sus luchas (*luchar* es uno de sus verbos más recurrentes). Por estos motivos se concluye que es pertinente hablar de una *escena musical*, pues se puede identificar el cumplimiento con los criterios mencionados al comienzo de este capítulo para identificar a una, aunque siempre es necesario tener en cuenta los matices mencionados, al considerar las publicaciones y el material empírico local. Sus límites y su estructura se pueden identificar en las tensiones entre metaleros y punkeros, pero sobre todo y en última instancia, en la tensión entre el compromiso real con una música que está asociada con un estilo de vida (el del rockero), y el compromiso voluble y pasajero de quien sigue una moda (el casoso).

Figura 48

Portada del fanzine Subterráneo Medellín N° 3 de distribución gratuita ("sin valor")



Estructura de la Escena Punk Medallo Actual

La revisión del apartado anterior, referido a la génesis de la escena, plantea un punto de partida basado en el análisis del proceso inicial de producción de autonomía y de autodefinición que le permitió diferenciarse del contexto “casposo” del resto de la ciudad, o del contexto “metalero” que también hacía parte de la escena subterránea. De igual forma, la revisión del trabajo de campo plantea un punto de llegada en términos cronológicos, ubicado en el presente de la escena (la última entrevista se hizo en 2018), que da cuenta del cambio que ésta ha experimentado, y del régimen de tensiones que definen su estructura actual: sus escenarios, sus actores, sus conflictos y sus alianzas.

En ese punto de llegada las tensiones no se dan solo entre punkeros y metaleros, como en la primera generación, sino que la diversidad cultural de la ciudad y de la escena marca una diferencia profunda. Un síntoma de ese cambio está en la práctica desaparición de la idea del “casposo”, tal como se le entendía en los 80, en términos de que se reconoce que el afuera de la escena también es un espacio de diversidad. Esto no significa que la resistencia a las tendencias hacia la comercialización de la escena haya desaparecido, pero sus escenarios y sus formas de lucha se han transformado también.

Proceso de (Des) Politización de la Escena

El proceso de politización de un sector de la escena iniciado a finales de la década de 1990 con el surgimiento de la escena anarcopunk, llega a un punto de quiebre hacia el 2010, debido a coyunturas que se discutieron en el capítulo referido al período 1998 - 2010. No todos los participantes de la escena anarcopunk se alejan de la escena, pero las iniciativas que permanecen lo hacen de forma dispersa, se nota una menor coordinación entre ellas.

De igual forma, el proceso de profesionalización de otro sector de la escena avanza (y de paso su industrialización y su comercialización) a medida que más actores se afianzan y se empieza a construir un mercado más activo con individuos y colectivos productores de conciertos y fiestas; productores y distribuidores de discos y material gráfico, editorial, audiovisual y comunicativo en general; fabricantes y

comerciantes de ropa, accesorios y otros objetos asociados con el estilo punk, etc. De hecho, en este momento hay un centro comercial, el “Paseo La Playa”, en el centro de la ciudad, especializado en productos relacionados con la cultura rockera: música (discos y videos), instrumentos musicales, tatuajes y arte corporal, ropa y accesorios, etc.

Algunas bandas y colectivos surgidos en la escena anarcopunk de la década del 2000 persisten, alrededor de procesos como el Centro Social y Cultural Libertario (y más tarde, del Centro Cultural El Hormiguero) pero sin los altos niveles de coordinación con otros que implica el trabajo político. Una vez más, se ha dado una especie de redefinición de lo político dentro de la escena Punk Medallo, en sintonía con el momento en la ciudad y el país, en el que las discusiones van más allá de problemas planteados exclusivamente en términos de clase (como en los 80), para incluir sus intersecciones con asuntos étnicos, de género, de ideología política, de adscripción subcultural, etc. Un sector, cercano a la escena anarcopunk de la década del 2000, promueve incrementar los niveles de politización y se resiste a las corrientes que abogan por una comercialización y despolitización del punk, e incluso denuncia acciones que interpretan como una inclinación hacia el anticomunismo y el nacionalismo:

Entonces yo te puedo decir qué [tendencia] no es punk, {qué es lo} que a veces hay gente que lo asocia [con el punk] –o lo ha empezado a asociar de alguna manera, no sé en qué momento-, pero que no es exclusivo del punk. Por ejemplo, el punk no puede tener expresiones racistas, no puede tener expresiones fascistas porque vemos ya que ahora hay en alguna partes parches que llaman “Punk’s Not Red” que más allá de estar en contra del comunismo, son parches que se llaman “Punk’s not red” pero ellos realmente reflejan actitudes neonazis y ultraderechistas. Yo creo que es más... y al hablar de fascismo y de esas prácticas de la derecha, hay un montón de actitudes que estas encierran, [por ejemplo] el tema de que el punk no puede tener expresiones de machismo. Son cosas que uno no puede definir qué es y qué no es punk (Punkero, 40 años)

Este sector de la escena está normalmente más asociado con el ethos HTM, pero no es hegemónico dentro de la escena. Ni siquiera es claro que sean mayoría, pero sí son un sector reconocido como legítimo y numeroso dentro de la escena. Además, bastante prolífico en términos de creación de colectivos, bandas e iniciativas de organización, y de producción de acciones y eventos. Estos sectores, que en sintonía con la nomenclatura utilizada en otras escenas punk del mundo podrían denominarse la escena punk HTM –dentro de la escena Punk Medallo–, asumen una actitud de claro desafío de la cultura mayoritaria en diversos sentidos, y eso genera choques entre ellos y otros sectores de la escena –y otros actores sociales más amplios– que no tienen ese tipo de conflictos. Por esta misma razón, diversas personas dentro de otros sectores de la escena abogan con creciente frecuencia por actitudes más medidas y menos “conflictivas”, porque evitan el choque con posibles seguidores del punk, de su estética y su música, o con otros actores sociales que puedan ser provechosos para la escena en un momento dado.

A este conflicto es a lo que llamo (des) politización de la escena, en términos de que hay sectores que quieren profundizar el sentido político de la cultura punk, su conexión con otras dinámicas y movimientos políticos y sociales de la sociedad en la que se desarrolla, y con sus reivindicaciones y valores. Pero al mismo tiempo hay otros sectores que prefieren despolitizarla, en términos de buscar evitar la confrontación directa con otros sectores de la sociedad más allá de la escena, e incluso adoptar los valores y discursos de la cultura mayoritaria en esas tensiones. Es indiscutible que el proceso gradual de normalización de la cultura punk dentro de la ciudad, de sus discursos, sus prácticas y sus valores, es decir, su inclusión dentro de la agenda de la cultura mayoritaria (sus eventos, sus publicaciones, sus homenajes y premiaciones, en síntesis, su canon), tiene también sus ventajas para muchos grupos sociales.

La Cultura HTM y el Mundo Comercial del Punk: ¿Género o Subcultura?

En algunos casos, el punk es asumido simplemente como un género musical dentro de la escena, por sectores como los festivales masivos (el Altavoz es el mejor ejemplo, pero no el único), y algunos programadores de música en radio y televisión. En ese caso, lo que lo define son ciertos rasgos estéticos dentro de la composición y ejecución de la música, que los emparentan con una tradición y un canon internacionalmente aceptados del punk rock (un subgénero de la música rock). Allí, el ethos HTM constituye una etapa amateur inicial en el proceso de profesionalización de la composición, ejecución, grabación, producción, distribución y, en general, de la comercialización de la música dentro de una industria. Si la música se asume como una actividad empresarial, su objetivo es la generación de valor económico, de riqueza. En algunas escenas musicales articuladas de esta manera las aspiraciones son de mayor acumulación, en otras de menor, pero siempre se cohesionan alrededor de la sostenibilidad económica de los proyectos.

En otros sectores de la escena, el punk es asumido como una subcultura, en términos de que es una parte de la cultura mayoritaria que intenta diferenciarse de la mayoría y crear, de esa manera un nicho o un enclave. Pero ese nicho no está asociado solamente con el asunto musical, sino que otros asuntos, asociados con el estilo punk, cobran importancia también. Se crea un nicho de mercado donde se intercambian bienes y servicios, y se genera valor económico; pero también se crean sentidos sociales y elementos que permiten una identificación subjetiva de quienes participan en la escena y una visión particular del mundo. No solo consumen punk, son punks. En este segundo caso, el asunto del ethos HTM va más allá de ser esa etapa amateur dentro de la carrera profesional de unos músicos, para convertirse también en un referente estético asociado con el estilo y la identidad, que también puede ser comercializado.

En estos dos casos, una mirada del ethos HTM no necesariamente riñe con la otra, en términos de que se puede exaltar la estética HTM (la ropa, accesorios y el estilo punk, cierto sonido, imagen,

rasgos tipográficos, etc.) de sus productos sin adoptar sus prácticas, sino seguir los pasos de inserción en el circuito profesional de la música, sus espacios, sus actores y sus prácticas. Un ejemplo bastante ilustrativo de esto lo ofrece recientemente el caso de J Balvin (un exitoso cantante medellinense de reggaetón y otros géneros afines), que dio de qué hablar en la escena Punk Medallo y sus redes sociales (y en muchas escenas a nivel mundial), por los atuendos alusivos al estilo propio del punk HTM, incluyendo los logos de algunas bandas representativas a nivel internacional como Subhumans, Dead Kennedys y Misfits que utilizó en un videoclip, como una suerte de *fashion statement*. En este caso, el HTM aparece simplemente como un rasgo estético, como un estilo, pero enmarcado en procesos totalmente comerciales e industrializados de la música y la moda. Balvin es lo que se conoce en el mundo de la moda como un *fashionista*⁴⁶, y hace parte de un círculo en el que su prestigio como aficionado a la moda se asocia en buena parte con los diseñadores de las prendas que viste, no con las prácticas asociadas con el ethos HTM. Es decir, se puede seguir un estilo HTM sin adoptar el ethos HTM.

Figura 49

Fotogramas del videoclip DM Remix, de Cosculluela, J Balvin, Arcangel y De La Ghetto (2016)



La Escena Punk HTM, Anticomercio y Contracultura

Finalmente, hay un sector de la escena, el que he denominado la escena punk HTM que lleva discursos y prácticas mucho más allá de lo estético y lo meramente musical. Más que pensar el punk

⁴⁶ La palabra *Fashionista* es un término en Spanglish cuyo uso se ha extendido bastante dentro del mundo de la moda que, según el Urban Dictionary se refiere a “Una persona aficionada al vestuario, particularmente a la *alta costura*. Una persona a la que no es correcto llamar un *fashionista* es aquella que obsesivamente sigue tendencias. El verdadero *fashionista* no cree en tendencias.”

como una subcultura, es decir, como un sector de una cultura mayoritaria que intenta diferenciarse de ésta y crear su propio nicho para el intercambio y la circulación, este sector lo piensa como una contracultura que entra en conflicto frontal con la cultura mayoritaria y establece el HTM como una práctica política que le permite desafiarla, desenmarcarse de ella, crear espacios liberados donde su lógica no opera, o por lo menos lo hace de forma anómala, como en las “zonas temporalmente autónomas” planteadas por Hakim Bey (1991).

Por eso no es extraño que para esta escena HTM sea central el asunto de los espacios, lo territorial: un sentido de agencia asociado con un espacio físico y quienes lo habitan, por ejemplo esos que se han descrito genéricamente como *casas punk*. Estos espacios están inspirados con frecuencia en el fenómeno de las casas *okupa* y los *squats* en Europa y en otros países latinoamericanos, o por lo menos en una versión imaginada de dicho movimiento. Pero se han adaptado a las circunstancias particulares del contexto local.

La politización de la escena implica también, por supuesto, su interrelación con diversos movimientos sociales de la ciudad, el país y el mundo. No todos los punkeros tienen el mismo nivel de acercamiento, pero algunos sectores cercanos a la escena anarcopunk tienen una interrelación amplia con colectivos e individuos de diversos movimientos sociales.

Ellos son punkeros, pero trabajan muy poco esas acciones y trabajan con comunidades de todo tipo. No solamente parches como raperos –que trabajan mucho con raperos también-, sino que trabajan con comunidades indígenas, con campesinos. Con comunidades afrodescendientes o con los barrios de los *desconectados*. Entonces son acciones que de pronto no tienen nada que ver con ninguna de las escenas, y están los punkeros ahí también. (Punkero, 40 años)

Es decir, el asunto de la politización de la escena, en términos de la interacción con diversos movimientos sociales y políticos, pasa por la politización de los punkeros y la construcción de su propia identidad como punks. Estos asumen diferentes tipos de militancia en organizaciones sociales que

desbordan claramente los límites de la escena, aunque aborden temas que ya se han incluido en su agenda. En ese proceso, los punkeros que abogan por la politización de la escena generan lazos de solidaridad con una serie de actores sociales que aparecen en las márgenes del contexto sociopolítico de la escena a nivel local (desconectados, moradores), regional (indígenas, campesinos) y nacional (estudiantes, mujeres, antimilitaristas) con quienes han establecido diálogos y han realizado acciones conjuntas o participado en procesos colectivos:

Como te decía ahora cuando me decías “definí lo que es la escena” y te decía “identidad”. (...) creo que me quedé corta al no decir a qué me refería con “identidad”. Yo lo tomo también como ciertos procesos, o ciertas dinámicas que se dan al interior de determinados lugares, organizaciones, el asunto de lo solidario lo sigo resaltando, el asunto de la hermandad, el asunto de cuidar al otro, el asunto de visibilizar lo bueno del otro y de los demás territorios. Eso estuvo muy presente y marcado. Creo que era muy bonito, bastante bonito. Entonces

-Ay, llegaron los del parche de tal lado

-Ve, qué chimba que cayeron. (Punkera, 34 años)

Es decir, el asunto de la liberación de espacios no corresponde a dinámicas de privatización de territorios y apropiación con fines de excluir a sus habitantes, sino a la construcción de territorios donde esas subjetividades tradicionalmente excluidas –como los punkeros– puedan encontrar cabida. De todas maneras, el concepto de TAZ no se aplica solo en estos espacios relativamente estables y permanentes de los que ya se ha hablado, sino en otros donde se instalan eventos más efímeros como conciertos, ferias libertarias, fiestas, conversatorios y otro tipo de espacios de encuentro de la escena HTM, y cuya liberación es de duración mucho más corta. La constitución de estas TAZ corresponde entonces a unas prácticas de territorialidad que se aplican sobre espacios físicos y eventos. Aunque este trabajo sobre la geografía, como ya se señaló tiene efectos en la subjetividad de los punkeros y en sus procesos de construcción de identidad.

Punk y Territorio: Del Hazlo Tú Mismo al Hazte Tú Mismx

Pero tal vez hay otro sentido en el que también podría llevarse esta idea de producción de territorio más allá de la geografía cultural de la escena Punk Medallo, para aplicarla a los propios cuerpos de quienes participan en la escena. Al fin y al cabo, el cuerpo es el primer territorio. Ya se han mencionado diversas prácticas asociadas con el estilo punk y la definición de identidad: el atuendo reciclado o hecho manualmente, el arte corporal, las modificaciones, los tatuajes, ciertas prácticas de consumo responsable (veganismo/vegetarianismo, anticonsumismo, reciclaje, reparación y reutilización de objetos, y otras), etc. Pero dentro de la escena Punk Medallo se han encontrado casos que llevan más lejos las prácticas de producción de territorios liberados, en términos del propio cuerpo y la vida diaria. En este sentido, se da también una reinterpretación del ethos HTM y una expansión del alcance de lo político. Hay un sector de la escena que lo asocia con una suerte de “Hazte Tú Mismo”. Una mujer trans participante en la escena lo explica de la siguiente manera:

Para mí, el HTM es una metodología, para ponerlo en palabras más cercanas. Para mí es una metodología de poder primero, deconstruir (...) el proceso de deconstruir y desaprender lo que ya sabemos está ahí, como un primer momento. Y de ahí en adelante, después de eso, el poder crear. La capacidad creativa de poder hacer las vueltas, no solo materiales, sino también mentales, espirituales, reflexivas –pues, yo misma, ¿no? (...) En este momento, lo siento como un proceso de autorreflexión constante. No es solo “Hazlo Tú Mismo”, sino *Hacerse Una Misma*. Es todo el tiempo un mirarse y estarse cuestionando hacia adentro, pero también hacia afuera. ¿Qué compro? ¿Cómo lo compro? ¿Dónde lo pongo? Se ha convertido en un espacio reflexivo. (Punkera trans, 28 años)

Para esta punk el ethos HTM se convierte en una suerte de metodología de investigación empírica sobre sí misma, que ha tenido gran importancia en la construcción de su identidad y de su propia subjetividad:

Y cuando adopto o tomo ese HTM como una metodología, ya no solo del quehacer manual o material, sino de quién soy yo, cómo me nombro, qué me gusta, cómo me visto, a quién deseo o a quién no, y lo aplico desde ese proceso de “Ey, estoy tomando un lugar en el mundo que me han impuesto, ¿cómo sería si yo me construyo a mí misma desde la identidad?” Y empiezo un proceso que se llama, se denomina o mucha gente cuenta como “Trans”, que solo es posible gracias a esa metodología del *Do it Yourself*, del Hazlo Tú Misma, llevado de un plano natural a un plano identitario, si se quiere. (...) eso está [en lo que hago] a diario, ¿no? En cómo me visto, con quién hablo, a quién deseo, con quién me parcho, con quién tengo relaciones sexuales, a quién insulto. Eso parte de esa deconstrucción y reconstrucción de mi identidad, y solo es posible gracias a eso, al darme cuenta de que estaba en el mundo, y que tenía la posibilidad de no estar donde me dicen que tenía que estar. Y creo que esa es la metodología del HTM. ¿Quién soy o qué es? ¿De dónde viene? ¿Cómo se hace? ¿Lo puedo hacer yo? ¿Si yo lo hiciera, cómo lo haría? (Punkera trans, 28 años)

De tal manera pues que diferentes sectores de la escena asumen posiciones diferentes frente al ethos HTM y la forma de entender y asumir lo que sucede en la escena Punk Medallo. Después de entender esa diferencia en los *lugares de enunciación* que se producen en distintos sectores de la escena Punk Medallo, se entiende que el proceso de (des)politización de esta se perciba y nombre de distintas maneras.

(Des) Politización y Comercialización de la Escena Punk Medallo

El proceso de (des) politización de la escena puede estar asociado con una diversidad de factores. Por un lado, como se ha visto, con el proceso de comercialización de la escena. Hay un sector de la escena que define su identidad a partir de rasgos estéticos: su estilo, su música y sus consumos. Puede tener actitudes conservadoras en términos estéticos, pues no admite fácilmente tergiversaciones del canon punk (música, estilo, discurso, etc.). No tolera cambios musicales o fusiones en las bandas, y es

crítico con ciertas transgresiones del estilo tradicional punk (la ropa, los accesorios, etc.). Pero paradójicamente evita la adscripción explícita y pública a una identidad política específica, y a la beligerancia de algunas de ellas. Incluso adopta posiciones políticamente conservadoras en contextos más cerrados como el de las redes sociales. Probablemente sea un asunto generacional, pues sucede con más frecuencia entre algunos punkeros vieja guardia, que entre los de la primera generación. Esto les permite una actitud y un discurso más amigables con la cultura mayoritaria y su espacios, sus medios, sus festivales, sus sellos, etc.

Paradójicamente, este proceso está asociado a veces a los acercamientos entre el punk y la institucionalidad política y administrativa de la ciudad. Es decir, el acercamiento a la institucionalidad cultural de la ciudad ha contribuido al proceso de despolitización de la escena:

El que hoy haya posibilidades y haya un diálogo con los gobiernos de turno, y que haya recursos que medien y que fortalezcan la escena, puede aportar a la despolitización de la escena, y a la mercantilización total de lo que ha sido una construcción histórica, y una lucha de muchos y muchas que hemos estado ahí. Han sido luchas individuales, luchas colectivas, luchas en la familia, luchas en el colegio. Porque cuando decidimos ser punk, decidimos pelear con el afuera a toda hora. Porque entonces la casa es la primera, el papá y la mamá son los primeros que te ponen el paro. Superas el paro en la casa, y a superar el paro en el colegio. Y el paro en el barrio, y de ahí por todos lados. Entonces creo que ahí, ha sido una lucha fuerte que es necesario que, si bien ahora hay muchas cosas, hay que ponerse también pilas con eso. (Punkero, 30 años)

Espacios como el Festival Altavoz han permitido que muchas bandas punk ingresen a circuitos a los que no tenían acceso desde las prácticas y las redes tejidas por la escena punk HTM. Algunos han permanecido reacios a participar en esos espacios, enarbolando una defensa del ethos HTM como una posición política, como una reivindicación de independencia crítica y autonomía frente a la cultura mayoritaria, y de desafío a sus valores y sus instituciones, mediante la liberación de espacios y la

producción de micro territorios en sus casas punk y otros espacios, y de la adopción de formas de subjetividad que hacen evidentes esas contradicciones y conflictos. Otros permanecen en una suerte de frontera: han hecho cada vez más frecuentes sus acercamientos a los circuitos más oficiales de la cultura, pero aún no abandonan totalmente los espacios y las redes de la escena Punk Medallo, y tratan de participar también en algunos de sus eventos y espacios. Finalmente, algunos pocos han intentado cruzar totalmente a los circuitos de la oficialidad cultural (privada y pública), prácticamente han abandonado los espacios de la escena (o nunca llegaron a ellos), y no participan en sus eventos, ni alternan con sus bandas. Solo conservan una afinidad de gusto con la escena, que de todas maneras es relativa, porque al permanecer al margen, tampoco participan de sus circuitos de intercambio y sus redes, sino que acceden a la música punk mundial por otros medios.

Punks y Skins: Entre la Unión y el Conflicto

Llama la atención un matiz particular del proceso de (des) politización de la escena. Algunos individuos y/o sectores de la escena skinhead o cercanos a ella han intentado abrir un espacio de legitimidad para su escena dentro de la escena Punk Medallo. Dichos intentos se han centrado en un discurso de apoliticismo, que redundaba en una posición de rechazo a quienes asumen una posición politizada, especialmente a quienes se declaran antifascistas.

El proceso de construcción de autonomía de la escena skinhead, frente a la escena Punk Medallo ha sido amplio. En la década de 1980, la escena skinhead surgió dentro de la escena Punk Medallo. Sociedad Violenta, por ejemplo, era protagonista en ambas escenas en 1988, pero se fue alejando cada vez más de la escena punk, después de que la mayoría de quienes grabaran el disco debut del 89, abandonaran la banda. Ese proceso de alejamiento llevó a que alrededor del 2000 fueran escenas casi totalmente autónomas, incluso involucradas prácticamente en una guerra que duró un par de años.

Un punkero entrevistado la recuerda de esta manera:

Hace muchos años tuvimos problemas, más que por una acción en específico, era por el tema de ser punkies y libertarios. De hecho, fue con pelaos que fueron del mismo parche de nosotros que habían sido punkeros, y de un momento a otro, pasaron a ser skins –supuestamente SHARP- en ese momento, y de SHARP terminaron siendo neonazis, pues con esvásticas [en la ropa] y diciendo a viva voz que ellos eran nacionalsocialistas. Entonces en ese tiempo sí tuvimos un par de confrontaciones y encuentros con ellos allá en Envigado (...) Eso fue más o menos en el 99 o 2000. (Punkero, 40 años)

Y un skin, tiene este recuerdo:

Fueron unos años de mucha guerra. Guerra de punks contra skins por temas de –no era tanto de ideas-, era más por el tema de que ellos [los punks] siempre asumieron... o algunos punks asumían que los skins de acá eran nazis o fascistas, y todo ese tema. Entonces había rivalidades y choques. Y fue grave hasta el punto de que en el centro murió uno de los skins del parche y todo. O sea, el tema se puso fuerte a nivel de violencia. O sea, era con armas blancas, bates, todo. O sea, siempre fue... Y hubo muchos heridos y muchas cosas, la guerra duró muchos años. ¿Qué pasó cuando yo volví [en 2011]? Ya todo muy tranquilo, digamos que esa guerra ya había parado. (Skinhead, hombre, 35 años)

Al final de dicha guerra, las escenas skinhead y punk estaban separadas casi totalmente, y había una hegemonía en la escena que se inclinaba hacia la derecha: algunos más radicales otros menos, pero la mayoría eran explícitamente “antirojos” (anticomunistas/anarquistas/antifascistas). Algunos llevaban esa aversión a acciones políticas explícitas y otros no pasaban de un rechazo verbal algo indiferente.

Muchos sectores, en resumidas cuentas, han sido tolerantes, o por lo menos indiferentes ante las reivindicaciones nacionalistas y anticomunistas de la escena skinhead. Esta apatía se debe en ocasiones a una experiencia particular de la vida en la escena que los acercó a algunos individuos que luego terminaron siendo skins. Muchos punks de la vieja escuela no los rechazaban cuando estaban en

esa militancia, pues los discursos sobre lo político y las prácticas que se les asociaban, tomaban otras formas en esas primeras generaciones, y muchos no veían en ellos un enemigo político. En muchos casos, más bien primaban otras experiencias, como las amistades de infancia y adolescencia que en algún momento los unieron.

De hecho, es claro el clima de radicalización política que se ha vivido en algunos territorios de la ciudad a lo largo de la historia de la escena Punk Medallo, donde cualquier asociación que se pudiera hacer entre alguno de sus habitantes o visitantes, y una ideología o algún grupo político o partido de izquierda, lo podía convertir en objetivo militar. Esto llevó a muchos a evitar cualquier asociación con el lado más revoltoso y politizado del punk, y a concentrarse en tocar y difundir su música. El grupo IRA, por ejemplo, cambió de nombre y evitó así cualquier asociación con la palabra “Revolución”, que podía ser bastante comprometedor en pleno auge del paramilitarismo en la ciudad, y que ellos explícitamente han rechazado en un libro publicado con motivo de sus 30 años, en el que David Viola, el vocalista, dice:

Permítanme explicarles que no era, ni soy revolucionario, ni anarquista, ni mucho menos partidista, activista, derechista, izquierdista, centrista, ni ninguna de esas miles de complejidades que terminan sometiendo a las personas a cumplir con un montón de requerimientos al igual que en cualquier sistema y los vuelven un *ista* más de una lista de *istas*. (Viola, 2015)

En efecto, en sus primeros dos discos, la sigla I.R.A. significa “Ideas d’ Revolución Adolescente” y en el tercero ya significa “Infexión Respiratoria Aguda”, como se puede ver en sus portadas.

Figura 50

Portadas de los tres primeros discos de I.R.A.



Y en otros casos, finalmente, también se puede deber a otro tipo de intereses. Tal es el caso de algunos bares y negocios cercanos a la escena, cuyos intereses comerciales se verían afectados si adoptaran una política de censura a X o Y sector o individuo de la escena por sus creencias/adscripciones políticas.

Esto ha generado en algunos punks, sobre todo los más comprometidos con la escena anarcopunk, que abiertamente se autodenominan antifascistas, una práctica de casi boicot a algunos de estos bares y espacios. Y de no asistir a los conciertos y eventos donde haya bandas skinhead, sin hacer mucha diferencia entre bandas patriotas y bandas nacionalistas (que es la distinción que hacen algunos skins locales). Tal fue el caso de un punkero tras asistir a un evento en un bar de punkeros en la zona noroccidental de la ciudad, en la comuna 5.

Cuando fui a ese concierto (...) y vi a los nazis y era un tributo. Yo [dije] “marica, yo estoy en una escena punk diferente”. Yo estaba tratando de creer que todos los conciertos punkies se dialogaban con cierto público, con unas ciertas sensaciones en los conciertos, pero no. O sea, cuando yo veo nazis en un concierto, para mí, esa no es una escena. Yo estaba engañado, porque pensaba que los nazis no estaban llegando a los conciertos punk, pero es porque yo estaba

asistiendo a los conciertos punk que el parche cercano a mí organizaba. (Punkero/skinhead, 28 años)

Algunos sectores de la escena punk han asumido una actitud de rechazo a cualquier acercamiento a la escena skinhead y sus posiciones políticas (o su invocación de un “apoliticismo” que no deja de ser confuso, por ser “antirojo” o “anti-antifascista”).

No creo que el punk tenga que ser todo político, pero tampoco estoy de acuerdo con las bandas o con las personas que a veces dicen que el punk no debe tener política, y que el punk debe ser solamente diversión. Porque también en este momento, desde mi perspectiva, el punk en Medellín está perdiendo las ideas. Y el punk se ha dedicado más a la música. Obvio, son bandas que cantan a lo que les pasa a ellos en el día a día, lo que le pasa a la sociedad, que terminan siendo temas que son políticos –por así decirlo- pero las idea como tal se pierden. O sea, ellos lo cantan pero uno a veces ve bandas de punk cantando con otras bandas *de dudosa procedencia ideológica*, entonces yo creo que también se ha perdido un poco esa parte... (Punkero, 40 años)

Incluso algunas personas entrevistadas afirman que han dejado de ir a bares, a conciertos o a espacios propiciados por algunos actores de la escena, porque los tildan de ambiguos frente a los skinheads, y esperan un rechazo más frontal de cualquier inclinación de la escena hacia el nacionalismo. Pero, de todas maneras, el rechazo no pasa hasta ahora del boicot al evento o de un preferir no estar en el mismo espacio, pero aún no llega a casos de confrontación, como en Bogotá, por ejemplo, donde los enfrentamientos entre distintas facciones de la escena skinhead (que es bastante más numerosa) son muy frecuentes, y en repetidas ocasiones han tenido consecuencias letales.

Probablemente haya un interés en cierto sector de la escena skinhead por limpiar su imagen, y evitar asociaciones con el sector nacionalista, y tal vez ese interés tiene que ver también con abrirse a oportunidades de profesionalización de la escena skinhead, que ya ha empezado a producir eventos de cierta envergadura, con invitados internacionales, y a producir bandas que han empezado a circular

internacionalmente. Y que, además, como se comentaba anteriormente, ha comenzado a buscar la circulación por grandes festivales de rock y géneros afines, como el Altavoz. Tiene sentido pensar que la asociación con la etiqueta de “nazis” no favorece estos proyectos, y es normal que algunos sectores de la escena skinhead busquen evitarla por medio de una mayor cercanía con la escena punk, sus bandas, sus espacios. Pero siguen encontrando resistencia radical en muchos sectores.

El asunto se puede sintetizar de manera simple. El punk HTM se nombra como una contracultura, un sector de la sociedad que entra en choque frontal con la cultura mayoritaria —es decir, con la cultura paisa tradicional, cuyos imaginarios y valores rechaza, pues son descritos por muchos punkeros como xenófobos, racistas, conservadores, ultracristianos, misóginos y homófobos, con rasgos de pensamiento *traqueto*⁴⁷ y paramilitar-, y tiene como horizonte de lucha bien sea la transformación de ese contexto social y la construcción de otro Medellín, o la liberación de espacios para habitar en un mundo regido por otra lógica, así sea temporalmente. La escena skinhead, por su parte, reivindica su identidad paisa y rechaza la descripción fatalista que hacen los punkeros de ella desde su experiencia de la ciudad. Exalta unos imaginarios conservadores de “verraquera” y pujanza arraigados en un pasado campesino que se promueve en los discursos y la iconografía que utilizan los grupos, sellos y productores de eventos en su producción cultural, y se identifican además con una identidad de profunda raigambre católica. Como se ve, es esperable que haya tensiones entre ambos sectores de la escena.

La Escena Punk Medallo y su Relación con los Otros: Entre Totalitarismo y Pluralismo

Cuando se hablaba de la (des) politización de la escena, se mencionaban algunos sectores de la escena que construyen su identidad con base en rasgos subculturales y de estilo que pueden ser esencialistas y conservadores. Estos sectores tienden a evitar la confrontación con la cultura mayoritaria,

⁴⁷ La palabra *traqueto* es una forma coloquial del habla colombiana que se refiere al estereotipo del mafioso: alguien involucrado con negocios de narcotráfico y crimen organizado, que por tener el arribismo propio del *nuevo rico*, con frecuencia tiene comportamientos ostentosos casi hasta el ridículo, y acumula propiedades, amigos, mujeres y lujos indistintamente.

probablemente con el fin de conservar un espacio relativamente cómodo que se han logrado hacer en la escena musical y el sector cultural de la ciudad, o si no es una posición cómoda, por lo menos es un lugar en el que se han acomodado. Por otra parte, hay un sector más politizado, que construye su identidad contracultural como punk en su interacción con otros sectores subalternos en sus territorios, y con diversos movimientos sociales (indígena, campesino, de mujeres, queer, lgbti, de estudiantes, trabajadores, etc.).

La primera de las dos tendencias se puede tildar de totalitaria, siguiendo la nomenclatura de Negri y Hardt que insisten en que

De hecho, el totalitarismo no solo consiste en totalizar los efectos de la vida social y subordinarlos a una norma disciplinaria total, sino también en la negación de la misma vida social, la erosión de sus cimientos y la extirpación teórica y práctica de la misma posibilidad de existencia de la multitud. Lo totalitario es la fundación orgánica y la fuente unificada de la sociedad y el Estado. La comunidad no es una creación colectiva dinámica, sino un mito primordial fundacional. Una noción originaria del pueblo instituye una identidad que homogeniza y purifica la imagen de la población mientras bloquea las interacciones constructivas de las diferencias existentes al interior de la multitud. (Negri y Hardt, 2001, p. 139)

En efecto, dicha tendencia de la escena es conservadora y promueve la homogeneidad en la identidad, el estilo y la tradición de la subcultura punk en general, y es poco tolerante con los cambios y con los disidentes (expulsa a los casposos, por ejemplo, y actualmente intenta algo parecido con quienes quieran politizar la escena). La otra tendencia más bien se puede tildar de pluralista, en tanto antihegemónica. Esta se acerca a una diversidad de actores y luchas sociales que a su vez, mediante lazos solidarios que se establecen en la interacción y el trabajo conjunto, incorpora a los territorios y la identidad punk (más procesual que esencialista) y produce espacios donde la transformación y la

diversidad son promovidas, al igual que las prácticas y discursos disidentes frente a la cultura mayoritaria (incluyendo la hegemonía al interior de la escena punk).

Yo creo que sí le falta un poco a la escena, ese asunto de la autocrítica. O sea, creo que la escena a ratos como que nos ponemos en el asunto de lo nostálgico y de lo bonito, y cuando tocamos esos puntos, o ciertas experiencias que no son tan favorables, simplemente las tocamos pero no hacemos ese alto, para saber. Ese asunto de la no repetición, que es tan importante, y que podría traerse acá. Incluso para cambiar ciertas dinámicas que se están dando dentro de la escena. (Punkera, 34 años)

Desde este sector se empiezan a generar discursos revisionistas frente a la tradición de la escena Punk Medallo, que reconocen sus prácticas misóginas, racistas y homófobas en el pasado, que cuestionan su arraigo en imaginarios paisas excluyentes y totalitarios, y que más que promover la eliminación del otro, tienden lazos de solidaridad y empatía. Pero también se generan discursos y prácticas críticas en contra del pensamiento único al interior de la escena.

El tema de la diversidad de la escena Punk Medallo se ha explorado en varias vías, entre las cuales se destacan tres: las relaciones de género, la identidad sexual y las relaciones interétnicas. En el caso de la escena vale la pena mencionar el desarrollo importante (al igual que en el contexto de la sociedad mayoritaria) en el contexto de las relaciones de género y la discusión sobre la diversidad sexual. Pero también es necesario referir la dificultad de la escena y la sociedad colombiana en general, para avanzar en términos de relaciones interétnicas y relaciones interculturales.

Punk Medallo Diverso: Diversidad y Relaciones de Género

Si bien el rol de la mujer dentro de la escena Punk Medallo viene siendo cuestionado casi que desde el surgimiento de la escena, algunas voces críticas piensan que los primeros pasos que se dieron en esa dirección fueron bastante débiles y superficiales, que solo ahora, con el avance del feminismo, se

puede hablar de un proceso importante de empoderamiento de las mujeres dentro de la escena Punk Medallo.

Creo que en últimas eso obedece a los rezagos del legado cultural y social que hemos tenido. Son mujeres que son criadas en hogares patriarcales, son mujeres que son criadas en familias que están bajo un condicionamiento machista. Y que se acercan a la música y empiezan a generar ciertos niveles de liberación. Pero creo que a veces esos niveles de liberación logran ser a tal punto que generan un efecto contrario. Entonces deja de ser una mujer que se sale de obedecer en la casa, para ser una mujer que se sale a obedecer a la calle. A un compañero, o a que las traten de cualquier manera. Eso se ve tanto en la escena punk, como en la escena metal, como en la escena de las organizaciones sociales. Eso se ve en todos lados. Pero creo que ahorita, hoy la escena sí se está preguntando. Y hoy sí se hace la pregunta por la mujer. Y eso ahí ya empieza a dar [frutos], a nombrar, a poner asuntos ahí. (Punkero, 30 años)

Las mujeres han logrado consolidar su lugar dentro de la escena Punk Medallo, y ahora su participación no solo es más nutrida, sino que está determinada por una actitud totalmente politizada que las lleva a reclamar un lugar conquistado por ellas dentro de la escena y a asumir posiciones claras.

Ir desde acciones colectivas de solo mujeres –no digo que sea exclusión, pero desde ahí parte ese empoderamiento-, entonces el hecho de ser partícipes de distintas actividades en la escena hace que sean mucho más aceptadas. Yo creo que esa aceptación de “Ah, mirá, yo te acepto”, no es tan importante. Sino de decir, “No, yo ya estoy acá, y de acá nadie me saca”. Ahí va lo que yo digo, [participar] en distintas actividades, son diversas. (Punkera, 21 años)

Ya no basta con los discursos de los 80 en los que se promovía la participación de las mujeres en la escena, pero que no tenían efectos sobre las prácticas violentas y excluyentes en contra de ellas. Ahora se requieren actitudes y acciones concretas que hagan evidente ese apoyo, sobre todo ante la

aparición de nuevas prácticas violentas contra las punkeras con el cambio de siglo, que se profundizan de manera soterrada a medida que avanza el siglo XXI:

Me tocó [oir] historias hacia los mal llamados –los llamo yo- *podros*, o las chicas que pertenecían a ese grupo, donde el consumo de sustancias era alto. [historias] donde [decían] “¿Sí? Ah, es que se durmió, y entonces fuimos tres”. O sea, [convertían el tema de la violencia sexual en] una anécdota, pero evidentemente era un asunto de violación, claro. Varias veces lo llegué a escuchar. Lo triste era que, ahora recordando las veces que lo escuché, era muy orientado a estas chicas. O sea, la chica que vive drogada, la chica que “entonces me lo da por drogas”. Esa parte sí la recuerdo. (Punkera, 34 años)

Esas nuevas demandas van de la mano con nuevas actitudes y posiciones de parte de las punkeras, donde un asunto importante ha sido la penetración del feminismo en la escena. La creciente participación de las mujeres en la escena punk ha jugado un rol importante en su politización, el feminismo ha ganado un lugar muy importante, especialmente en sectores como la escena anarcopunk, donde no solo ha tenido aceptación entre las mujeres. Una punkera que entró a la escena con el cambio de siglo, describe de esta manera el cambio al interior de la escena, y el creciente empoderamiento de las mujeres a su interior:

en un momento sí [hubo] abuso. Y muchas peladas se han parado en la raya también. Pues también han tomado otra actitud, no la de la sumisa de “me dejo joder de este man, y ya”. No, también ha habido una respuesta. Y siempre. También con las parceras, en momentos en que sucedía eso, pararnos. Llegó un momento en que hubo parches de nenas. Como que en los conciertos a todas nos había pasado algo similar, entonces las más contemporáneas empezamos a parcharnos más juntas. Y empezaron a crearse otras propuestas también, bacanas. Hasta colectivos y parches de mujeres que éramos punk. Pero fue cosa también que ayudó un poco esa politización de la escena. (Punkera, 38 años)

Si bien ha habido oídos y corazones receptivos, también es cierto que el feminismo ha encontrado posiciones encontradas en la escena y, por supuesto, mucha resistencia por parte de muchos punkeros. Pero un sector importante de la escena, sobre todo en círculos cercanos a la escena punk HTM, ha generado dinámicas de diálogo y construcción colectiva.

Lo bueno que resulta de todo eso, por lo menos de muchas de mi generación dentro de la escena, es que no se hace solamente una reivindicación desde mujeres para mujeres, y en la lucha contra el patriarcado, y con un asunto de regaño. Sino que sí es una vinculación también con los compañeros, con los punkeros, con los parceros de la banda. Es decir “Bien, si estamos en un asunto de denuncia, en un asunto de visibilizar ciertas problemáticas sociales en el entorno, es necesario también que se haga esa lucha conjunta contra el patriarcado”. Por lo menos desde mis espacios, se lograron. (Punkera, 34 años)

Es decir, si bien muchas mujeres reconocen que todavía no hay un clima generalizado de inclusión y respeto hacia ellas en la escena, también aceptan que la escena es diversa y que algunos sectores de la población masculina dentro de la escena han sido más receptivos con sus demandas y reivindicaciones:

Y yo creo que los parceros también entendieron, a quienes nos acercamos en el asunto hasta de un regaño fraternal: “Eso no se dice, eso no se hace, eso no se reivindica”. Creo que les caló a muchos, y que sí ha habido un cambio. Un cambio incluso de decirle al otro: “Respetá”, así no lo conozca. O “Estás teniendo cierta práctica que no... que es irrespetuosa con la parcerá y hasta con nosotros”. (Punkera, 34 años)

De todas maneras, si bien el lugar de las mujeres en la escena Punk Medallo se ha ido consolidando, y es un lugar mucho más cómodo para ellas que antes, ser una punkera en Medellín sigue siendo un desafío al status quo que acarrea una lucha continua para ellas:

En el caso de las mujeres es que sí hay una violencia sexual directa porque son nenas, porque son punks, porque su forma de vestir se convierte, en alguna gente, en un justificante para decirles muchas mierdas –no solo punks. Mirá que una nena punk, por lo peculiar tiene minifalda, tiene un montón de cosas y eso, evidentemente, puesto en la calle, en un cuerpo de mujer, la convierte en una constante pelea con todos lo manes –casi. (Punkera trans, 28 años)

La cuestión de la participación de las mujeres en la escena no solo atañe al asunto de la estructura de la escena y su composición demográfica, también tiene que ver con procesos de empoderamiento y politización a nivel de la sociedad mayoritaria, es decir, de un reclamo que hacen las mujeres por repensar su rol en la sociedad, y el valor que se le da a su participación en los procesos sociales. Por lo tanto, la participación de las mujeres en la escena punk se puede asociar a grandes rasgos con el replanteamiento de sus roles tradicionales de género que se da en contextos sociales mucho más amplios. Una punkera lo plantea de la siguiente manera:

Nosotros en cierto modo hicimos una ruptura ahí. Nosotros veníamos de una cultura muy narca, donde la mujer también es un objeto. Y Medellín ha sido... pues, las mujeres de Medellín se han enmarcado en esa figura que ha enmarcado toda esa línea de esto del narcotráfico. Entonces las nenas tienen que ser con el cabello de una manera, la ropa de una manera. Entonces cuando uno en el barrio llega con otra pinta, irrumpe totalmente con ese estereotipo de “lo normal”, y entonces empieza a haber un señalamiento: “ya se volvió viciosa, ya se volvió yo no sé qué”. Un montón de cosas... la sociedad empieza a clasificar a esa persona, al diferente. Es una forma de exclusión que hace la sociedad, pero desde el punk es una exclusión que uno hasta dice “¿sí, y qué?” Pues, yo quiero ser diferente, no quiero enmarcarme en ese estereotipo de la niña con el pelo largo hasta acá, de la moda ta-ta-ta. (Punkera, 38 años)

Ahora, si bien se notan esos procesos de inclusión y politización de las mujeres dentro de la escena, también se nota que en otros sectores el avance no es tan notorio. En el caso de la escena

skinhead, es evidente el lugar minoritario y subordinado de las mujeres. No hay ninguna mujer tocando en ninguna banda skinhead de la ciudad y al consultarle sobre el tema, un skin local dice:

Acá son contadas en los dedos. Las que son skin-girls como tal, pues, van muchas viejas, que son novias de skins o que les gusta el punk o cosas así. Ese tema es complejo, porque de hecho, si usted escudriña bien la escena skin, la escena skin es muy machista. Realmente, las mujeres han sido una especie de adorno dentro de la cultura skin. (Skinhead, hombre, 35 años)

Aunque de todas maneras reconoce que en el pasado hubo mujeres skin muy importantes como referentes dentro de la escena, aunque es curioso el argumento que da para la valoración de su participación en la escena: las habilidades de algunas para pelear.

Había unas viejas que eran muy tesas, porque esas viejas entrenaban y peleaban. Usted se estrellaba [con] una vieja de esas, y esa vieja le levantaba a usted el piso, y lo ponía en la cabeza. Ahora, ya no. (Skinhead, hombre, 35 años)

Pero en general, a diferencia de la escena punk, donde el crecimiento de la proporción de mujeres que hacen parte de la escena es algo muy valorado por prácticamente todos los entrevistados, a veces parece que la opinión en la escena skinhead fuera que es mejor que las mujeres no se acerquen mucho a la escena, o por lo menos que no lo hagan “sin supervisión”:

La sola condición de una mujer dentro de un parche puede generar conflictos. ¿Por qué? Porque entonces es mi novia, termina conmigo, se cuadra con vos que sos del mismo parche. Eso ya empieza a generar conflictos. Entonces yo sé de muchos parches y todo eso, que no reciben ni siquiera mujeres. Porque dicen, “parce, eso es para problemas”. (Skinhead, hombre, 35 años)

En otros sectores como la escena ska o la escena postpunk, las mujeres tienen roles mucho más protagónicos, participan en bandas, asumen vocerías, lideran procesos de comunicaciones o participan en sellos, distribuidoras y productoras. Algunas bandas representativas que cuenten con mujeres en su formación en la escena Punk Medallo, activas después de 2011, incluyen a Estado de Guerra, Rosita y Los

Nefastos, Ruda, Devenir, Renkore (entra una vocalista femenina al salir uno de los vocalistas iniciales y permanece hasta la actualidad), Manicomio Punk, Coprofagia. Permanecen Fértil Miseria e IRA. En la escena ska, se destaca el caso de Memoria Insuficiente cuya baterista con frecuencia asume la vocería del grupo en procesos públicos en el municipio de Caldas, y el de Asuntos Pendientes. En el caso del postpunk hay que mencionar las bandas Los Malkavian y El Club de Sordos, y otros personajes como Morfina, dj, y productora de eventos con Morfina Records.

Punk Medallo Diverso: Diversidad e Identidad Sexual

Si bien hay mayor apertura frente al tema de las identidades sexuales disidentes dentro de la escena Punk Medallo, y poco a poco aparecen espacios para que las personas puedan vivir su sexualidad abierta y libremente, la apertura todavía no es total. Aparecen los primeros grupos con personas abierta y explícitamente homosexuales, pero, aun así, la expresión de una sexualidad por fuera del canon heteronormativo tiene sus restricciones dentro de la escena:

[La] participación [de población queer y LGBTI] como tal, hay muy poca. Uno no ve abiertamente... Dentro de lo que son las mujeres, uno ve más parejas de mujeres lesbianas o bisexuales, que no temen mostrar esa... O sea, es, por así decirlo, más aceptado. Dentro de la escena, y dentro de todo. Es más aceptado porque son mujeres, pero entre hombres, eso es algo que uno no ve. Uno no ve una banda que tiene un tema sobre la homofobia, o uno no ve dos punkeros dándose un beso, cogidos de la mano, o algo así. Uno no ve eso. (Punkero, 22 años)

Todavía es algo relativamente marginal, pero cada vez más protagónico dentro de la agenda política de la escena. Cada vez más grupos hablan en contra de la homofobia y de la sociedad heteronormativa. Si en la primera década del siglo XXI *Renkore* era prácticamente la única banda que hablaba del asunto, después del 2011 la situación se ha abierto mucho más. Por ejemplo, vale la pena mencionar al grupo O.D.I.O. y su videoclip *Le daremos la cara a la vida*, de 2017, en el que ya hay una referencia visual, pues aparecen varias parejas homosexuales besándose. La letra de la canción no alude

directamente al asunto de la homofobia, como pasaba en el caso de Renkore, sino del punk como una suerte de estética de la existencia en la que más que producir un objeto artístico (una canción, un video o un disco), el punk parece más interesado en producir subjetividades. Más que el tono combativo de denuncia que tanto ha caracterizado a otras canciones de punk en otros momentos, la canción asume un tono de reivindicación. Se asume una posición frente a la vida, se va mucho más allá de quejarse por algo que está mal.

LE DAREMOS LA CARA A LA VIDA

Le daremos la cara a la vida, peharemos contra todo lo que nos oprima,
romperemos con las normas que impone la vida, las cadenas del sistema y todas sus mentiras.
Lucharemos por nuestra autonomía, escribiremos con hechos nuestras utopías,
esculpiremos con actos nuestro destino, no delegaremos a la suerte nuestro camino.
Brotamos de las cenizas de nuestra moral, quemaremos la hipocresía cultural,
la historia vamos a cambiar, de nuestras vidas no haremos un pieza más.
Destruiremos el destino que nos tocó, no cabe espacio para la resignación.
Lucha, actitud, fuego y pasión. Es lo que llevo tatuado en mi corazón. O.D.I.O. (2016)

Si bien algunas letras de la escena tienen ese tono empoderado y pleno de confianza en la fuerza colectiva, no todo ha cambiado. Todavía hay prejuicios y la expresión libre de algunas minorías sigue pareciendo un tabú. Si bien hay un clima un poco más benévolo para la aparición de una escena o una banda queer punk, como ha sido el caso en otras escenas latinoamericanas como Bogotá, Lima, Buenos Aires, Santiago o México DF, todavía hay barreras en la escena que impiden su desarrollo libre. Esta es la opinión de un punkero entrevistado durante la investigación:

Yo soy gay, uno desde los 14 años parce escuchando temas [punk], viendo esa escena y esa gente así, con la postura ruda. Entonces que los machos, y que dándose puños en el pogo... uno ve eso y uno es "Uy, parce". Uno no está cómodo en ese ambiente en el sentido en el que a vos

te gustaría estar cogido de la mano con tu novio, o algo así, pero el mismo ambiente es así, hostil. ¿Cierto? Y las mismas personas, como te decía ahora, desde una sola expresión, como “Ah, qué cacorro”. O, “Ah, miran a esta loca”. Entonces ya uno es como “Ah, qué gonorrea”. A uno no lo dejan ser como es. Y yo creo que eso es algo que está dentro de la escena. De pronto en unos de una forma más consciente que en otros. De pronto de esa forma, pero eso es algo que está ahí. (Punkero, 22 años)

Todavía hay tensiones y episodios cada vez más esporádicos de homofobia explícita, pero ha habido cambios dentro de la escena en términos de una mayor consciencia y resistencia frente a la homofobia, aunque en opinión de algunos entrevistados, sigue siendo insuficiente. El asunto no solo tiene que ver con la cultura punk, sino con la ciudad donde se desarrolla la escena, Medellín, y el tabú que ha construido alrededor de la sexualidad y los usos del cuerpo por fuera de lo prescrito por la moral cristiana y católica.

Para mí, el punk no es lo mismo que para otro punkero. Es eso, es un reflejo, sobre todo en esta ciudad y este departamento, que somos una gonorrea de nido. Yo creo que eso es algo que va en la cultura, en toda una sociedad delimitada por estas fronteras, por así decirlo. Eso se ve en todo el mundo, en realidad, pero aquí es más marcado. Acá vos ves... es que la cultura paisa es la cagada, la verdad. Y eso está muy impregnado en la gente. Eso está impregnadísimo en el cerebro de las personas. No solo de los que se ponen poncho y esas cosas, sino dentro de la misma gente que solamente nació acá. O sea, eso ya se los meten desde la casa. Entonces uno ve a los punkeros (...) tienen su sentimiento de masculinidad y su ego, y temen que les hieran su masculinidad con alguna cosa, entonces ellos tienen que reafirmarse siempre así a lo verraco, a lo paisa. Eso es algo cultural. (Punkero, 22 años)

Aun así, la escena ha logrado por lo menos un clima de tolerancia hacia las expresiones asociadas con la población LGBTI en el que, si bien no hay todavía una valoración generalizada y un respeto, por lo menos para muchos hay la tranquilidad de que no habrá agresiones.

La verdad, yo no he sentido agresiones contra mí por mi orientación sexual. Siento que, igual, los toques y eso son espacios difíciles, y más en Medellín. Y no son los toques punk. Yo me siento bien. O sea, no es un lugar al que vaya con la preocupación de que voy a tener una agresión por mi orientación sexual o por mi identidad de género. No lo es para nada. Siento que es un espacio amigab... bueno, no amigable, pero un espacio donde no hay violencia. Es que mirá que en Medellín, con esta hipermasculinidad de neas en moto, haciendo barras desde los 14. Y esta hiperfeminidad de nenas pidiendo tetas a los 15. Quienes nos salimos de ahí, todo el tiempo estamos enfrentando una ciudad de mierda. (Punkera trans, 28 años)

El crecimiento de la población con opciones sexuales disidentes ha aumentado, también la importancia que se le da a distintos discursos sobre las relaciones de género, por lo que la posición crítica que en algún momento asumió la escena frente a canciones, bandas y discursos de la primera generación, por su contenido misógino y homófobo, permanece activa en un sector de la escena:

Yo soy homosexual, entonces yo he generado reflexiones alrededor de esas reflexiones de género. Y me parece que ellos [una banda punk de Aranjuez] incitan fuertemente a alimentar esa imagen y ese legado del punk de los 90 y de los 80 (...) Y también hacen un fuerte acoso y ataque a la mujer, entonces [dicen] “te lo voy a hundir” o hay muchas canciones que son... Y uno dice, marica, yo a esto le pongo el ritmo de tun-tun [imita ritmo] y no hay gran diferencia entre un reggaetón y un tema de esos. Y creo que por eso sí tenemos que abogar muy fuertemente. Nuestra escena se ha caracterizado por un contenido fuerte, un contenido político y no un asunto así como utilitarista. (Punkero, 30 años)

El desarrollo de una escena queer punk aún no se ha dado en Medellín, todavía son casos individuales y relativamente aislados, pero hay diálogos e intercambios con otras escenas donde sí se ha desarrollado este lado de la escena punk. Por ejemplo, hay un diálogo fluido con Bogotá, donde hay experimentos mucho más atrevidos en términos de prácticas identitarias queer dentro de la escena:

De Bogotá sí conozco a La Colectiva Las Severas Flores, [en la que] todas son... pues le digo que *todas* son puros hombres. Es un cuento muy loco, póngale cuidado. Son *todas* porque se nombran “ellas”, y son hombres que se han hormonizado, entonces tienen senos... ¿cierto? Pero que han ido haciendo el tránsito físico, más no estético. ¿Si pillas? Entonces hoy ves a Las Severas Flores y vos creés, en vez de pensar que es una marica, vos pensás que es una arepera, ¿cierto? Es algo wow, interesante. Porque es toda una [indistinto]... es la destrucción total de todo el planteamiento de género y sexual, de la sexualidad que nos han hecho. Porque entonces, listo. Si es un hombre, se hace el tránsito a mujer, entonces es hacia este lado. Pero ver eso... (Punkero, 30 años)

La confrontación estética, que a la vez es cultural y política, que implica asumir el estilo y la identidad punk en la adolescencia y la juventud temprana, ofrece herramientas para afrontar otros retos personales más complejos. Tal es el caso de asumir una identidad transgénero, iniciar el tránsito de una identidad prescrita socialmente a una construcción propia, en la que el ethos transgresivo del punk resulta útil y práctico:

Es muy bobo a veces, es muy ridículo hablar de ropa. Pero para mí es muy potente, porque a mí esa edad me permitió unas peleas que no me hubiera dado por cómo me vestía, por ir con unos pantalones entubados al colegio, por pintarme el pelo tan joven, por abrirme aretas tan joven. Quizá hoy no tendría la fuerza de ponerme faldas o de asumir un montón de cosas que asumo estéticamente, que tengo la fuerza que no me importa, que no me interesa porque en algún

momento tuve esas discusiones con la sociedad, y las resolví gracias a vestirme punk. (Punkera trans, 28 años)

El queer punk empieza a volverse un referente cada vez más importante en la escena. La cultura mayoritaria ha propuesto ciertas formas de asumir la homosexualidad, unos nichos en el mercado donde las personas LGBTI se deben acomodar: música, modas, gustos, etc. Un sector de dicha población ha construido un espacio de aceptación en la cultura mayoritaria basado en las ideas de normalidad (no estamos enfermos, no somos “anormales”) e igualdad (somos iguales a usted, tenemos igualdad de derechos), pero ese lugar no ha sido deseable para todas las personas que se fugan de la “normalidad” heteronormativa. Algunas personas y bandas comienzan a configurar otros tipos de identidad y subjetividad, alejados de ese modelo a partir de la apropiación que hacen de la idea de lo queer:

Yo en algún momento me fugo de la heterosexualidad, empiezo a salir con manes, después con nenas, después (...) hay una etapa de exploración en la que yo me alejo del punk, no solo porque ya no lo escuchara tanto, sino porque ya no me vestía... pues, ya no tenía una estética tan evidente. Y me alejé. Tuve otras exploraciones y tuve que volver, y digo tuve que volver, porque en ningún otro lugar encontré lo que ahora estaba encontrando en el punk, que yo no sabía que existía. Era la escena queer punk, por ejemplo. Yo tengo un momento de exploración desde mi sexualidad donde creo que soy gay, digo “creo” porque no me considero gay en este momento, así me gusten los manes. Y caigo en una vaina que pasa ahí (...) digamos que el capitalismo captó mucho la homosexualidad, y la limitó a unos círculos, a unas músicas, a unas formas de vestir, a unos circuitos muy específicos. Evidentemente, todos en el mercado. Donde yo siendo, o gustándome los manes, me sentía muy mal. Y seguía teniendo ya ese pensamiento crítico que había tenido gracias al punk, al anarquismo y a todo eso. Y decido abrirme. Y cuando me abro de ese momento, y un día me parcho a escuchar bandas con mucha nostalgia, (...) [y] empiezo a explorar sugerencias que empiezan a salir, otras vueltas. Y me encuentro con el queer punk.

Entiendo que ese ha sido un lugar infinito, y posible dentro del punk, que yo no conocía. Y ahí vuelvo de lleno, si se quiere. (Punkera trans, 28 años)

Se puede hablar entonces de unas puertas que se abren en un sector de la escena, en sintonía con el clima cultural del país donde temas como el matrimonio igualitario y otros derechos de la población LGBTI están cada vez más en primer plano, debido a amplias movilizaciones ciudadanas, y donde lo queer se hace cada vez más visible en el contexto nacional, donde personajes como Brigitte Baptiste –importante académica⁴⁸ transgénero colombiana, del mundo de la ecología- convierten la discusión sobre el tema en algo cada vez más habitual tanto en contextos académicos, como otros más informales. Algunas bandas en la escena en las que el tema es relevante, bien sea por las prácticas de vida o por las reivindicaciones de sus integrantes, incluyen a Estado de Guerra, Apostasía Insurrecta, Renkore y O.D.I.O. También es importante mencionar el trabajo artístico, la videografía y el activismo alrededor del tema queer de Analú Laferal y el trabajo escénico del colectivo clown Nariz Obrera. Ambos cercanos a la escena Punk Medallo.

Punk Medallo Diverso: Diversidad y Relaciones Interétnicas

Otro asunto dentro de la escena en el que se ha hecho relevante el tema de la diversidad, aunque de manera menos protagónica que el género y la identidad sexual, es el de las relaciones interétnicas al interior de la escena. En este caso, el contexto de la escena refleja una situación mucho más amplia, mucho más allá de los confines limitados de la escena y sus participantes, y arraigado en las tensiones que definen nuestra sociedad colombiana contemporánea.

Creo que hay un problema fuerte de reconocimiento, y no es de la escena, sino que es del ciudadano colombiano. Y es que como ciudadanos colombianos, no nos reconocemos como indígenas. No. Y los que... o sea, vea mi abuela era Emberá de resguardo, pero ella tuvo relación

⁴⁸ Exdirectora del Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt y actual rectora de la Universidad EAN.

con el abuelo, se casó con él y se salió del resguardo y renunció a toda la creencia y toda la cultura indígena. Entra a la iglesia evangélica y mi abuelo se vuelve pastor y [se la pasa] predicando el evangelio. Y la crianza que les dio a sus hijos fue de todo, menos como indígenas.

Si usted hoy le dice a mi mamá que si es indígena:

-¿Usted es indígena?

-Ay, no. ¡Qué tal!

O sea, no es un asunto de la escena, es un asunto [de] que [a] Colombia le da vergüenza que somos de un origen indígena y que somos población indígena (Punkero, 30 años)

Este testimonio señala una gran dificultad en el contexto de Medellín. Pero aun después de tomar la decisión política de asumir una reivindicación y una identidad étnica, que dé otro sentido a la lucha contra el racismo dentro de la escena y la sociedad colombianas, la situación tiene aristas complejas:

Yo hoy me reconozco como indígena, y he buscado la forma de cómo [lograr que] algún resguardo me reconozca. Es un asunto bien complejo, porque no es tan fácil. Y eso también me ha confrontado bastante, porque es un montón de trámites burocráticos que este, y que este, y que ese, y que este te diga si sí o si no eres. Alimenta eso que como cultura colombiana nos distanciamos cada vez más de la protección de nuestras raíces originarias. (Punkero, 30 años)

La pregunta por la herencia indígena, afro o campesina de las distintas identidades que se asumen dentro de la escena ha llevado a muchos punks a acercarse al trabajo de la tierra. De tal forma que se ha abierto una ruta por la que el tema de lo étnico parece entrar a la escena. Desde la emergencia de la escena Punk Medallo, en los 80, se conocen algunos antecedentes de esta relación ambivalente de la escena con la herencia campesina. Varios punks de la primera escena migraron a tierras como el Urabá chocoano (Triganá, Capurganá, San Francisco, etc.), empujados un poco por la calentura que hacía invivible a Medellín, por la profunda inequidad económica de la ciudad y la falta de oportunidades, que

hace difícil para algunos grupos sociales el acceso a la propiedad, y empujados por el espíritu del ethos HTM que les dio la energía para construir su casa en la espesa selva del Darién. Algunos permanecieron allí, o si no, por lo menos dejaron una huella, como la Casa del Aguacate en el municipio de Triganá, en el Urabá chocoano. Además, muchos punks de la primera generación tenían clara herencia campesina, que no había desaparecido del todo en el contexto semirural de las periferias montañosas de Medellín. En la actualidad esa relación se conserva, y se ha explorado en el mismo territorio de la ciudad, cuyos bordes permiten prácticas de vida campesina como las huertas comunitarias, que algunos punks han adoptado.

Así, dentro de la búsqueda asociada con el HTM, algunos punkeros han llegado a la pregunta por la seguridad alimentaria, como nos cuenta un punk de la zona Nororiental:

Dentro de la escena hay muchos punkies que les interesa mucho el tema de la soberanía alimentaria. Y esos temas nos posibilitan empezar a generar [la opción de] abrir ventanas hacia esos mundos que pueden resultar hasta ser desconocidos para nosotros. Que estos sectores de la cultura de nuestro país puedan tener una mayor visibilización o fortaleza dentro de la escena punk (...) creo que la escena está muy presta y muy a la defensa de todo ese legado ancestral. Creo que eso no pasa tan desapercibido. De hecho, creo que hace parte también de esas apuestas de la decolonización del pensamiento. Empezar a darle más fuerza a todo lo que es las construcciones de América Latina, todo lo que es los países andinos, y toda la construcción intercultural e interétnica que se da. La escena posibilita, porque la escena es un mar de posibilidades, entonces en ese ejercicio de estar abogando por el respeto a la diferencia y la convergencia de lo diferente en esos espacios, también se posibilita que lleguen indígenas, roms, zambos, qué se yo... afros, [personas de comunidades] originarias. (Punkero, 30 años)

Pero el asunto de la reivindicación étnica o de la pregunta por las relaciones interétnicas y la lucha contra el racismo no solo se desarrolla de cara al mundo del campo (bien sea presente, o bien sea heredado o añorado), también sucede en contextos totalmente urbanos como el de las comunidades

afrodescendientes. Sin embargo, en la escena Punk Medallo no se encuentran personas o proyectos colectivos que asuman sus reivindicaciones. Algunos dicen en privado que se sienten negros o afrodescendientes, pero no asumen una posición explícita de reivindicación de dicha identidad y herencia en sus proyectos asociados con el punk. Ninguna de las personas entrevistadas que se nombraban como afrodescendientes o indígenas, reivindica el asunto en canciones o publicaciones. Algunos mencionan que el asunto del rechazo y las barreras para la participación en la escena no solo vienen de la escena propiamente, sino que es un conflicto que se expresa en ambas direcciones. Un entrevistado, de padre afrodescendiente, comentaba que, si bien sus padres aceptaban su interés por la música punk y su participación en la escena, no era igual en todos los miembros de su familia, y afirma que “He sentido más rechazo de parte de los tíos [que de mi padre]. Porque esa música para ellos no representa nuestras raíces [afro]. Entonces, algunos tíos me lo han expresado” (Punkero, 31 años).

El tema de las relaciones interétnicas e interculturales gana relevancia en el contexto político del país con fenómenos como los paros campesinos y las mingas indígenas. Estos fenómenos hacen evidente y visible una serie de conflictos sociales que había permanecido velados a gran parte de la opinión pública urbana, que por años se preocupó solo por temas militares y de seguridad relacionados con el conflicto armado. Pero que, ante el hecho fehaciente de la desmovilización de la guerrilla de las FARC, la más grande de Colombia, han pasado al primer plano, junto con temas como la corrupción.

El asunto no solo ha ganado relevancia en el campo político nacional, sino que moviliza emociones dentro de la escena y genera identificación y solidaridad en diversos sectores. Si bien la reivindicación campesina, afro o indígena no se asume todavía en primera persona en ninguna banda o proyecto colectivo dentro de la escena Punk Medallo, la preocupación por las relaciones interétnicas y las reivindicaciones de luchas de comunidades indígenas, campesinas y afro gana un lugar importante en la escena.

Recuerdo mucho, hablando de ese tema, a una banda, Subsistencia, de México. Sus temas son totalmente de ese sentido decolonial. Entender que este pueblo que somos, lo que ha sido, la opresión que ha tenido todo este territorio, lo que les ha pasado a las comunidades indígenas, lo que le ha pasado a las comunidades negras, entender también. De cierto modo, la música también nos ha contado eso, el punk y otras músicas, pero qué bacano que las bandas se ponen en ese papel de... Hacen historia, hacen memoria de los pueblos por medio de la música, se cuentan historias de procesos, de comunidades, de sucesos, y la música nos comunica. Uno pone música para parcharse un rato, pero uno también se pone a mirar qué dice la música. O al menos en el punk, los punkeros empezamos a entender las letras, a repetirla, y a identificarnos también en las letras. (Punkera, 38 años)

El ejemplo más relevante en la escena local lo ofrece el grupo Sangrando Ruido. Ya en su primera época, cuando se llamaban Sangre Obrera, escribieron la canción Piendamó, dedicada a la lucha indígena del Cauca, con cuyos colectivos de comunicación la banda había establecido un proceso de intercambio. Y de esa canción se ha hablado en otra parte de este trabajo⁴⁹. En épocas más recientes, después de su cambio de nombre por Sangrando Ruido en el 2011, han escrito una canción dedicada a Ana Fabricia Córdoba, una activista afro local. Ana Fabricia era miembro de la Ruta Pacífica de las Mujeres, una organización feminista y antimilitarista de gran importancia en la resistencia a la guerra en Colombia, y de la Mesa Interbarrial de Desconectados, una articulación de organizaciones barriales y comunitarias alrededor del tema de los servicios públicos domiciliarios y la vivienda digna para los sectores populares de Medellín. Algunos miembros de la banda trabajaron de cerca con ella en algunos procesos con el movimiento social en sus barrios. La canción la reivindica más como líder comunitaria que como símbolo afro, aunque su origen étnico se exalta explícitamente desde el mismo nombre:

⁴⁹ La canción está citada en el capítulo del trabajo de campo dedicado al período 1998-2010, página 299.

LA NEGRA ANA FABRICIA

Desplazada de este mundo por las balas del Estado.

Desplazada, golpeada y humillada, por la muerte de su hijo denunciada.

Denunciada por la muerte de su hijo, denunciada.

La negra Ana Fabricia fue vilmente asesinada.

Aventurera con palabras de fuego, por eso su sangre fue derramada,

por las balas del Estado, de este mundo desplazada... ¡desplazada!

Teniendo en su mente un nuevo amanecer

de su boca salen palabras de fuerza, para el barrio dando aliento,

La calle es nuestra...

la calle es nuestra...

¡La calle es nuestra! (La Negra Ana Fabricia - Sangrando Ruido, 2017)

En la escena ska o postpunk no se conocen grupos que hagan reivindicaciones étnicas, aunque ambas escenas enarbolan discursos y prácticas de diversidad musical y cultural, y de diálogo con diversos *otros* de la ciudad. En el caso del reggae sí se nota mucha más cercanía con las comunidades afro, al igual que en el hip hop, pero ambos casos son totalmente distantes de la escena Punk Medallo y no hay conexiones frecuentes.

En el caso de la escena skinhead, según manifiesta uno de sus integrantes, no hay un discurso de blancura, sino de un sentido de antioqueñidad:

La escena nacionalista de acá nunca ha tenido esos aires de “yo me creo vikingo, yo soy blanco”.

Hay gente que está montada en la cinta de la hispanidad, pero la gran mayoría, la gente es consciente de su condición y de dónde viene: “Yo vengo de indígenas, yo vengo de campesinos, yo vengo de todo eso”. (Skinhead, hombre, 35 años)

Si bien es cierto que en la escena skinhead, no hay un discurso explícitamente racista, incluso afirman que “En busca de identidad nunca estamos buscando unos rasgos étnicos o eso. Eso nunca se ha visto” (Skinhead, hombre, 35 años). Pero tienen discursos renuentes a la diversidad, abiertamente homofóbicos y machistas y, por lo menos en algunos casos, negacionistas sobre la historia de racismo asociada con el fascismo europeo

A usted siempre le han dicho: los nacionalsocialistas eran arios, eran blancos y odiaban el resto de las razas. Lo mismo en el fascismo. Pero cuando usted realmente busca en la historia, usted se da cuenta que hubo brigadas en África en la Italia de Mussolini, donde reivindicaron pueblos africanos. Entonces esa parte de la historia que nos han contado tampoco es como nos la han contado. (Skinhead, hombre, 35 años)

Finalmente, un asunto que hay que mencionar en este apartado sobre las relaciones interétnicas e interculturales, y de la lucha contra el racismo en la escena, es el fenómeno reciente de la xenofobia. Antes, Colombia no recibía muchos inmigrantes, debido a su situación de conflicto armado. Incluso era más notorio el caso de la emigración y el exilio, debido a la situación política y económica del país. Pero la crisis reciente en el vecino país de Venezuela ha generado grandes olas migratorias que no siempre han sido bien recibidas por los habitantes de la ciudad, y eso incluye a la escena Punk Medallo. Un punkero hace un panorama amplio que muestra como el tema del racismo ha sido poco discutido en la escena en el contexto local, y como la lucha en su contra no se ha interiorizado tanto como la lucha contra el machismo o la homofobia.

He encontrado personajes racistas, y he encontrado también personajes xenofóbicos. Pero también encuentro personajes que se anteponen a todo eso. No dejo de ver otra participación política que se antepone, obviamente, contra esas cosas. Entonces sí, he visto racismo y xenofobia. Inclusive ahora, con [la llegada de] los venezolanos, he discutido con mucho punkero. (Punkero 32 años)

Síntoma de la Última Década: Conclusiones

Las conclusiones se han formulado con base en los objetivos de esta investigación, por cuestiones metodológicas y de claridad se han dividido en cuatro numerales, cada uno de los cuales corresponde a uno de los objetivos específicos planteados. El primero se refiere a la periodización histórica que se ha definido en esta investigación. El segundo plantea las relaciones que la escena Punk Medallo ha tenido con otras escenas punk a nivel nacional e internacional, con otras escenas musicales de la ciudad y con otros actores sociales de su contexto. El tercero se refiere a la evolución de la cultura HTM en el contexto de la escena Punk Medallo, los cambios que ha experimentado a lo largo de su historia y las prácticas, la producción cultural y los espacios que ha incorporado en su repertorio. Y finalmente, un cuarto numeral plantea las posibilidades de investigación que se abren con este primer proyecto asociado con la escena Punk Medallo, su génesis y su estructura.

Tiempo y Espacio de la Escena: Periodización del Punk Medallo

Los dos primeros objetivos planteados en este trabajo tienen que ver con una periodización histórica de la escena Punk Medallo, y el contraste entre los diversos períodos encontrados, en términos de límites, actores, conflictos y escenarios entre 1985 y 2018. Lo primero que hay que decir es que los relatos para esta periodización surgen de una división metodológica inicial que se hizo de la ciudad en tres áreas, con límites intencionalmente vagos, generales y provisionales; y de la identificación de protagonistas de la escena en los diversos momentos que ésta tuvo en dichos territorios, a quienes se les preguntaba por la ubicación de hitos que sirvieran para delimitar dichos períodos. De dicha periodización surge la división en cuatro capítulos de los resultados del trabajo de campo. Sin embargo, los períodos identificados no son cuatro, sino seis, y han tenido desarrollos heterogéneos en los diferentes territorios investigados, por lo cual es importante recalcar el carácter provisional de dicha periodización de la historia de la escena Punk Medallo, y la necesidad de su revisión permanente en futuras investigaciones. Los períodos identificados son los siguientes:

De la escena rockera temprana a la escena subterránea

Un período previo al surgimiento de la escena que se extiende desde la llegada del rock a la ciudad a finales de los años 50, hasta mediados de los 80, cuando hay una escisión de la escena rockera. Ésta se divide en ese momento en una escena subterránea, compuesta por aficionados al punk, el metal y la vieja guardia; y una escena casposa, seguidora del rock que programaban las pocas emisoras de rock, basadas en las listas de popularidad de EE. UU. e Inglaterra.

Hay dos hitos que enmarcan este período. El primero es el Festival de Ancón en 1971, que marcó la ruptura radical entre la escena rockera y la cultura mayoritaria de la ciudad, representada en su institucionalidad política, religiosa, educativa, cultural y económica que le dio la espalda y la condenó al ostracismo. El segundo, es el concierto La Batalla de las Bandas, en 1985, el cual marcó una ruptura al interior del rock entre la escena subterránea, constituida por punkeros, metaleros y vieja guardia, que asumía una autonomía radical frente al “comercio”, conformado por los grupos casposos y sus seguidores. Dicha autonomía se empezó a defender incluso violentamente y tenía arraigo en unas prácticas de territorialidad muy asociadas con ciertos barrios, principalmente de la zona norte de la ciudad.

La escena punk de barrio

Poco tiempo después de La Batalla de las Bandas, al interior de la escena subterránea surge la escena que he denominado *punk de barrio*. Fue el período en el que punkeros y metaleros tuvieron sus momentos de mayor tensión, que generó una segunda escisión dentro de la esfera rockera local. A partir de este momento la escena punk se asumió como una escena que no sólo era autónoma de la “caspa” o el “comercio”, sino que también lo era del metal, otra escena subterránea. De todas maneras, es importante notar la diferencia de niveles, si bien se reconocía a la escena metalera como un “afuera” de la escena punk, no se les veía como parte de la caspa o el comercio, hacían parte de la escena anticomercial, pero tenían diferencias ideológicas y estéticas con los punkeros.

Aparecen las primeras bandas punk. La escena estaba centrada en diversos parches de barrio localizados principalmente en la ladera entre la zona nororiental y centro-oriental, y en la zona noroccidental de la ciudad (aunque también había algunos parches dispersos en algunas zonas del sur como Guayabal, el Barrio Trinidad, Itagüí y San Antonio de Prado). La primera escena Punk Medallo presentaba altos niveles de violencia interna y de rivalidad territorial entre los diversos parches, por ser un período de autodefinición del Punk Medallo, en términos de principios, valores e identidad. Su grabación más representativa, la recopilación conocida como *Punk Medallo*, resultó de las audiciones que se hicieron para la banda sonora de la película *Rodrigo D No futuro*.

En este período, emergen los primeros aficionados al postpunk y la música skinhead. Esta etapa culmina en 1989, con la producción de la primera recopilación de hardcore punk, que marcó el surgimiento de un nuevo período de la escena. En este período hubo un proceso de desterritorialización de las galladas barriales, que desaparecieron debido al aumento de la violencia en los barrios populares, que las hizo insostenibles, y debieron migrar a unos nuevos espacios donde configuraron nuevos territorios bajo otras lógicas.

La escena hardcore punk

Surge en 1989, con la grabación de la recopilación en casete *Estamos en la Sima*. Hay un relevo generacional de bandas, las que estaban activas en 1985 y 1986, han desaparecido en su mayoría. Hay un reencuentro entre las escenas punk y metal alrededor de la estética del hardcore punk que se vuelve hegemónica, pero ambas escenas se siguen reconociendo como autónomas frente a la escena rockera comercial y la cultura mayoritaria.

Esta escena tuvo un proceso de transición a partir del 94, cuando inicia el proceso de inclusión del rock en el panorama de la cultura mayoritaria local, después de la muerte de Pablo Escobar. En términos territoriales, se da una migración desde el norte hacia el centro y el sur, con reterritorialización de espacios importantes en la comuna 10, La Candelaria, y en el Poblado y algunos municipios del sur del

Valle de Aburrá como Envigado y Sabaneta. Los nuevos espacios territorializados permiten encuentros con otros actores y otras escenas locales, y permiten asumir la escena como un fenómeno más amplio, más allá de los barrios que limitaban los territorios de los 80, y salen a conquistar la ciudad.

Surgen las primeras bandas de las escenas postpunk y skinhead y estas escenas se consolidan con tensiones y conflictos internos y con niveles variables de autonomía frente a la escena punk: en el caso del postpunk, hay conflictos de clase entre seguidores y grupos de postpunk (norte) y new wave (sur), y hay algunos conflictos con la escena por cuestiones estéticas pues sus innovaciones musicales al canon punkero eran rechazadas o vistas con recelo por algunos sectores de la escena, además los grupos buscaron nuevos horizontes en la escena rockera mayoritaria.

En el caso de la escena skinhead, hay conflictos entre nacionalistas (más cercanos al oi! y el RAC), y grupos apolíticos y de izquierda (aficionados al oi! y el ska); los primeros empiezan a construir una escena autónoma de la escena punk por motivos de diferencias políticas, y los segundos mantienen su cercanía con la escena punk, pero sus intereses musicales les llevan a interactuar también de forma incipiente con otras escenas musicales que iban surgiendo en la ciudad, y con la escena rockera mayoritaria. La escena skinhead mantiene fuertes tensiones con la naciente escena hardcore punk, muchos de sus miembros nunca se integran a esta.

Se identifican iniciativas de politización dentro de la escena que se hacen visibles por ejemplo en los colectivos fanzineros y en las letras de las canciones. Los fanzines se convierten en espacios para la crítica interna a las prácticas machistas dentro de la escena, y para el posicionamiento político y la reivindicación de luchas como el antitaurismo, el antirracismo, y los procesos de descolonización a nivel local, nacional e internacional que cobraron vigor por ejemplo con motivo de la conmemoración de los 500 años del “descubrimiento de América” en 1992.

La reconciliación con los medios y el regreso a la radio

Después de la muerte de Pablo Escobar en diciembre de 1993, hay profundas reformas institucionales que comienzan a cambiar la relación entre el Estado y los jóvenes de la ciudad, y conducen al final del período de ostracismo y estigmatización generalizada de los rockeros. En 1994, surgen las primeras iniciativas institucionales públicas que se centran en la juventud como su público objetivo.

Por otro lado, en 1995, la emisora Radioactiva lanza su concepto de “el nuevo rock” dentro del cual no solo comienza a programar punk norteamericano de la oleada comercial de los 90, sino rock local, lo cual supuso un gran impulso para la escena rockera mayoritaria. Algunos grupos cercanos a la escena punk como IRA, Mojiganga, Tr3s de Corazón y Johnny All Stars llegaron al número uno en las listas de popularidad en esta emisora.

Además, se configuran las bases de una escena que localmente se denomina *neopunk*, por fuera de la escena Punk Medallo y más cercana al punk que circulaba en la radio y los canales musicales de EE. UU. como MTV. En esta etapa continúa la diseminación de la escena por toda la ciudad y la construcción de nuevos territorios. Se destaca el surgimiento de una escena skater que surge en la zona plana al occidente de la ciudad, que en otro momento se conoció como Otrabanda, entre las comunas 11 y 12, con barrios como Conquistadores y El Estadio entre sus epicentros.

El surgimiento de la escena anarcopunk

En 1998, hay un nuevo momento de ruptura, pero esta vez desde el sector HTM de la escena: surge una escena anarcopunk en la ciudad. El lanzamiento del primer disco del grupo Rechazo marca un hito fundacional en esta subescena. Sus territorios incluían la zona sur (incluyendo el Poblado y Envigado) y la ladera centro-oriental, donde había importantes epicentros de la escena como el Festival Antimili Sonoro en el Barrio Boston, de la comuna 8.

Esta escena se diferencia claramente de las nuevas tendencias dentro de la escena punk que pretendían normalizar ciertas dinámicas del mundo comercial de la música, y acercarse a otros sectores de la cultura mayoritaria, y afirman explícitamente su autonomía frente a la cultura mayoritaria representada en los medios mayoritarios, la industria musical y las grandes instituciones políticas y privadas. Para esto reafirma su ethos HTM y sus lazos con el legado anticomercial y popular de la escena Punk Medallo de los 80 y los 90, aunque se distanció de otros elementos de esa herencia, como las prácticas misóginas, homofóbicas, racistas y autoritarias que también fueron frecuentes en esa primera generación, y que han sido objeto de crítica por parte de la escena anarcopunk desde el principio.

La aparición de la escena anarcopunk implicó una mayor politización de un sector importante de la escena Punk Medallo, que se reflejaba en su arraigo en la cultura HTM y en una articulación más fuerte con iniciativas del movimiento social por fuera de la escena, reterritorializando así espacios amplios de acción social y política, y ampliando los horizontes identitarios dentro de la escena, asociando la identidad punk con otras luchas y contextos de construcción colectiva dentro del mundo popular. En este sentido se puede hablar de procesos decoloniales dentro de ciertos sectores de la escena, si se tiene como referencia la perspectiva de Zibechi que amplía el horizonte de la lucha decolonial hacia procesos populares en las periferias urbanas. En efecto, la reafirmación del ethos HTM que promueve la escena anarcopunk y la incorporación de discursos y prácticas de autogestión, facilitan que el sector HTM de la escena alcance mayor autonomía frente al Estado mediante el fortalecimiento de tejidos comunitarios, de amistad y vecinales.

Además, la escena anarcopunk significó el desafío explícito a la forma de entender la música que se consolidaba en el sector más institucionalizado de la escena rockera, que abogaba por una profesionalización de la práctica musical (entendida aquí como la transformación de dicha práctica en una profesión). Este sector, a su vez, se fortalecía en procesos como *Mederock*, que había convertido al

teatro Carlos Vieco en la zona centro-occidental, entre las comunas 16 y 11, en uno de los principales epicentros de la escena rockera del momento.

En 1998, surgen escenarios de encuentro de la escena punk subterránea con otras escenas y con el movimiento antimilitarista, como el festival Antimili Sonoro. Este espacio, así como la escena skater, funcionaba como una suerte de frontera porosa entre la escena Punk Medallo y la escena neopunk y la del rock alternativo, por las que circulaban algunas personas y grupos, sin que el intercambio fuera generalizado. La escena neopunk continuaba creciendo, reterritorializando sobre todo las zonas planas del centro-occidente de la ciudad y en la zona sur de El Poblado y Envigado, aunque poco a poco se difundía hacía el norte.

La reacción al surgimiento del Festival Altavoz

En 2004, inicia el Festival Altavoz, del lado de la institucionalidad cultural, organizado por la Alcaldía, algunas instituciones mixtas como las cajas de compensación familiar y algunos de los medios más importantes de la ciudad (Teleantioquia, Telemedellín y Canal U). Desde el principio, el festival ha ofrecido un espacio para el punk. En un primer momento, entre 2004 y 2009, se acercó básicamente el neopunk, pero para el 2010 ya estaba involucrado casi todo el punk, salvo por algunas excepciones, especialmente en la escena anarcopunk que aún hoy sigue reacia –por lo menos algunos sectores- a acercarse al Festival.

Altavoz hace parte de un circuito de espacios para la consolidación de las industrias culturales surgido en diferentes territorios de Medellín. La característica principal de este circuito es la estandarización técnica y logística para la presentación de espectáculos públicos. En general, estos espacios surgen alrededor de diferentes centralidades de la ciudad que facilitan el acceso, por eso se dan cerca de las estaciones del metro o de algunas avenidas del sur y el occidente como San Juan, la Calle 33, la variante Las Palmas y la calle 10 en El Poblado.

Por otro lado, surge una segunda generación de la escena anarcopunk con bandas y participantes nuevos, y con una posición radicalmente arraigada en la cultura HTM, lo cual la lleva a continuar en oposición a procesos de institucionalización como el Altavoz. Esta nueva generación se radicaliza más en términos políticos, y esto la lleva a nuevas prácticas de territorialización. Intenta, por ejemplo, procesos de “okupación” de espacios en la zona centro-oriental de la ciudad, y comienza a generar casas-punk en espacios como la Red Juvenil, donde logra además una mayor articulación con el movimiento social tanto a nivel local, como algunos procesos nacionales e internacionales. Procesos amplios como el Antimili Sonoro facilitaron esos acercamientos. Hacen una apuesta por reterritorializar espacios no regulados para muchos de sus eventos, por fuera del circuito estandarizado que surge en las centralidades de Medellín. Aumentan su penetración en parches punk de las zonas nororiental (incluyendo el municipio de Bello) y noroccidental, aunque también conquistan territorios en zonas como Belén, en la comuna 16.

El regreso del vinilo y la mundialización de la escena

En 2011 hay una renovación del lado no comercial de la escena punk con el surgimiento del sello *Ruido Total*, uno de cuyos principales socios es un antiguo punkero de Medellín que ha vivido entre Brasil y Francia desde el 2000. *Ruido Total* ha editado una cantidad considerable de discos en formato vinilo y ha generado un nuevo auge de producción discográfica en la ciudad que aún hoy permanece. Junto a *Ruido Total* ha surgido toda una generación de sellos HTM involucrados en la difusión del vinilo, entre los cuales se incluyen: Sin Temores Records, Chivo Expiatorio, Liberación Records, Ilegal Rekords, Mierdallo Records, Sin Piedad Records, Caleju, Malombia Records, Navash y TKG Records.

La escena anarcopunk, por su parte, se ve un poco debilitada en la última década por la desaparición de algunas bandas y algunas iniciativas de coordinación. Tras el fracaso de algunos intentos de “okupación”, surgen algunos espacios autogestionados importantes, casas punk, en la zona centro-occidental entre los barrios Boston, El Salvador, Prado Centro y Enciso que se convierten en territorios

importantes de iniciativas de autoorganización y autogestión de la escena anarcopunk y de la escena Punk Medallo en general, incluso hasta el presente.

En el sector más profesionalizado de la escena, se da la consolidación de un proceso de internacionalización. Por un lado, se afianza un circuito de intercambios con otros festivales nacionales e internacionales gestionados a través del festival Altavoz; y lo propio se logra también con los festivales zonales, que inician intercambios nacionales. Por otro lado, comienzan iniciativas de mercados musicales y culturales, y de procesos de incentivación del emprendimiento y el empresarismo cultural, que combinan actores privados y estatales. Este proceso se da de la mano de la consolidación del circuito de bares, salas de eventos y ensayos, y demás espacios acondicionados para las presentaciones públicas, que ahora se extiende para incluir también espacios en el centro de la ciudad, y en algunas centralidades al nororiente y al noroccidente.

El surgimiento de los festivales zonales facilita un repliegue de la escena y una reterritorialización de los barrios, donde se consolidan escenas barriales entre las que destacan la de Castilla (Festival Zona 2), la de Bello (QuitasolFest), la de Aranjuez y Manrique (Festival Comuna 4). En algunos de estos territorios comienzan a surgir espacios más estandarizados para las presentaciones públicas, en zonas como la carrera 68 en Castilla (noroccidente), y se dan acercamientos con la institucionalidad de los territorios, como las casas de la cultura y los parques-biblioteca, para el uso de sus amoblamientos urbanos, en las centralidades de dichos barrios.

Por otro lado, se consolida una nueva generación de bandas skinhead con epicentros principalmente en el sur de la ciudad, en el Poblado, Guayabal, Envigado e Itagüí, en la que algunas se denominan patriotas y se definen como apolíticas (de una forma confusa pues, para ellos, esto significa ser tanto antinazis como anti-antifascistas), y otras se autodenominan nacionalistas con abierta simpatía por ideologías como el nacionalsocialismo y el fascismo católico español.

Asimismo, emerge una nueva generación de bandas de postpunk, más inspiradas por bandas extranjeras que por generaciones previas de bandas locales. Sus epicentros más notables se encuentran en el centro de la ciudad y en algunas zonas entre el centro y la zona Nororiental, aunque circulan por el circuito comercial que se ha ido consolidando. De igual manera, se afianza una nueva generación de bandas de ska, en la que surgen muchos grupos nuevos y permanecen algunos grupos viejos, o con miembros provenientes de la generación de los 90. Si bien su distribución geográfica no es muy homogénea, se ha construido un territorio importante al sur del Valle de Aburrá, entre los municipios de Itagüí y Caldas, aunque también hay bandas y actores importantes en las zonas noroccidental, centro-occidental y nororiental.

Interacción con los Otros: La Interacción con el Afuera de la Escena Punk Medallo y con Otras Escenas

El tercer objetivo que se planteó para esta investigación se preguntaba por la interacción de la escena Punk Medallo, tanto con otras escenas mundiales, como con otros actores socioculturales locales, y por el rol de éstos en la producción del ethos HTM. A este respecto se puede decir que, en términos de interacción con el afuera, la cronología anterior se puede agrupar en dos grandes períodos, separados por una gran ruptura que se dio en la segunda mitad de los 90, con fenómenos como el acercamiento a los medios y la institucionalidad, el surgimiento de las escenas neopunk y anarcopunk y el Antimili Sonoro.

El primer período, se caracteriza por el ostracismo cultural de los rockeros que se había originado en el Festival Ancón y el hipismo, que conduce a la construcción de una escena, con un sentido de autonomía basado en su sentido de pertenencia al sector popular y sus prácticas de autogestión y de resistencia a la colaboración con la institucionalidad estatal, y que intentaba relacionarse lo menos posible con el mundo del comercio y la caspa, es decir, con “el afuera”. En un primer momento, hay un sentido territorial bastante cerrado, no hay ninguna interacción pública con el afuera, no hay acercamientos al Estado ni a los actores sociales del territorio, salvo a través de lazos familiares,

laborales o de amistad ajenos a la escena, incluso hay hostilidades territoriales entre las galladas rockeras y punkeras.

En el segundo momento, cuando la situación de desterritorialización de las galladas y de guerra en los barrios fue desesperada, se empiezan a dar procesos de acercamiento a algunas organizaciones barriales populares como las juntas de acción comunal, los grupos juveniles o las corporaciones comunitarias, pero se conserva la posición de autonomía frente a la institucionalidad estatal y privada.

Algunos sectores de la escena, más cercanos al postpunk y el ska, se empiezan a acercar a un incipiente circuito de bares que ya surgía en la ciudad. La primera escena se comunicó con el mundo a través del correo, tuvo activa correspondencia con escenas europeas como la francesa, la alemana, la inglesa, la sueca, la finlandesa, diversas escenas ibéricas, la polaca, la yugoslava y la checa; también se escribió con escenas en otros lugares extremos como la japonesa o la australiana. Este proceso fue el que permitió un diálogo incipiente con otras escenas y otras experiencias del punk, que más adelante facilitó la politización de la escena.

De todas maneras, esta comunicación fue solo epistolar, en este período no hubo giras de bandas extranjeras, Medellín era considerada la ciudad más peligrosa del mundo y casi nadie venía del extranjero, y además ninguna banda local tocó por fuera del país. Asimismo, también hubo un interés por contactarse con otras escenas colombianas, como la bogotana y las del llamado Eje Cafetero; y latinoamericanas, como la mexicana, la peruana, la venezolana, la argentina y la brasileña.

El final de la guerra del Estado con el Cartel de Medellín implica un nuevo clima cultural más incluyente con los jóvenes y el surgimiento de un circuito de bares donde primaba la estética ecléctica del rock alternativo, y en la que los nuevos grupos de punk norteamericanos, y otros ritmos como el ska y el postpunk (y sus derivados) podían encontrar cabida. Además, es el espacio para la circulación de nuevas estéticas como el grunge, algunas formas de la electrónica y el hip hop, alrededor de las cuales poco a poco surgen nuevas escenas.

A partir de mediados de los 90, se da una ruptura al interior de la escena. Por un lado, hay un proceso de acercamiento entre el rock y la institucionalidad cultural. La institucionalidad, en el marco de una estrategia de inclusión de la juventud en sus procesos de planeación, comienza a tomar acciones orientadas a los jóvenes, enmarcadas en procesos de atención a una población mediante políticas públicas. Este giro facilita el contacto con otros actores sociales y económicos. De esta manera, un sector de la escena comienza un acercamiento a los medios, a los actores institucionales de diferentes alcaldías regionales y de la gobernación, y a algunos actores privados que comienzan a involucrarse en el proceso.

En medio de ese clima de apertura, se da una mayor interacción con otras escenas en los espacios que empiezan a surgir (como Mederock, el teatro Carlos Vico y algunos primeros eventos y festivales que surgen, emulando la experiencia bogotana de Rock al Parque). En un principio, términos como “Rock Alternativo” o “Escena Alternativa” permitían la inclusión de una serie de tradiciones y estéticas musicales diversas, el elemento que tenían en común era su circulación por los mismos medios de influencia norteamericana.

Poco a poco, surgen otras escenas claramente diferenciadas de la rockera con las que hay interacciones variables. Tal es el caso de la escena ska en un primer momento, y de la escena reggae que surgió de ella en un segundo momento (comenzando la década del 2000). Pero también es el caso del hip hop y algunas formas electrónicas de música, asociadas por ejemplo al postpunk y la escena gótica que se iba consolidando alrededor de fiestas.

En este período, las escenas postpunk y skinhead entran en decadencia pues no logran un relevo generacional en su interior y sus primeros participantes se dispersan. Surge una nueva generación de skinheads (más conectados con las noticias que llegan de una tercera ola del ska en EE. UU. que con la escena skinhead local de los 80) y la escena postpunk se diluye en el rock alternativo y una escena gótica y darkwave que se consolida alrededor de fiestas y bares más que alrededor de nuevos grupos.

En esta época comienza a entrar el internet a Colombia, lo que permite mayor fluidez en la comunicación con otras escenas a nivel mundial, y la práctica de nuevas formas de territorialidad propias del mundo digital. También hay más intercambio con otras escenas nacionales como la de Bucaramanga, Cali o Ibagué. Los principales medios de comunicación siguen siendo los fanzines, que por medio de una lógica de intercambio epistolar con otros interlocutores a nivel mundial, permiten la llegada de información y música. Vienen las primeras bandas colombianas y de países vecinos como Ecuador y Venezuela.

La primera década del siglo XXI se caracteriza por la consolidación de la escena anarcopunk, que reivindica las banderas anticomerciales de la primera escena Punk Medallo, pero que, a diferencia de ésta, se acerca más al movimiento social. De una nueva escena skinhead que se nombra como apolítica e intenta diferenciarse de la escena skinhead anterior, que tenía reputación de sentir simpatía por el nazismo. De una escena ska que ya es notoriamente autónoma del referente skinhead de la primera generación de bandas y se acerca más al sonido y las identidades propuestas por el latin-ska, ska-jazz y ska-core que tienen bastante popularidad en la radio, como ecos tardíos de la ola comercial del punk de los 90 en EE. UU., que ya se extingue. Y de una escena postpunk que se ha diluido en una escena alternativa y una naciente escena gótica, con bastantes diálogos con algunos sectores de la escena electrónica, y con más epicentros en fiestas y bares que en conciertos, pues no hay un relevo generacional de bandas postpunk.

Dos procesos son importantes en esta década. Por el lado de la escena más comercial, surge el festival Altavoz que permite profundizar el proceso de profesionalización y de inserción de la escena en la industria musical, y la difusión y generalización de la perspectiva de la cultura como industria. Y por otro lado, la escena HTM se acerca al proceso del Antimili Sonoro, interesada en su posición antimilitarista y su discurso de resistencia al reclutamiento por parte de todos los actores armados del conflicto. En ambos espacios, en el Antimili Sonoro y en el Altavoz, las bandas y los participantes de la

escena tienen la oportunidad de alternar con participantes en otras escenas, especialmente el metal, el hip hop, el ska, el reggae y la música electrónica, aunque conservando la autonomía frente a estas escenas. En un caso, ese relacionamiento sirve principalmente para profundizar el proceso de profesionalización de la escena, y alternar con otros actores en la industria musical; en el otro, para avanzar en el de su politización, al permitir el relacionamiento con otros actores sociales interesados en la lucha contra la guerra. En la escena anarcopunk es necesario mencionar una coordinadora anarquista que existió hasta 2010, que facilitó la consolidación de esa escena.

El avance de internet a nivel local, nacional y mundial permite mayor comunicación, y más frecuente, con otras escenas locales a nivel global. Además, algunos miembros de la escena dan un paso adicional al comenzar a viajar a otras escenas cercanas a nivel suramericano, lo cual facilita intercambios más cercanos, que permiten la venida de punks de otras latitudes y su interacción más directa con miembros de la escena local. Aumenta la frecuencia de las visitas de bandas extranjeras, principalmente latinoamericanas, y ahora vienen también de lugares más remotos como México, Argentina, Chile, Perú y Brasil.

En la segunda década del siglo XXI, desaparece el Antimili Sonoro (la última edición fue en 2011). La escena HTM genera procesos autónomos alrededor de espacios físicos como el Centro Social y Cultural Libertario y la Casa Cultural El Hormiguero, que sirven de espacios de coordinación y encuentro, ante la desaparición del Antimili Sonoro y su plataforma institucional. El sector más anticomercial y politizado de la escena confluye alrededor de estos espacios y de algunos festivales autogestionados que se realizan en los barrios. Surge un sector híbrido de la escena, entre el sector institucional y el sector HTM, conformado por festivales zonales organizados mediante la priorización de recursos en programas públicos de presupuesto participativo, que ayuda a consolidar un proceso de la escena de repliegue a los territorios, donde surgen pequeñas escenas microlocales. A diferencia de la escena de los 80, en la que resaltaban fuertes tensiones territoriales entre las galladas punk de los barrios, ahora hay buenos niveles

de interacción y diálogo entre escenas barriales, es decir su arraigo territorial no impide altos niveles de coordinación con actores de otros territorios.

Finalmente, el sector más cercano al proceso de profesionalización y comercialización empieza una fase de acercamiento al mercado cultural mediante estrategias como los mercados de la música (a partir de 2010 se realiza el mercado *Circularart* en la ciudad), que permiten el acercamiento a festivales y demás actores de muchas escenas musicales a nivel internacional; y como una serie de espacios de promoción del emprendimiento y el empresarismo musical, y de la llamada *economía naranja*, como “El Pauer” que se desarrollan de la mano de actores locales como las cajas de compensación familiar, algunos actores privados y oficinas mixtas como Ruta N, donde confluyen la Alcaldía de Medellín y empresas mixtas como UNE y EPM.

El Altavoz permite la circulación de bandas norteamericanas y europeas, esta circulación internacional abarca también a algunos festivales zonales. La escena HTM comienza a producir también sus primeros conciertos internacionales a través de colectivos como la Familia Gato Negro y el Drink Team, que traen algunos grupos europeos. El surgimiento de una generación de sellos discográficos HTM productores de discos de vinilo, de la mano del sello *Ruido Total* y la circulación de su discografía por otras escenas a nivel global permiten las primeras giras norteamericanas y europeas de bandas punk HTM locales. También se dan procesos de gestión tendientes a traer bandas extranjeras en las escenas skinhead y ska.

Evolución de la cultura HTM

El cuarto objetivo de este trabajo apuntaba a documentar las prácticas, espacios, eventos y producción cultural asociada con la cultura HTM en la escena Punk Medallo y su evolución. A este respecto, se puede decir que, en el primer momento de la escena, las prácticas del ethos HTM que predominan tienen que ver con los elementos más básicos de la producción cultural y tenían profundo

arraigo comunitario: conseguir instrumentos y espacios donde hacerlos sonar, aprender colectivamente a tocar música y armar sus primeros eventos (fiestas y conciertos).

Llama la atención la producción artesanal de instrumentos musicales y las prácticas alternativas de consumo en las que incluso sustancias psicoactivas como el alcohol y algunas drogas eran de consumo comunitario entre cada gallada. En este primer momento, la adopción del ethos HTM fue algo totalmente espontáneo, de hecho, no se utilizaba esa nomenclatura sino que se recurría de forma natural a las prácticas de autogestión propias de los sectores populares donde las galladas punk habían echado raíces. Sólo se le puede llamar ethos HTM a posteriori, pero en un comienzo era una forma espontánea de solucionar artesanalmente unas necesidades materiales que surgían en contextos de precariedad.

En un segundo momento, a comienzos de los 90, surgen también algunos estudios de serigrafía donde la estampación de camisetas y parches, y la fabricación de botones y otros accesorios se hicieron más habituales. Más que tener su epicentro en las galladas barriales, en este segundo momento surgen los primeros colectivos alrededor de actividades específicas como la elaboración de fanzines o la producción de eventos. Sus formas de territorialidad los llevaban a configurar sus límites a partir de afinidades, gustos y prácticas, y no a partir de la presencia espacial en un barrio específico.

En este caso, la reivindicación de la cultura HTM es más clara, pues a finales de los 80 comienza un diálogo epistolar con una diversidad de escenas punk a nivel mundial que permite el acceso a los valores, los productos y las prácticas del punk HTM a nivel mundial, y comienza así, en el contexto local, un proceso de politización de una serie de prácticas que inicialmente se hacían principalmente por necesidad, pero que poco a poco se empiezan a asociar con un universo de sentido que choca abierta y explícitamente con los valores del capitalismo neoliberal que difundía la cultura mayoritaria.

En un tercer momento, a finales de los 90, cuando surge la escena anarcopunk, el ethos HTM se politiza más también. Se ha extendido la práctica de conformar colectivos de afinidad, que a su vez se

convierten en espacios de autoformación política de sus miembros. A principios de la década del 2000 se reterritorializan nuevos espacios, pues se hacen algunos conciertos en espacios tomados por diversos sindicatos en sus respectivos procesos huelguísticos, y la cultura HTM se expande en esos diálogos con algunos sectores sociales donde la autogestión tenía otros sentidos. Allí se incluyen también prácticas como la olla comunitaria para la alimentación de obreros y punks. La producción discográfica se hace primariamente en CD, de forma artesanal y con frecuencia en contravía con los valores de la industria discográfica. Un sector de la escena comienza a adoptar y difundir un discurso de apropiación de la piratería y el trueque como formas alternativas de difusión no comercial del material punk local.

Por otro lado, se masifican prácticas como la serigrafía y el estencil que facilitan procesos subterráneos de comunicación más allá de los fanzines. Por ejemplo, con estas técnicas se producen afiches y material publicitario para el Antimili Sonoro y algunos otros procesos organizativos y reivindicativos, se hacen las artes gráficas de diversos proyectos discográficos. Y además, con el salto del papel y la tela al muro, se concretan formas de participación de la escena punk y el naciente movimiento anarquista, que permiten su visibilización en espacios emblemáticos del movimiento social como las marchas del primero de mayo o del movimiento estudiantil universitario, mediante el grafiti y el estencil.

Adicionalmente, se diversifican los tipos de eventos que se asocian con la cultura HTM. Además de los conciertos, se empiezan a hacer también ferias de fanzines y de material libertario, y otros eventos similares. Las prácticas propias del ethos HTM se expanden también para atender eventos más multitudinarios como los festivales Antimili Sonoro, donde el trabajo se debía subdividir en comisiones en las que participaban los miembros de la escena de forma voluntaria. Dichas comisiones se conformaban para realizar actividades tan amplias como la gestión de recursos para el evento, la compra de víveres y la preparación de la alimentación, la coordinación logística con las bandas y demás organizaciones participantes, las comunicaciones del evento que abarcaban a una serie de organizaciones sociales muy amplias, etc. Por otra parte, la cultura HTM se empezó a asociar con otras

formas de expresión como las artes circenses, el performance, la mímica y el teatro que se abrían espacio en el Antimili Sonoro y en otros eventos de la escena. Allí los zancos, el fuego y los malabares se convirtieron poco a poco en protagonistas habituales.

El avance del siglo XXI ha implicado un mayor acercamiento a la tecnología y los recursos, así como a los espacios, las formas de territorialidad y las oportunidades que ofrece el ciber mundo. Si bien todavía se producen fanzines físicos, ya no se hacen a mano sino con base en programas de diseño. Pero además de los fanzines, surgen formas nuevas y autogestionadas de comunicación: Las redes sociales se vuelven protagónicas, surgen grupos, foros, portales, blogs y otros espacios de debate y circulación de la producción cultural de la escena. Además de los medios escritos y gráficos, ganan protagonismo los medios audiovisuales, que permiten que las bandas pasen de autoproducir sus propias obras fonográficas, a hacer sus propios videoclips; y que los punks comiencen a hacer sus propios documentales.

Una práctica reciente que vale la pena rescatar, inspirada en la memoria de las primeras generaciones de la escena, es la producción de “conciertos de cancha” en zonas periféricas de la ciudad en la zona nororiental y en la zona centro-oriental. Éstos se hacen anualmente de forma totalmente autogestionada, en espacios que no están diseñados para la presentación de espectáculos públicos, con base en la consulta con la comunidad y los vecinos de los espacios utilizados, en lugar de pedir permiso a la institucionalidad política, y siempre implican una reivindicación explícita de la cultura HTM. Se destacan en esta última categoría el *Festival Por la Solidaridad y la Ekidad* en el barrio Enciso (comuna 8) y el festival *Punk del Barrio y para el Barrio*, entre las comunas 1 y 3, en la ladera nororiental de la ciudad.

El Panorama que se Abre

Una investigación como la presente no solo hace un recuento histórico y un ejercicio de memoria de una de las comunidades más auténticas y creativas del mundo cultural de los sectores

populares de Medellín, sino que ofrece referentes teóricos y conceptuales transdisciplinarios para mirar otros fenómenos similares en la ciudad como el mundo del hip hop y otros afines.

Además, abre la puerta del mundo de la escena punk local que ofrece universos amplios e inexplorados de sentido que no solo son relevantes para la misma escena punk, sino para el mundo académico interesado por la cultura local, sus prácticas y su mundo simbólico: la antropología, la sociología, los estudios (post) (sub) culturales, la musicología y otros universos disciplinares y transdisciplinarios se verían enriquecidos con este acercamiento.

Esta investigación se nutrió sobre todo de un trabajo etnográfico centrado en la exploración de las voces y los territorios geográficos del punk local, pero ha arrojado también un abundante archivo que deberá ser objeto de nuevas investigaciones. El análisis textual y simbólico de los fanzines y la producción discográfica es, por ejemplo, un terreno prácticamente inexplorado que es bastante prometedor, los contrarrelatos que contiene del conflicto armado o de las relaciones de poder a nivel barrial y de ciudad ofrecen un terreno fértil para la investigación hermenéutica y semiológica, y también su análisis político. Por otro lado, la escena Punk Medallo ofrece un escenario interesante de investigación de la historia reciente en los sectores populares y los movimientos sociales en el contexto local, por el diálogo que establece con movimientos como el antimilitarismo, el feminismo, el anarquismo, el antitaurismo y otros.

La escena Punk Medallo ha construido una historia rica a partir de prácticas comunitarias y autónomas que han configurado una cultura HTM. Ha permitido que varias generaciones de punks abandonen el lugar de receptores pasivos y consumidores de una cultura globalizada que los invisibiliza y los ignora de forma permanente, para convertirse en productores. No solo de bienes y productos, sino de sentidos e interpretaciones de nuestra realidad colectiva y del orden local, nacional, regional y mundial.

La escena Punk Medallo ha ofrecido un relato crítico sobre nuestra historia reciente, que ha sido elaborado desde un lugar de enunciación por fuera de las hegemonías académicas y mediáticas imperantes, y ha entregado herramientas de empoderamiento a sus integrantes que, además de lograr una importante fertilidad cultural representada en su producción discográfica, editorial, gráfica, audiovisual y de eventos, ha generado también escenarios de descolonización epistémica y subjetiva, y de producción de subjetividades autónomas, forjadas en tensión con los valores del contexto hegemónico que la rodea, donde la productividad económica, el afán de lucro y la lógica de la competencia son el centro. Además, ha establecido una lucha frontal contra imaginarios identitarios tradicionales de la antioqueñidad, arraigados en prácticas totalitarias de exclusión del diferente, y ha permitido la aparición de otras formas de ser.

Finalmente, no sobra recalcar que dicha cultura HTM no es el resultado de procesos individualistas, sino de la consciencia de que el grito “Hazlo Tú Mismo”, en un contexto de permanente exclusión, se debe traducir como “Hazlo Con Otros”, y esto redundando en su transformación en una lógica comunitaria y autónoma donde a la larga significa “Hazte Tú Mismo”, sé el forjador –junto a los tuyos- de formas nuevas de subjetividad insumisa.

Referencias

- Adams, R. (2008). The Englishness of English punk: Sex Pistols, subcultures, and nostalgia. *Popular Music and Society*, 31(4), 469–488.
- Agencia de prensa IPC (26 de mayo de 2015) *Toneladas de olvido*.
<http://www.ipc.org.co/agenciadeprensa/index.php/2015/05/26/toneladas-de-olvido-2/>
- AltavozFest. (2016). *Tributo al Punk de Rodrigo D. No Futuro*. <https://altavozfest.co/artista/tributo-al-punk-de-rodrigo-d-no-futuro/>
- Amalfi Torres, F. y Marriaga Rios, R. (2011). *Punk, más allá de las crestas y las botas. La resistencia hecha letra. Un análisis de contenido a la música punk de Medellín en los años 80's* [Monografía de pregrado en Comunicación Social y Periodismo, Universidad Del Norte, Barranquilla]
<http://hdl.handle.net/10584/5263>
- Anderson, T. L. (2009). Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture1. En *Sociological Forum*, 24, 307–336.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1573-7861.2009.01101.x/full>
- Anónimo (S.F.) *Subterráneo Medellín*. Número 2. Medellín. Fanzine autoeditado
- (1986) Protesta en la macarena. En: *Visión Rockera*. Número 3, noviembre, pp. 11. Medellín: Fanzine autoeditado.
- (1987a) Nuestra realidad. En: *Visión Rockera*. Número 4, enero, pp. 3. Medellín: Fanzine autoeditado.
- (1987b) Rock nacional. En: *Visión Rockera*. Número 5, abril, pp. 3-4. Medellín: Fanzine autoeditado.
- (1987c) Punk la nueva fuerza. En: *Visión Rockera*. Número 6, Julio, pp. 5-6. Medellín: Fanzine autoeditado.

- (1987d) Rock nacional. En: *Visión Rockera*. Número 6, Julio, pp. 5-6. Medellín: Fanzine autoeditado.
- (1988). *Piensa* N°1. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (1989). *Despelote* No 3. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (1989 b). *Nueva Fuerza* No. 1. Medellín. Fanzine autoeditado
- (1990a). *Nueva Fuerza* No.6. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (1990b). *Subterráneo Medellín* N°3. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (1991). *Nueva Fuerza* No.7. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (1992). *Nueva Fuerza* No.10. Medellín. Fanzine autoeditado.
- (2016) *Reflexiones Libertarias sobre el acuerdo de Paz en Colombia*. Bogotá: Colectivo Contrainformativo Sub*Versión, Distribuidora Libertaria Rojinegro, Carsal Pirotécnia
- Arango, S. (2005). Los otros medios. En P. Valencia (Ed.), *Medellín en vivo. La historia del rock* (2ª ed., pp. 125–138). Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Arboleda, C. (2013). *El metal y la configuración de una práctica: De la estética del sonido a la estética de los signos* [Tesis de Maestría, Universidad EAFIT]
- Arroyave, C. (2005). Historia de los conciertos. En P. Valencia (Ed.) *Medellín en vivo. La historia del rock*. (2ª ed., pp. 169–196). Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Astley, T. (2014). Remembrance as a Tool for Reflecting a National Identity: A Cuban Punk Approach. En *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23(1), 65–86.
<https://doi.org/10.1080/13569325.2013.877429>
- Atkinson, P. (2006). Do It Yourself: Democracy and Design. En *Journal of Design History*, 19(1), 1–10.
<https://doi.org/10.1093/jdh/epk001>
- Bag, A. (2012). Work that hoe: Tilling the soil of punk feminism. En *Women and Performance*, 22(2–3), 233–238. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2012.721079>

Barrett, D. (2013). DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives. En *American Studies*, 52(2), 23–42.

Baulch, E., (Author). (2002). Creating a scene: Balinese punk's beginnings. En *International Journal of Cultural Studies*, 5(2), 153–177.

Becker, H. (1982) *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press

Becker, S. (2012). Editor's Note: "The World's a Mess It's in My Kiss": Punk Women and Why They Matter. En *Women's Studies*, 41(2), 117–120.

Bedoya, J. (2010) *La protección violenta en Colombia. El caso de Medellín desde los años 90*. Medellín: IPC, Instituto Popular de Capacitación

Benítez, L., González, Y., y Senn, D. (2016). Punkis and New waves in a dictatorship: rearticulation and resistance of youth cultures in Chile (1979-1984). En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez Y Juventud*, 14(1), 191–203.

Bennett, A. (2006). Punk's not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans. En *Sociology*, 40(2), 219–235. <https://doi.org/10.1177/0038038506062030>

----- (2018) Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: A Critical Overview. *Cultural Sociology*. 12(2):140-155. doi:10.1177/1749975517750760

Berkers, P. (2012). Rock against gender roles: Performing femininities and doing feminism among women punk performers in the Netherlands, 1976-1982. En *Journal of Popular Music Studies*, 24(2), 155–175. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2012.01323.x>

Bestley, R. (2013). "I tried to make him laugh, he didn't get the joke...": Taking punk humour seriously. En *Punk & Post-Punk*, 2(2), 119–146.

Bey, H. (1991) *La zona temporalmente autónoma*. Autonomedia.

https://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf

Biedma, S. (Julio 12 de 2015). La cresta de la ola. *Página 12*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10744-2015-07-15.html>

Boatwright, A. (Directora) (2016). *Los Punks: We Are All We Have*. Los Angeles: Agi Orsi Productions.

Botero, C. (2009). Las músicas de fusión y el anarco punk en Bogotá y Medellín. En *Estudios de Derecho*, 64(143). <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/red/article/view/2555>

Bourdieu, P. (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

Bovey, S., (Author). (2006). “Don’t tread on me’: The ethos of ’60s garage punk. En *Collected Work: Popular Music and Society*. 29(4), 451–459.

Brown, J. (2011). “Brown girl in the ring”: Poly Styrene, Annabella Lwin, and the politics of anger. En *Journal of Popular Music Studies*, 23(4), 455–478. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01306.x>

Cano, C. M. (2011). El conflicto político en los jóvenes como un fenómeno estético contemporáneo del vestuario. En *Revista KEPES*, 8(7), 187–202.

Cano, E. (2019) *Memorias desde el tugurio. Una etnografía de archivo*. [Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia]

Cano, I. D. (2005). El punk de Medellín. En P. Valencia (Ed.), *Medellín en vivo la historia del rock* (2nd ed., pp. 275–284). Medellín: Alcaldía de Medellín.

----- (2006). *Iconografía del rock en Medellín* (Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia).

CAP Nomade y Kolektivo Voz Libre. (2011). *Medallo punkero. Miradas sobre el movimiento punk en Medellín*. Medellín: Autoproducido.

Castaño, A.; Montoya, C.; y Ciro, S. (2004) ¿Cómo van nuestros derechos? Las libertades de las y los jóvenes de Medellín. En *El Mal Creyente*. 5(15). Medellín: Red Juvenil.

Centro Nacional de Memoria Histórica –CNMH (2013) *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH

----- (2017), *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH- Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia.

Císař, O., & Koubek, M. (2012). Include 'em all?: Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic. En *Poetics*, 40(1), 1–21.

Clark, D. (2003). The Death and Life of Punk, the Last Subculture. En *The Post-Subcultures Reader*.
<http://www.academia.edu/download/38083/PunkLastSubculture.pdf>

Cogan, B. (2007). “Do They Owe Us a Living? Of Course They Do!” Crass, Throbbing Gristle, and Anarchy and Radicalism in Early English Punk Rock. En *Journal for the Study of Radicalism*, 1(2), 77–90.

----- (2012). Typical Girls?: Fuck Off, You Wanker! Re-Evaluating the Slits and Gender Relations in Early British Punk and Post-Punk. En *Women's Studies*, 41(2), 121–135.
<https://doi.org/10.1080/00497878.2012.636331>

Cohen, S. y Lashua, B. D. (2012). “A fanzine of record”: Merseysound and mapping Liverpool’s post-punk popular muscapes. *Collected Work: Punk & Post-Punk*. 1(1), 87–104.

Colorado, J. A. (2015) *Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Planeta.

Crossley, N. (2008). Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement. En *Theory, Culture & Society*, 25(6), 89–116. <https://doi.org/10.1177/0263276408095546>

----- (2009). The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester’s post/punk music scene 1976-1980. En *Poetics*, 37(1), 24–49. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.10.002>

Comisión de Regulación de Telecomunicaciones (2001) *Infraestructura de internet en Colombia - año 2000*. Informe final de conectividad nacional. Comisión de Regulación de Telecomunicaciones - CRT. <https://www.crcom.gov.co/uploads/images/files/InformeInternetColombia2000.pdf>

----- (2006) Informe semestral internet. Comisión de Regulación de Telecomunicaciones - CRT.

No. 6. Feb. 2006. https://www.crcm.gov.co/uploads/images/files/Informe_Internet_junio_2005.PDF

Culton, K. R., & Holtzman, B. (2010). The growth and disruption of a “free space”: Examining a suburban

Do It Yourself (DIY) punk scene. En *Space and Culture*, 13(3), 270–284.

<https://doi.org/10.1177/1206331210365258>

da Silva Pereira, C., & Pessanha Boeschstein, L. (2016). Do fanzine ao magazine: uma análise das

representações do punk pela publicidade. En *From Fanzine to the Magazine: An Analysis of the Representations of Punk on Advertising.*, 13(37), 76–97.

Dale, P. (2010) Anyone Can Do It: Traditions of Punk and the Politics of Empowerment. [Tesis de

Doctorado. Newcastle University]

----- (2012) Anyone can do it: Empowerment, tradition and the punk underground. Ashgate

publishing limited

----- (2013). Death to trad historicism: Futuremania, avant-gardism and Scottish post-punk 1985-

1994. En *Punk & Post-Punk*, 2(2), 165–178.

Damasceno, F. (2005). Jovens e história- dois movimentos em fortaleza. En *XXIII Simpósio Nacional de*

História. Londrina: ANPUH.

Danto, A. C. (2005). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press.

Daschuk, M. D. (2011). The significance of artistic criticism in the production of punk subcultural

authenticity: The case study of Against Me! En *Journal of Youth Studies*, 14(5), 605–626.

<https://doi.org/10.1080/13676261.2011.559215>

David Bravo, C. A. (2016). *Mala hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla. 1985-1995*. Medellín:

Alcaldía de Medellín.

Dávila Llinás, M. C. (2005). ¡Punk, Medallo! De la UK a la USA y en Medallo se impulsa. En P. Valencia (Ed.), *Medellín en vivo. La historia del rock* (2nd ed., pp. 265–274). Medellín: Alcaldía de Medellín.

De Jongh, S., (Author). (2013). Anarchy in the archive again: An account of a South African punk rock music collection. En *Fontes Artis Musicae*, 60(2), 63–75.

Debies-Carl, J. S. (2015). Print Is Dead: The Promise and Peril of Online Media for Subcultural Resistance. En *Journal of Contemporary Ethnography*, 44(6), 679–708.
<https://doi.org/10.1177/0891241614546553>

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (5. ed). Valencia: Pre-Textos.

Denysenko, N. (2013). An Appeal to Mary: An Analysis of Pussy Riot's Punk Performance in Moscow. En *Journal of the American Academy of Religion*, 81(4), 1061–1092.

Dines, M. (2004). *The emergence of the anarcho-punk scene of the 1980s* (Doctor of Philosophy). University of Salford, Salford, UK.

Downes, J. (2012). The Expansion of Punk Rock: Riot Grrrl Challenges to Gender Power Relations in British Indie Music Subcultures. En *Women's Studies*, 41(2), 204–237.
<https://doi.org/10.1080/00497878.2012.636572>

Drissel, D. (2011). Anarchist Punks Resisting Gentrification: Countercultural Contestations of Space in the New Berlin. En *International Journal of the Humanities*, 8(10), 19–44.

Duica, J. (2015). *El periodismo de miserables: la narración como deformación de la realidad y sus implicaciones perversas en la aproximación a las historias de las víctimas. Reflexiones sobre cómo alguien que no es documentalista se pone a hacer un documental*. (Tesis de Maestría, Universidad de Los Andes]. <http://biblioteca.uniandes.edu.co/acepto201699.php?id=8463.pdf>

Duncombe, S., & Tremblay, M. (2011). *White riot: punk rock and the politics of race*. London; New York: Verso.

- <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=729907>
- Dunn, K. (2008). Never mind the bollocks: the punk rock politics of global communication. En *Review of International Studies*, 34(S1), 193–210.
- (2012a). Anarcho-punk and resistance in everyday life. En *Punk & Post-Punk*, 1(2), 201–218.
- (2012b). “If it ain’t cheap, it ain’t punk”: Walter Benjamin’s progressive cultural production and DIY Punk record labels. En *Journal of Popular Music Studies*, 24(2), 217–237.
- <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2012.01326.x>
- (2014). Pussy rioting. En *International Feminist Journal of Politics*, 16(2), 317–334.
- <https://doi.org/10.1080/14616742.2014.919103>
- (2016). *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. New York: Bloomsbury Academic.
- Echeverría, M. C., & Rincón, A. (2000). *Ciudad de territorialidades: polémicas de Medellín*. Centro de Estudios del Hábitat Popular—CEHAP—, Medellín.
- Edwards, C. (2006). Women, Handicrafts and Home Improvements 1750-1900 (Edwards, 2006).pdf. *Journal of Design History*, 19(1), 11–21.
- Ensminger, D. (2010). Redefining the body electric: Queering punk and hardcore. En *Journal of Popular Music Studies*, 22(1), 50–67. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2010.01219.x>
- Estrada, C. (2014) *La llegada del rock a Medellín. De la música tropical juvenil al rock and roll y al twist. 1958-1971*. Editorial Académica Española
- Fanon, F. (1963) *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica de México
- Fatal, R. (2012). Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock. En *Women’s Studies*, 41(2), 158–174. <https://doi.org/10.1080/00497878.2012.636338>

- Feixa, C. (1995). "Tribus urbanas" & "chavos banda". Las culturas juveniles en Cataluña y México. En *Nueva Antropología*, 14(47), 71–93.
- Fiscella, A. (2012). From Muslim punks to taqwacore: an incomplete history of punk Islam. En *Contemporary Islam*, 6(3), 255–281.
- Fortes, R., & Brandão, L. (2013). Anárquico, punk, "sem etiqueta": o skate nas revistas Fluir e Yeah! En *Comunicação. mídia e consumo*, 10(27), 211–236.
- Corporación Región (2001) *Jóvenes que llevan la ciudad en la piel*.
<http://www.region.org.co/index.php/nuestra-historia/item/211-jovenes-que-llevan-la-ciudad-en-la-piel>
- Frith, S. (1983). Post-punk blues'. En *Marxism Today*, 27(3), 18–21.
- Fryer, P. (1986). Punk and the new wave of British rock: Working class heroes and art school attitudes. En *Popular Music and Society*, 10(4), 1–15. <https://doi.org/10.1080/03007768608591255>
- Fundación Paz y Reconciliación (10 de julio de 2017) *Federico Gutiérrez ha tomado un mal camino*.
<https://pares.com.co/2017/07/10/federico-gutierrez-ha-tomado-un-mal-camino/>
- Fukuyama, F. (2006). *The End of History and the Last Man* (Reissue edition). New York: Free Press.
- Futrell, R., Simi, P., y Gottschalk, S. (2006). Understanding music in movements: The white power music scene. En *The Sociological Quarterly*, 47(2), 275–304.
- Gallo, I. C. D. (2008). Punk: Culture and Art. En *Varia Historia*, 24(40), 747–770.
- García, J. (2011, Diciembre). Ni Sex Pistols ni Ramones; el punk empezó en Perú y en español. *BBC*
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/12/111223_saicos_precursores_punk_peruano_jgc.shtml
- Gaviria, V. (Director) (1991). *Rodrigo D: No futuro*. Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, Fotoclub-76, Producciones Tiempos Modernos Ltda

- Gelbart, M. (2011). A cohesive shambles: The clash's "London calling" and the normalization of punk. En *Music and Letters*, 92(2), 230–272. <https://doi.org/10.1093/ml/gcr037>
- Giraldo Ramírez, J. (1996). Exclusión, simulación e identidad. En O. Urán. (Ed.), *Medellín en vivo. La historia del rock* (1st ed., pp. 12–28). Medellín: IPC - Corporación Región.
- Glass, P. G. (2012). Doing Scene: Identity, Space, and the Interactional Accomplishment of Youth Culture. En *Journal of Contemporary Ethnography*, 41(6), 695–716. <https://doi.org/10.1177/0891241612454104>
- Gololobov, I. (2014). On being a punk and a scholar: A reflexive account of researching a punk scene in Russia. En *Sociological Research Online*, 19(4). <https://doi.org/10.5153/sro.3486>
- Gordon, A., (Author). (2014). Distinctions of authenticity and the everyday punk self. En *Punk & Post-Punk*, 3(3), 183–202.
- Gracyk, T., (Author). (2012). Kids're forming bands: Making meaning in post-punk. En *Collected Work: Punk & Post-Punk*. 1(1), 73–86.
- Grajales, D. (30 de Noviembre de 2015) Cultura Metro, modelo exitoso que debe repensarse. *El Mundo*. https://www.elmundo.com/portal/noticias/movilidad/cultura_metro_modelo_exitoso_que_debe_repensarse.php#.XfwLJ65KjIU
- Grajales, F. (2015) *El rock y su papel en la formación de opinión antitaurina en Medellín* (Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia).
- Greene, S. (2012). The problem of Peru's punk underground: An approach to under-fuck the system. En *Journal of Popular Music Studies*, 24(4), 578–589. <https://doi.org/10.1111/jpms.12008>
- (2016). Peruvian Punk as a Global Means of Underground Production. En *Popular Music and Society*, 39(3), 286–300. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1141518>
- Grossberg, L. (1986). Is There Rock after Punk? En *Critical Studies in Mass Communication*, 3(1), 50.

- Guarracino, S., (Author). (2012). Beth Ditto and the post-feminist masquerade; or, How “post” can post-punk be? En *Collected Work: Punk & Post-Punk*. 1(1), 111–122.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977-2012. En *Critical Arts*, 28(1), 111–122. <https://doi.org/10.1080/02560046.2014.883697>
- (2017). ‘Just can’t go to sleep’: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*. 16, 283-303.
- Guerra, P. y Moreira, T. (Editors) Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes volume 1. DOI: 10.13140/RG.2.1.2285.0721
- Guerra, P., Moreira, T., & Santos Silva, A. (2016). Estigma, experimentação e risco: A questão do álcool e das drogas na cena punk. En *Revista Crítica de Ciências Sociais* (109), 33–62.
- Guerra, P., & Quíntela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses. En *Sociologia, Problemas e Práticas* (80), 69–94.
- Haenfler, R. (2004). Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. En *Journal of Contemporary Ethnography*, 33(4), 406–436.
<https://doi.org/10.1177/0891241603259809>
- Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). (2006). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* (2nd ed., Rev. and expanded ed). London ; New York: Routledge.
- Hayton, J. (2013). Härte gegen Punk: Popular Music, Western Media, and State Response in the German Democratic Republic. En *German History*, 31(4), 523–549.
- Hebdige, D. (1991). *Subculture: the meaning of style*. London; New York: Routledge.
- (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Grupo Planeta (GBS).

- Hernández, Óscar (2007) Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 28(2), pp. 242-270. University of Texas Press.
<http://www.jstor.org/stable/4499340>
- Herrera, D. y Londoño, P. (2007) *De nadaistas a hippies. Los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960* [Monografía de pregrado, Universidad de Antioquia].
- Hincapié, F. (2017). La batalla de las bandas. *Universo Centro*. 83, 4-7.
<http://www.universocentro.com/NUMERO83/Labatalladelasbandas.aspx>
- Hooper, G. (2012). A popular postmodern or a postmodern popular? En *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(1), 187–207.
- Hurtado Villa, O. (1991). *El “Pun” de Medellín como movimiento socio-cultural y artístico* (Monografía de pregrado, Universidad de Antioquia].
- Irwin, J. (1977). *Scenes (city and society)*. SAGE Publications, Inc.
- James, K. (2009). “This is England”: Punk rock’s realist/idealist dialectic and its implications for critical accounting education. En *Accounting Forum*, 33(2), 127–145.
- Jeppesen, S. (2010). Queer anarchist autonomous zones and publics: Direct action vomiting against homonormative consumerism. En *Sexualities*, 13(4), 463–478.
<https://doi.org/10.1177/1363460710370652>
- Jiménez, V. (2004) Entre la vida y la práctica. La Objeción por Conciencia: una postura de hecho. En *El Mal Creyente*. 5(16). Noviembre 2004. Medellín: Red Juvenil
- Jones, P. (2002). Anarchy in the UK: ’70s British Punk as Bakhtinian Carnival. En *Studies in Popular Culture*, 24(3), 25–36.
- Kafai, Y. B., & Peppler, K. A. (2011). Youth, Technology, and DIY: Developing Participatory Competencies in Creative Media Production. En *Review of Research in Education*, 35(1), 89–119.
<https://doi.org/10.3102/0091732X10383211>

- Kotarba, Joseph A, & LaLone, Nicolas J. (2014). The Scene: A Conceptual Template for an Interactionist Approach to Contemporary Music. En *Revisiting Symbolic Interaction in Music Studies and New Interpretive Works* (Vol. 42, pp. 51–65). <http://dx.doi.org/10.1108/S0163-239620140000042004>
- Kasimir, S. (2002). “More Basque than you!”: Class, youth, and identity in an industrial Basque town. En *Identities*, 9(1), 39–68. <https://doi.org/10.1080/10702890210366>
- King, N. (2012). The first 7-inch was better: How i became an ex-punk. En *Women and Performance*, 22(2–3), 197–201. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2012.721081>
- Kreimer, J. C. (1993). *Punk. La muerte joven*. Buenos Aires: Distal.
- Kropff, L. (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. En *Alteridades*, 21(42), 77–89.
- Laing, D. (1978). Interpreting punk rock. En *Marxism Today*, 22(4), 123–128.
- Larsen, A., (Author). (2013). Fast, cheap and out of control: The graphic symbol in hardcore punk. En *Punk & Post-Punk*, 2(1), 91–106.
- La Silla Vacía (16 de mayo de 2018) *Sí hubo 'donbernabilidad', pero más allá de Fajardo*. En <https://lasillavacia.com/silla-paisa/si-hubo-donbernabilidad-pero-mas-alla-de-fajardo-66049>
Revisado 13/07/2019
- Lentini, P. (2003). Punk’s Origins: Anglo-American syncretism. En *Journal of Intercultural Studies*, 24(2), 153–174. <https://doi.org/10.1080/0725686032000165388>
- Lichtman, S. (2006). Safety, Gender, and the Home Fallout Shelter in Cold War America (Lichtman, 2006).pdf. En *Journal of Design History*, 19(1), 39–55.
- Lohman, K., (Author). (2013). Dutch punk with Eastern connections: Mapping cultural flows between East and West Europe. En *Punk & Post-Punk*, 2(2), 147–164.
- Londoño, A. (2004) Objeción por conciencia. En *El Mal Creyente*. 5(16) Medellín: Red Juvenil

- Long, T. L. (2000). Plague of pariahs: AIDS 'zines and the rhetoric of transgression. En *Journal of Communication Inquiry*, 24(4), 401–411. <https://doi.org/10.1177/0196859900024004004>
- López Cabello, A. S. (2013a). El cuerpo punk como referente indentitario en jóvenes mexicanos. En *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research* (2), 1–27.
- López Cabello, A. S. (2013b). Punk Music as a formative identity space among Mexican young people. En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez Y Juventud*, 11(1), 185–197.
- López Toro, L. (2015) *Organización política en barrios de invasión de Medellín: Juntas de tugurianos, casos Fidel Castro, Camilo Torres y Lenin (1965-1985)*. Trabajo de grado Departamento de Sociología. Medellín: Universidad de Antioquia
- Los Saicos (26 julio 2020) En *Wikipedia*.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Los_Saicos&oldid=744588152
- Manco, P. S. C.; Gómez, N. F.; Isaza, L. M.; Ruiz, E. L.; y Arredondo, M. F. S. (2011). Los Punks: una tribu urbana en Medellín. En *Psicoespacios*, 5(6), 127–140.
- Manta, A. (2016) Fluxus Spaces as Alternative Cultural Spaces. A social cartography of the urban cultural scenery. En *International Review of Social Research*, vol. 6, núm. 2., pp. 80-90.
- Marcus, G. (2009). *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century, Twentieth Anniversary Edition* (2 edition). Cambridge, Mass: Belknap Press.
- Marcus, G., & Alou, D. (1993). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Martin, B. D., (Author). (2004). "...And you voted for that guy": 1980s post-punk and oppositional politics. En *Journal of Popular Music Studies*, 16(2), 142–174.
- Martin, G. (2013) *Medellín. Tragedia y resurrección. Mafias ciudad y estado 1975-2013*. Medellín: La Carreta Editores.

- Martin-Iverson, S. (2014). Bandung Lautan Hardcore: territorialisation and deterritorialisation in an Indonesian hardcore punk scene. En *Inter-Asia Cultural Studies*, 15(4), 532–552.
<https://doi.org/10.1080/14649373.2014.972636>
- Mateus, J. A. (2004). Everything you've ever heard, and nothing you've ever heard: Ricanstruction, New-Nuyorican Punk Activists. En *Centro Journal*, 16(2), 248–271.
- Mattson, K. (2001). Did Punk Matter?: Analyzing the Practices of a Youth Subculture During the 1980s. En *American Studies*, 42(1), 69.
- McDonald, J. R. (1987). Suicidal rage: An analysis of hardcore punk lyrics. En *Popular Music and Society*, 11(3), 91–102. <https://doi.org/10.1080/03007768708591290>
- McPherson, A. L. (2002). From "Punks" To Geopoliticians: U.S. and Panamanian Teenagers and the 1964 Canal Zone Riots. En *The Americas*, 58(3), 395–418. <https://doi.org/10.1353/tam.2002.0012>
- Medellín Cómo Vamos (2019) *Informe de calidad de vida de Medellín 2018*. Medellín: Proantioquia – Universidad EAFIT – Fundación Corona – Comfama – Comfenalco – Cámara de Comercio de Medellín – El Colombiano. <https://www.medellincomovamos.org/calidad-de-vida/informe-de-calidad-de-vida>
- Medina, G. (1996). Punk se escribe con Odio. En O. Urán (Ed.), *Medellín en vivo. La historia del rock* (1st ed., pp. 96–111). Medellín: IPC - Corporación Región.
- (2006) *Una historia de las milicias de Medellín*. Medellín: IPC, Instituto Popular de Capacitación
- Mentes en Disturbio (2009) *Alkaldia Punk: Una historia de punk en Envigado*. [video] YouTube
<https://youtu.be/mpHeXvbt6uE>
- Mignolo, W. (2003) *Historias locales / diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal
- Montoya, L. M., & Trujillo, M. V. (1987). *Medellín A Go Go (Serie Radial)* [Trabajo de Grado de pregrado Universidad Pontificia Bolivariana].

- Moore, R. (2004). Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. En *The Communication Review*, 7(3), 305–327. <https://doi.org/10.1080/10714420490492238>
- Morello, H. (2012). Aterciopelados' Musical Testimony: Bearing Witness to Colombia's Traumas. En *Studies in Latin American Popular Culture*, (30), 38–53.
- Negri, T. y Hardt, M. (2001) *Imperio*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo
- Nehring, N., (Author). (2007). "Everyone"s given up and just wants to go dancing': From punk to rave in the Thatcher era. En *Popular Music and Society*, 30(1), 1–18.
- Nguyen, M. T. (2012). Riot grrrl, race, and revival. En *Women and Performance*, 22(2–3), 173–196. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2012.721082>
- Noguera, H. (2009) Dinámicas socio-jurídicas en comunidades en resistencia o TAZ. Comunidad de Paz de San José de Apartadó. En *Via Inveniendi Et Iudicandi*. 4(2) <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/viei/article/view/2970/2837>
- Noticias Caracol TV (21 de Octubre, 2019) *La estrategia del Metro de Medellín que mantiene a raya a los colados*. <https://noticias.caracoltv.com/antioquia/la-estrategia-del-metro-de-medellin-que-mantiene-a-rama-a-los-colados>
- Nyong'o, T. (2008). Do you want queer theory (or do you want the truth)? Intersections of punk and queer in the 1970s. En *Radical History Review*, (100), 103–119. <https://doi.org/10.1215/01636545-2007-024>
- O'Connor, A. (2008). *Punk record labels and the struggle for autonomy: The emergence of DIY*. Lexington Books.
- Oquendo, Giovanni (2016) *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*. Bogotá: La valija de fuego
- Patiño, C. A. (2016) *Medellín: Territorio, conflicto y estado. Análisis geoestratégico urbano*. Bogotá, Colombia: Planeta.

- Perdomo, L. H. (2018) *Vigilancia, castigo y aseguramiento en las milicias populares de Medellín. ¿Hacer la revolución o hacer el estado?* [Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia]
http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/13049/1/PerdomoRam%C3%ADrez_2018_VigilanciaCastigoAseguramiento.pdf
- Pfadenhauer, M. (2005). Ethnography of scenes. En *Forum: Qualitative Social Research*, 6(3).
- Poma, A., y Gravante, T. (2016). “Fallas del sistema”: análisis desde abajo del movimiento anarcopunk en México. En *Revista Mexicana de Sociología*, 78(3), 437–467.
- Posada, J. J. [Jose Juan Posada] (2007). *Más allá del No Futuro* [video] Youtube
https://www.youtube.com/watch?v=sXI0_bF-AjM
- Pottie, D. (1993). The politics of meaning in punk rock.pdf. *Problematiche*, 03(01).
- Prado, G. D. S. (2015). “Rock x José Sarney” – Os fanzines punks paulistas e suas interpretações da Nova República (1985-1990) En *Diálogos*, 19(2), 763-780. <https://doi.org/10.4025/dialogos.v19i2.958>
- Ramírez-Sánchez, R. (2008). Marginalization from within: Expanding co-cultural theory through the experience of the Afro Punk. En *Howard Journal of Communications*, 19(2), 89–104.
<https://doi.org/10.1080/10646170801990896>
- Rapport, E. (2014). Hearing punk as blues. En *Popular Music*, 33(1), 39–67.
- Rave, L. A. (2012). *La influencia de las ideas libertarias como propuesta individual, social y política en el desarrollo histórico de los punk en el municipio de Caldas* (Monografía de grado de Pregrado Universidad de Antioquia).
- Redacción El Tiempo (27 de noviembre 1997) Medellín habla de cultura metro. El Tiempo
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-677739>
- Remígio, M. (2013). Desapropriando o currículo: Imagem, prática educativa e experiência vivida no movimento anarcopunk. En *Revista Digital Do LAV*, (11), 131–145.

Rendón S. [cosaspordecir] (2007, Mayo 20) *Cosas por decir* [video] Youtube

<http://www.youtube.com/watch?v=BYE2bEmXwho>

Restrepo, A. (2005, June). Una Lectura De Lo Real A Través Del Punk - Andrea Restrepo. En *Historia Crítica*, (29), 9–37.

Restrepo, Vanessa y Matta, Nelson (04 de julio de 2017) Secretario de Seguridad de Medellín fue capturado. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/seguridad/captura-de-gustavo-villegas-secretario-de-seguridad-de-medellin-DA6839476>

Robles, B. (2011) La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico. En *Cuicuilco*, 18(52), 39-49 México: Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal de México.

Rodríguez, J., López, J., Álvarez, T., Dávila Llinás, M. C., & Arboleda, J. C. (2005). Producción discográfica. En P. Valencia (Ed.) *Medellín en vivo. La historia del rock* (2nd ed., pp. 347–351). Medellín: Alcaldía de Medellín.

Rohrer, I. (2014). *Cohesion and Dissolution*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

<http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-04360-5>

Romania, V. (2016). Fedeli alla linea: CCCP and the Italian Way to Punk. *Fedeli Alla Linea: CCCP et Le Parcours Italien Du Punk.*, (109), 63–82.

Ross, P. G. (1996). An organizational analysis of the emergence, development, and mainstreaming of British punk rock music. En *Popular Music and Society*, 20(1), 155–173.

<https://doi.org/10.1080/03007769608591616>

Ryan Force, W. (2009). Consumption styles and the fluid complexity of punk authenticity. En *Symbolic Interaction*, 32(4), 289–309. <https://doi.org/10.1525/si.2009.32.4.289>

Sack, R. D. (1983). Human territoriality: a theory. En *Annals of the Association of American Geographers*, 73(1), 55–74.

Sandoval Vargas, H. M. (2011). El movimiento anarcopunk de Guadalajara: Una apuesta por resistir-existir contra y más allá del Estado/capital. En *Desacatos*, (37), 183–190.

Savage, J. (2005). *England's Dreaming* (Main edition). London: Faber & Faber.

----- (2009). *England's Dreaming: Los Sex Pistols y el Punk Rock*. Literatura Random House.

Schill, B. J., (Author). (2013). "I could"ve been Raskolnikov': Punk reads Dostoevsky. En *Punk & Post-Punk*, 2(1), 5–25.

Schröter, M. (2015). 80,000,000 HOOLIGANS: Discourse of resistance to racism and xenophobia in German punk lyrics 1991–1994. En *Critical Discourse Studies*, 12(4), 398–425.

<https://doi.org/10.1080/17405904.2014.1002508>

Semana (10 de septiembre de 2015) *Vuelven rumores de casas de pique en Medellín*

<https://www.semana.com/nacion/articulo/vuelven-las-casas-de-pique-en-medellin/445583-3/>

Sharp, M., y Nilan, P. (2015). Queer punx: young women in the Newcastle hardcore space. En *Journal of Youth Studies*, 18(4), 451–467. <https://doi.org/10.1080/13676261.2014.963540>

Silver, D., Clark, T. N., y Yanez, C. J. N. (2010). Scenes: Social context in an age of contingency. En *Social Forces*, 88(5), 2293–2324.

Simonelli, D. (2002). Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976–78. En *Contemporary British History*, 16(2), 121.

Simpson, P. A. (2000). Germany and Its Discontents: "Die Skeptiker"s' Punk Corrective. En *Journal of Popular Culture*, 34(3), 129.

Situationist International (1998) *Leaving the 20th century. The incomplete work of the Situationist International*. London: Rebel Press

Smith, G. D., y Gillett, A. (2015). Creativities, innovation, and networks in garage punk rock: a case study of The Eruptörs. En *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 4(1), 9–24.

Sorrondéguy, M. (Director) (1999). *Beyond The Screams/ Mas Alla de Los Gritos: A U.S. Latino Hardcore Punk Documentary*. [Película] Autoproducida.

<https://www.youtube.com/watch?v=iYph2q44MQU>

Spooner, J. (Director) (2007). *Afro-Punk* [película]. Image Entertainment.

Steinholt, Y. B., (Author). (2013). Kitten heresy: Lost contexts of Pussy Riot's punk prayer. En *Popular Music and Society*, 36(1), 120–124.

Stewart, F. (2012). Beyond Krishnacore: Straight Edge Punk and Implicit Religion. En *Implicit Religion*, 15(3), 259–288.

Stinson, E. (2012). Writing zines, playing music, and being a black punk feminist: An interview with Osa Atoe. En *Women and Performance*, 22(2–3), 261–274.

<https://doi.org/10.1080/0740770X.2012.721084>

Stratton, J. (2005). Jews, punk and the Holocaust: From the Velvet Underground to the Ramones—The Jewish-American story. En *Popular Music*, 24(1), 79–105.

Straw, W. (2002). Scenes and sensibilities. En *Public*, 22(23), 245–257.

Tadeo Fuica, B. y Ramírez Soto, E. (2015). “Punk” Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay. En *Quarterly Review of Film & Video*, 32(8), 712–727.

Tarassi S. (2018) Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan. *Cultural Sociology*. 12(2):208-223.

[doi:10.1177/1749975517733221](https://doi.org/10.1177/1749975517733221)

Tatro, K. (2013). *The Righteous and the Profane: Performing a Punk Solidarity in Mexico City*. [Tesis de Doctorado, Duke University] <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/7223>

Taylor, J. (2013). Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music. En *Sociology Compass*, 7(3), 194–207. <https://doi.org/10.1111/soc4.12021>

- Threadgold S. (2018) Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and 'Choosing Poverty.' *Cultural Sociology*. 12(2):156-173. doi:10.1177/1749975517722475
- Tillman, R. H. (1980). Punk rock and the construction of "pseudopolitical" movements. En *Popular Music and Society*, 7(3), 165–175. <https://doi.org/10.1080/03007768008591160>
- Trujillo, C. (10 de enero de 2017) Estudiantes, los llamados a multiplicar la Cultura Metro. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/movilidad/estudiantes-llamados-a-propagar-la-cultura-metro-KX5725048>
- Trujillo, V. (1996). Té para tres. En O. Urán (Ed.), *Medellín en vivo. La historia del rock* (2nd ed., pp. 29–47). Medellín: IPC - Corporación Región.
- Turrini, J. M. (2013). "Well I don't care about history": Oral history and the making of collective memory in punk rock. En *Notes*, 70(1), 59–77. <https://doi.org/10.1353/not.2013.0129>
- Úsuga, R. (febrero 07, 2016) *Refrescando la memoria al Museo Casa de la Memoria*. Las 2 Orillas. <https://www.las2orillas.co/refrescaremos-la-memoria-al-museo-casa-de-la-memoria/>
- Varios, A. (1987). *Delirium Tremens* [Casette] (Vol. 6). Gotemburgo.
- (1990). *La Ciudad Podrida* [Disco de Vinilo]. Medellín.
- (1992a). *American HC From North To South* [Casette] (Vol. 21). Gotemburgo.
- (1992b). *Medellín contra el quinto centenario* [Casette]. Medellín.
- (1992c). *Rock Subterráneo Contra El Vº Centenario* [Casette]. Zaragoza.
- Viola, L. D. (2007). *I.R.A. La antileyenda*. Medellín: Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob.
- (2009). *Punk Medallo*. Autoeditado I.R.A.
- (2014). *Aguante I.R.A. 30 años de punk*. Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob.
- Wallach, J. (2008). Living the punk lifestyle in Jakarta. En *Ethnomusicology*, 52(1), 98–116.

- Wickström, D.-E., (Author). (2008). Drive-ethno-dance and Hutzul punk: Ukrainian-associated popular music and (geo)politics in a post-Soviet context. En *Collected Work: 39th World Conference of the International Council for Traditional Music*. 40, 60–88.
- Worley, M. (2012). Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of “Consensus.” En *Contemporary British History*, 26(3), 333–354. <https://doi.org/10.1080/13619462.2012.703013>
- (2013). Oi! Oi! Oi!: Class, Locality, and British Punk. En *Twentieth Century British History*, 24(4), 606–636. <https://doi.org/10.1093/tcbh/hwt001>
- (2014). “Hey little rich boy, take a good look at me”: Punk, class and British Oi! En *Punk & Post-Punk*, 3(1).
<https://ezproxy.eafit.edu.co/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rft&AN=A894567&lang=es&site=ehost-live>
- Yfantis, V. (2014). *Punk Goes Science: The Academic Punk Bibliography*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Zapata, C. A. (2012) Las formas expresivas de la violencia en Colombia. En: *Conflicto y formas expresivas de la violencia en contextos situados: aproximación a cuatro territorios de Antioquia* pp. 7-84
Medellín: Instituto Popular de Capacitación
- Zavella, P. (2012). Beyond the Screams: Latino Punkeros Contest Nativist Discourses. En *Latin American Perspectives*, 39(2), 27–41. <https://doi.org/10.1177/0094582X11428061>
- Zibechi, R. (2008). *Territorios en resistencia*. Buenos Aires: La Vaca.
- (2015) *Descolonizar el pensamiento crítico y las prácticas emancipatorias*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo