

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
TESIS DE ANTROPOLOGÍA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE ANTROPÓLOGO
CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL

Identidades urbanas: “*La cultura de la basura: adulez punk entre pogos, golpes y bares*”

JUAN SEBASTIÁN MOSQUERA PAREDES

DIRECTOR: MARCELO NARANJO

Quito 2017

Este trabajo está dedicado a quienes me han rodeado, me han apoyado y sobretodo de quienes he aprendido durante este largo camino: a mis hermanos por sus consejos y su respaldo, a mis padres por su motivación y ser mi mayor ejemplo de fortaleza, al Padre Frank por su apoyo incondicional y su inolvidable lección de vida: “trabaja duro y sé bueno”.

Un especial agradecimiento a los amigos: a Marcelo Naranjo por su paciencia y recordarme que los límites se los pone uno mismo; a los que se mantienen a mi lado, a los que quedaron en el camino, a los punkis libertarios, a los contestatarios y a los que les falta un tornillo. Que la lucha consciente no vea un fin y el conformismo jamás sea una opción.

Índice

Introducción.....	1
1. Capítulo 1: Marco teórico	
1.1 Ideas Preliminares.....	11
1.2 Categorías teóricas desde la antropología simbólica y ritual.....	14
1.3 Espacios y socialización: un acercamiento a los “lugares”.....	21
1.4 Teorización de las culturas urbanas.....	29
1.5 Cultura y ritualidad.....	37
2. Capítulo 2: Presentación de datos etnográficos	
2.1 Un acercamiento al origen del punk.....	44
2.2 El punk en Quito: el origen de dos historias.....	52
2.3 Una breve introducción a los personajes y sus espacios de socialización...	60
2.4 Tokadas y estética.....	65
2.5 Violencia y el <i>no future</i>	70
3. Capítulo 3: Análisis de la información	
3.1 Cultura y simbolismo.....	72
3.2 Visión del mundo y redefinición de símbolos.....	81
3.3 Etiquetaje social.....	90
3.4 Proceso de endoculturación: Hazlo Tú Mismo (HTM).....	97
3.5 Violencia y cultura: ethos y reciprocidad.....	106
3.6 “ <i>La mugre y la furia</i> ”: de la violencia al gamberrismo.....	115
3.7 Música y mensaje.....	121
3.8 La elección: Integración a la sociedad adulta o el <i>desvío</i> al “no futuro”...	130
4. Ritos de paso: lógica del ritual del <i>pogo</i>	137
4.1 Separación.....	145
4.2 Liminalidad y <i>communitas</i>	148
4.3 Reinserción: Estructura de la cultura punk.....	155
5. Conclusiones.....	162
6. Bibliografía.....	167
7. Anexos.....	170

Resumen

Esta investigación reflexiona sobre la presencia, creación y fortalecimiento de la cultura punk en Quito desde los años 90 hasta la actualidad. En ella, se tratan específicamente aspectos de tipo simbólico y ritual, pasando por una contextualización histórica de la formación de esta cultura, y cómo ha ido abriéndose espacio en la creciente ciudad de Quito, siempre mediada por relaciones de violencia a nivel intra y extragrupal. El enfoque principal de este trabajo está en el *pogo*, el baile, como uno de los tantos ritos de paso propios del punk, el cual es analizado desde los conceptos de *separación*, *liminalidad* y *communitas*, y *reinserción* de Víctor Turner (1974).

Metodológicamente, se propuso un estudio de corte cualitativo, empleando técnicas de investigación netamente antropológicas, las cuales permitieron que la información recopilada, sea eficaz y acertada al ser contada por sus propios actores.

Lo aquí presentado es el resultado de una extensa observación, participación y análisis que pretende atraer al lector, a tomar en consideración la heterogeneidad del Quito actual a nivel de culturas urbanas denominadas "*alternativas*", que conviven con la sociedad "*normal*", en una relación conflictiva que día a día presenta cambios, al igual que dinámicas de aceptación y rechazo, que alimentan el desarrollo sociocultural de la ciudad.

En base a la información recogida en el campo, y el análisis de la misma realizado con apoyo teórico, se abordan una serie de conclusiones que permiten cerrar el discurso presentado a lo largo de la investigación, a través de las cuales el lector podrá conocer las reflexiones e interpretaciones que deja la misma, sobre este tema que es muy pertinente tratarlo desde la Antropología, debido a la amplia diversidad cultural presente en el Quito contemporáneo.

1. Introducción

Las diferentes formas de percibir y crear una realidad a nivel urbano, han llegado a ser aspectos de gran relevancia al considerar la heterogeneidad en esos espacios. Es precisamente mediante ello, que podemos hablar de varias identidades urbanas que se desarrollan en un mismo espacio físico, pero crean una ritualidad de acuerdo con su bagaje cultural, el mismo que se alimenta y desarrolla con el pasar del tiempo y la influencia de la migración, el internet, y también el crecimiento de ciudades como Quito. En este contexto, resulta obsoleto pensar y sostener que existe una sola forma de ser y existir frente al mundo y de vivir en él, ya que como ejemplo específico, el auge de la cultura punk en Quito a mediados de los años 90, ha demostrado todo lo contrario, visibilizando las diferentes lógicas y estructuras que se originan en un espacio identitario que está limitado únicamente por el contacto con otros seres sociales y hasta dónde su cultura les permite ver, hecho que permite hablar de cambios, transformaciones y mutaciones en las estructuras sociales que jamás permanecen estáticas.

Es en este sentido que un enfoque en la construcción y difusión de las identidades punk, siendo éstas un vivo ejemplo de las alteraciones en las formas de vida y de comportamiento tradicionales, aparece como un espacio de análisis interesante, tomando en cuenta que, a través de los símbolos, y su importancia en la estética, así como también en la expresión musical y la violencia, estarían basadas sus actitudes y formas rituales de socialización. Ocurre, pues, que el factor simbólico y ritual es, en todo ámbito y contexto, un elemento de enorme importancia, porque a través de tales formas de representación de la realidad y de la visión del mundo de cierto grupo, los individuos están en capacidad de identificarse, de separarse de aquel “otro” y asociarse con sus semejantes. Al vincular lo simbólico con lo estético, se da un elemento de gran valor, ya que se producen etiquetajes, un uso apropiado o inapropiado del *uniforme*, y una manera de expresión del cuerpo y las ideas, capaces de viajar en el tiempo y espacio. Por lo ya aludido, considero pertinente realizar un análisis que vincule estética, simbolismo, ritualidad, música e identidad.

Igualmente, tratar estos aspectos desde el ámbito antropológico, resulta ser indispensable, principalmente, porque al ser la antropología el estudio y profundo análisis de las culturas, podemos ver a través de ella, que lo que existe dentro de las diversas

estructuras sociales, son seres humanos con capacidades cognitivas similares, pero que su contacto y dinámicas de socialización son establecidas por una serie limitada de relaciones determinadas, no por el espacio geográfico, ni por el aspecto cronológico y menos aún por el intelectual, sino en función de los códigos que van tomando forma mediante prohibiciones y normas establecidas y aplicadas por cada uno de los miembros de un todo: la cultura. Es decir que, las relaciones sociales –que son definidas precisamente por la cultura- se encargan de crear modelos que a su vez, se convierten en códigos, listos para formar sistemas y estructuras que se impregnarán en el inconsciente del individuo, y que, simultáneamente, tienen la capacidad de transmitir un mensaje del locutor al receptor (ejemplificando esta acción desde la lingüística), dentro de determinada agrupación social.

Siendo así, las herramientas y métodos de investigación presentados desde la antropología, otorgan al investigador una visión más amplia sobre lo que ocurre, el por qué y el cómo de los rasgos identitarios que aparecen en torno a determinada cultura que precisamente, no se encuentra aislada, sino en constante contacto con sujetos y espacios aceptados y otros no tanto. Consideremos que por el mismo hecho de que las sociedades mantienen tal contacto con agentes próximos y lejanos tanto geográfica como estética e ideológicamente, las culturas pueden cambiar, variar, y no mantenerse estáticas, hecho por el cual la antropología nos ha demostrado que no existen culturas muertas, sino cambiantes y adaptativas, lo cual pretendo abordar a lo largo de esta investigación.

Además, no podemos dejar de lado la condición humana que influye en la separación *naturaleza-cultura*. Me refiero así a la necesidad del ser humano por ordenar su mundo. Entonces, ingresar en la lógica de determinado orden, es algo pertinente y al mismo tiempo interesante y llamativo, puesto que el universo podría ser a la vez, algo enormemente amplio, así como también un espacio que limita nuestra mente, que no nos deja ver más allá de lo que somos, de lo nuestro.

Por otro lado, y ya acercándonos un poco a lo que serán las personas que formaron parte de esta investigación, ésta fue realizada principalmente en el sector de La Mariscal, considerando que la presencia actual de punks en cada barrio de Quito, daría paso a una muestra demasiado amplia. Quiero recalcar que el haber elegido aquel concurrido barrio como sitio de investigación, no se dio al azar, sino tomando en cuenta un aspecto histórico

e identitario muy arraigado dentro de la cultura punk capitalina. Ocurre que revisando los antecedentes donde Sara Terán (2010) expone que el movimiento *punk* al Norte de la capital se originó en el sector del Centro Comercial Espiral, vi oportuno señalar como área de investigación esta amplia zona que se extiende hacia el Norte hasta la calle Lizardo García, lugar de los bares frecuentados por punks, skaters, rockers, skinheads, entre otras culturas urbanas, y hacia el Sur hasta el Parque El Ejido. El sector fue adecuado puesto que integrantes de la cultura *punk* en Quito, aún rondan dicha área y son protagonistas de la aprehensión de elementos estéticos y simbólicos desde sus inicios en la capital.

Trabajar en aquella área que se caracteriza por ser un espacio de diversión juvenil y ocio, al igual que abarca sitios de trabajo desde oficinas y establecimientos educativos, hasta semáforos apropiados por malabaristas, permitiría abordar una serie de objetivos específicos, los cuales parten de dos generales: comprender el origen de la cultura *punk* en Quito, así como también, conocer los valores identitarios de los punks presentes allí, a través de la ritualidad y la violencia fundamentalmente.

Los objetivos específicos que me permitieron delinear la investigación fueron cinco, entre los cuales se encuentran: identificar los principales espacios de socialización de los punks que frecuentan la zona de La Mariscal. En segundo lugar, me propuse conocer el origen y significado de los elementos más relevantes que conforman la estética *punk*, tanto en aquellos miembros iniciados, como en los novicios y los prospectos a serlo. También me planteé comprender a esta cultura como un elemento cohesionador y coercionador, tanto musical como socialmente, ya que en la actualidad, no estamos hablando del punk como un espacio pasajero y de ocio. Es precisamente por ello, por tratar a una cultura urbana, que tracé el objetivo de analizar sus acciones y actitudes presentes en el imaginario colectivo, como actos de violencia ritual, ya sea cuando el punkero está en la calle, o cuando está bailando. Y es así que abordamos el siguiente objetivo: observar, analizar y comprender la lógica ritual del baile: el *pogo*, ya que ello permitiría acercarnos a su manera de arraigarse a los orígenes de su cultura, al igual que facilita identificar aquellas formas de comportamiento ritual que resultan ser desconocidas para muchos.

El último factor aquí descrito, me llevó a plantear cuatro hipótesis a ser resueltas una vez realizado el trabajo de campo. En primer lugar, según Feixa (2006), los jóvenes

reaccionan por identificación, oposición o indiferencia, elementos que determinan su comportamiento frente a propios y extraños. El uso de la violencia, la adopción de una estética *desagradable*, la cohesión y el convertir lo extravagante en cotidiano, sería una forma de transmitir un mensaje de rechazo sacudiendo al mundo adulto al que se los intenta encaminar desde muy niños, *inadaptándose* ellos mismos y creando patrones de identificación basados en el *ser* y el *aparecer* frente a *ellos* y a *los otros*. Así, se transmitirían tales mensajes de indiferencia y oposición mediante la actitud, el baile, la socialización e incluso la música, logrando crear una identificación a nivel grupal.

Precisamente, el aspecto grupal forma parte de la individualidad del punkero, ya que, como veremos en el desarrollo de esta investigación, es su intento por mantenerse al margen de alguien más, a nivel de su cultura o fuera de ella, lo que le lleva a agruparse en círculos sociales más pequeños, y dentro de aquellos círculos, a otras formas de socialización aún más reducidas, hasta aparecer como un sujeto parcialmente solitario. Es este separarse de los *otros*, lo que lo lleva a adaptar una serie de símbolos propios, alineados sin embargo a lo que su cultura le ofrece, lo que desemboca en la siguiente hipótesis desde palabras de Augé (1987), para quien existe una constante resignificación de símbolos por parte de una y otra agrupación. Así pues, cada cultura crearía sus propias configuraciones simbólicas de acuerdo con su realidad, sus experiencias y su socialidad, lo cual explicaría también la relación aparentemente contradictoria entre significante, significado e ideología, hecho que daría paso a la creación de determinada configuración identitaria. Entonces, las diferentes agrupaciones urbanas adaptarían el mundo totalizador, a su visión propia de la cotidianeidad.

Por otro lado, la tercera hipótesis apunta que, de acuerdo a Costa (1996), las “*agrupaciones juveniles*” llegan a establecer elementos como la música, el uniforme y el uso de drogas para poder desenvolverse “adecuadamente” según sus necesidades e ideología. Ello podría ser explicado bajo la lógica de repeler una metamorfosis hacia la adultez, y justificar sus prácticas a través de elementos que les permitirían afianzarse y anclarse a una realidad *excéntrica* y no aceptada por parte de los grupos hegemónicos. Entonces, su “eterna juventud” y su aceleración, se ligaría a una rutina casi ritual guiada por la cohesión, símbolos de identidad y lo dionisíaco.

Si bien con lo mencionado anteriormente estamos en capacidad de comprender e identificar a punks: aquellos novicios, iniciados e iniciadores, es totalmente necesario llegar a conocer también a aquellos rechazados por aparentarlo, por llevar símbolos de identidad vacíos que jamás llegan a concretarse a menos que sus portadores alcancen el estatus de novicios, o aspirantes a serlo. Es así que la última hipótesis de esta investigación, ha sido planteada considerando que según Rizo (2009), observamos que el mal uso de elementos propios de determinada “tribu urbana” daría origen a la no aceptación, rivalidad y desprecio hacia el imitador. Ello se podría explicar tomando en cuenta que, al adoptarse una serie de normas y un estilo de vida conforme al de determinada cultura urbana, se establecería una comunicación y un sentido de pertenencia que el “no iniciado” no estaría en capacidad de comprender, asimilar o emitir, llevando así al *neotribal* a rechazar al impostor, puesto que *la forma* de estar comunicados ideológica y semióticamente, se vería ridiculizada. Por lo tanto, los neotribales serían muy celosos cuando perciben simulación entre sus miembros (*poserismo*).

Ahora bien, esta investigación no tiene como meta ni está dirigida a crear un imaginario sobre los miembros de este grupo social como seres oprimidos y sin falencias, así como tampoco mirarlos como una sociedad perfecta, justa y por lo tanto utópica; muy por el contrario pretendo mostrar una pequeña parte de las diferentes formas de socialización y ritualidad que se desarrollan en la urbe, sin querer asignarles la categoría de buenas o malas, sino de heterogéneas. Como veremos en el desarrollo de cada uno de los puntos a tratar, es necesario que existan estructuras sociales en contraposición una frente a otra, debido a que sólo aquello permitirá que aparezcan distinciones entre lo que un sujeto y su grupo es, y lo que no es. Hay que mencionar también que, si bien el discurso aquí presentado difiere en gran cantidad del imaginario que se ha creado en torno a la cultura punk, en el sentido de que sus miembros no aparecen aquí como sujetos irracionalmente violentos, es precisamente porque me he planteado hacer visible la lógica tanto cultural como social y ritual desde sus propios actores, para comportarse de una u otra manera frente a su mundo interno y externo.

Abordando ahora el aspecto teórico a ser empleado en esta investigación, es pertinente alinearlos con hechos presentes en la cultura punk quiteña, la misma que está siendo tratada desde ámbitos como identidad, simbolismo y ritualidad.

Como consecuencia, trataré a la colectividad en el sentido de ser punk, pero individualidad al separarse del resto de punkeros al interior del grupo, desde el *hiperindividualismo* (Costa, 1996), categoría que será visibilizada en el desarrollo de la investigación, ligándose primordialmente al uso de la tecnología, promovido por la estructura socioeconómica dominante, para crear relaciones sociales virtuales, que vayan por encima de las físicas e interpersonales. La importancia de este aspecto, radica en conocer cómo aquello afecta o no en las *communitas* definidas por el contacto físico y el diálogo directo del *neotribal*.

La presente investigación es abordada teóricamente desde la cultura y ritualidad, considerando que ambos elementos están fuertemente vinculados el uno con el otro, durante cada acto que marca la vida de un sujeto: desde su iniciación como miembro de una estructura social, durante su vida dentro de la misma, hasta su separación o su eventual muerte. Es la cultura y dentro de ella la ritualidad lo que crea sujetos sociales, los hace formar parte de un todo, los clasifica como propios o extraños, por lo que les permite ser componentes tanto de su mundo como del ajeno, ya que es necesario tener a otro para crear diferenciaciones. En cuanto a este punto, las categorías teóricas a ser empleadas darán paso a analizar y entender el contexto y la lógica por la cual la cultura urbana aquí expuesta, vive como vive, practica lo que practica y luce como luce. Siendo así, los conceptos darán paso a tratar al punk como una cultura viva y por lo tanto en constante cambio, una cultura que otorga enorme importancia a elementos tanto simbólicos como rituales, tanto en los *lugares* que han creado para su desenvolvimiento, como en aquellos en los que se los ha tolerado.

Dicho esto, es pertinente observar tanto bares como okupas, para comprender de mejor manera lo que abarca un *lugar*, ya que en ellos se llevan a cabo varios eventos musicales y culturales que albergan a novicios y audiencias.

En cuanto a los espacios, el uso de éstos por parte de varios grupos que comparten locación crea lo que Costa (1996) llama *multirracialidad*, concepto que he tomado en

consideración, debido a que esta investigación busca conocer cómo se llevan a cabo los encuentros entre rivales, aliados y neutrales en la urbe, tomando en cuenta factores como la violencia y la endoculturación, elementos que están bastante vinculados a la multirracialidad. Aquellas diferencias entre agrupaciones variadas, permiten que surjan y se ratifiquen *tribus urbanas*, cuya problemática enfocada en los punks en Quito será el eje central de la investigación.

Para tratar los diferentes elementos aquí mencionados, opté por una metodología de corte cualitativo, además de un cateo bibliográfico, complementado igualmente por un trabajo de campo que si bien se enfocó principalmente en La Mariscal, también se extendió hasta sitios como Riobamba, Salcedo, Macas, Ambato y Bogotá. En lo que respecta a la recolección de la información, ésta se dio mediante técnicas de investigación antropológicas como observación participante, conversaciones espontáneas y entrevistas programadas.

Acerca de la observación participante, ésta fue empleada durante *tokadas* de las que formé parte tanto como espectador y como miembro de dos bandas de punk formadas recientemente, al igual que una banda de rock n roll que cuenta con miembros de “la vieja guardia”, la misma que tiene trece años de vigencia y en la cual fui incluido hace no mucho tiempo. Sin duda alguna, considero que esta técnica fue la más valiosa durante mi trabajo de campo puesto que, me permitió realizar un acercamiento total a los diferentes miembros de esta cultura ya no como partícipe, sino como investigador. Así mismo, mediante la observación participante pude comprender de manera más amplia el por qué del uso de varios elementos de la indumentaria característica de los punks y de las diferentes ideologías manejadas en el interior de esta cultura. Por otro lado, las conversaciones espontáneas en bares y en la calle me fueron de gran utilidad. Considero que tal técnica también jugó un rol trascendental a la hora de recolectar información puesto que, dentro de la cultura punk, al ser sus miembros gente que no planea nada más que –en ocasiones- las *tokadas*, las conversaciones se convirtieron en la forma de obtener información durante los impredecibles encuentros con una gran cantidad de punks.

Por último, debo señalar que las entrevistas cumplieron un papel mínimo en la investigación, debido a la enorme dificultad de programarlas con los sujetos. Sin embargo, aquellas entrevistas que fueron hechas aportaron con información usada en este trabajo.

Las técnicas de registro de la información fueron cinco: una bitácora que me permitió organizar parcialmente el tiempo que invertiría en cada salida al campo, un diario de campo con el cual recolecté la mayor parte de la información obtenida en conversaciones, *tokadas* y encuentros. En tercer lugar, realicé un informe de campo para cada una de las tres campañas que fui cumpliendo, de acuerdo al calendario que me impuse previo al inicio de recolección de la información. Tal informe fue útil para darme cuenta de aciertos y errores que afronté como investigador, y de igual forma, para llevar un registro de los objetivos e hipótesis que fui cumpliendo al finalizar cada campaña de campo.

Sin duda alguna, las fichas de campo fueron de gran utilidad en la investigación ya que me permitieron sistematizar la información de manera clara y sencilla, facilitando emparejar la información obtenida en el campo con aquella conseguida de la revisión bibliográfica. Del mismo modo, las prospecciones que consistieron en realizar acercamientos al campo y a los individuos con los que trabajaría, me sirvieron al momento de concretar y definir las características del grupo de punks en el que me enfocaría. Igualmente, las prospecciones ejecutadas me permitieron dar con el lugar exacto donde mi trabajo de campo tomaría lugar ya que fue la vinculación entre éstas e incluso la revisión bibliográfica, lo que me llevó a determinar un corte geoespacial adecuado para lo que me propuse investigar.

Considerando que el tema general de este estudio tuvo como enfoque la agrupación punk que frecuenta el Centro-Norte de Quito, específicamente de la zona de La Mariscal, fue oportuno incluir en él a hombres y mujeres tanto extranjeros como nacionales del Norte y Sur de Quito. La presencia de *punks* ecuatorianos y extranjeros, me permitió tener un apoyo para comprender la manera en que esta cultura se difunde y modifica de lugar a lugar y de tiempo en tiempo en su cotidianeidad. Complementariamente, el viaje a un concierto de una antigua banda de punk británico en Bogotá, me llevó a conocer parte del origen de esta cultura en Quito, ya que como veremos más adelante, fue de ahí de donde se importó la estética y la música punk hasta la capital ecuatoriana.

En este sentido, opté por abordar mi problema de estudio desde el ámbito de lo cualitativo, ya que ello me permitió obtener resultados menos parcializados y mucho más diversos a los que una encuesta podría proveer.

Respecto a la conformación de la muestra ideal¹, fue pertinente hacer un acercamiento hacia miembros de grupos musicales, para conocer cómo se da la difusión del mensaje a través de la música. Así mismo, fue relevante plasmar un contacto con quienes no forman parte de estas agrupaciones, para analizar cómo se recepta tal información y cómo se conforma una audiencia durante las *tokadas* y los *pogos*.

Tomando en cuenta los elementos teóricos empleados, consideré la importancia del valor estético en la identidad de la persona y sus similares. Ya que, es precisamente la estética y los símbolos adoptados, características que distinguen a unos de otros, la muestra fue principalmente determinada por el uso “correcto” del *uniforme* punk, basándome en el estereotipo del imaginario colectivo en torno a esta cultura urbana: crestas, tachas, botas y parches², principalmente.

Debido a que me interesé también en conocer acerca de cambios en la ideología, prácticas y estética para comprender mejor las identidades al interior de esta cultura, me propuse trabajar con punkeros que hayan pertenecido anteriormente a otras “*culturas juveniles*”, o que hayan pasado directamente de los patrones impuestos por la sociedad adulta, hacia los que la cultura punk alberga.

Igualmente, fue pertinente una reflexión sobre la “violencia cotidiana” al involucrar el papel del acceso a todo tipo de drogas, y cómo éste aporta en el caminar diario del punk del Centro-Norte de Quito, por lo cual se incluyen a punks que consumen cualquier sustancia lícita e ilícita al menos tres veces a la semana.

En cuanto a la sistematización de la información tanto bibliográfica como de campo, me apoyé en el uso de entradas de ambos tipos para que la investigación obtenga un hilo

¹ La conformación de una muestra ideal consistió en delimitar las características de los personajes que serían tomados en cuenta para el trabajo de campo, priorizando rasgos alineados al tema central de la investigación y los objetivos que me planteé.

² La palabra “parche” será empleada para referirme, según el contexto, a retazos de tela con diseños personalizados, o agrupaciones de personas que conviven y socializan regularmente.

conductor coherente. Por tal motivo, estuve en capacidad de traducir durante el desarrollo de este trabajo aquellos elementos descritos en el marco teórico empleado, en realidades perceptibles en las calles, bares y okupas del Centro-Norte de la ciudad de Quito.

Los encuentros con las personas que han hecho posible cumplir con el trabajo de campo de la investigación, y a quienes citaré empleando dos o tres siglas de su nombre o apodo, se dieron principalmente en bares y *tokadas*; sin embargo, también se han llevado a cabo en las veredas tanto del Centro Norte y Sur de Quito, como afuera de la ciudad. Los bares, o sitios de reunión, han sido especialmente aquellos ubicados en la zona de La Mariscal: Bapus, Pak 2, Fénix y Lennon, los cuales me permitieron no solamente tener contacto con punks, sino también con miembros de otras culturas urbanas.

Una vez explicada la metodología, la presente investigación estará dividida en un primer capítulo que consta de apoyo teórico profundizado, en el cual se vincularán los conceptos aquí descritos brevemente, al igual que otros elementos de soporte pertinentes para tratar este tema. La primera sección constará de un acercamiento a conceptos básicos que serán empleados durante el desarrollo del trabajo de investigación, para luego pasar a una aproximación a categorías teóricas de la antropología simbólica y ritual, abordando así aspectos pertinentes de la semiótica. También se incluirá un acercamiento al uso del espacio y socialización, y posteriormente a elementos clave de la antropología urbana enfocada en culturas urbanas, para finalmente integrar aquellas ramas señaladas creándose así el marco teórico a ser empleado.

El segundo capítulo abarcará los datos recogidos durante la investigación de campo, donde trataré: La historia de la cultura punk desde sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos, el comienzo del punk en el Ecuador y posteriormente en Quito, microetnografías de bares, conciertos y ensayos, descripción de los actores que formaron parte de la investigación estéticamente hablando, y por último, hechos que dirigieron el aspecto empírico observado. En el tercer capítulo, llevaré a cabo un análisis amplio en el cual se integren datos y teoría, donde me enfocaré en la redefinición de símbolos llevada a cabo por los punks, los diferentes procesos de endoculturación que se manejan, el ethos de la violencia, la música y el mensaje codificado en ella, la integración del individuo a la estructura social punk y finalmente haré un análisis simbólico-ritual sobre el pogo y la

aceptación en espacios de interacción (bares), donde se forman nuevos *parches*, para ello emplearé principalmente el concepto de *communitas* de Víctor Turner (1974).

Finalmente, abordaré una sección de conclusiones que han surgido durante el tiempo que la investigación se ha llevado a cabo, con el objetivo de cerrar el discurso aquí presentado de manera comprensible y adecuada. A continuación, expondré una sección de anexos donde se incluirán afiches, fotografías y elementos que permitan acercarnos de manera visual a lo que la cultura punk representa desde la mirada de sus actores en los lugares en que el trabajo de campo tomó lugar.

1. Capítulo 1: Marco Teórico

1.1 Ideas preliminares

La urbe, un sitio amplio que poco a poco va apropiándose de un mayor espacio geográfico y social a medida de la llegada de la modernidad a cada punto del globo, se ha convertido en cuna de una serie bastante extensa de sujetos sociales: actoras y actores sociales que se adaptan a ella, que conviven en ella y que, a diario, desarrollan una cotidianidad propia cohesionando y alejando(se) entre unos y otros. Este creciente espacio, alberga no solo elementos y sujetos propios del lugar, sino que también sirve como punto emisor y receptor de nuevas prácticas sociales y rituales, guiadas por la música, por una gran variedad de códigos de vestimenta, por ritos de paso y por rivalidades que dan vida al lugar. Se ha convertido en un escenario donde las agrupaciones humanas desarrollan diferentes conceptos de madurez y sobre lo que representa una autenticidad y manera de adoptar identidades, las mismas que definen a cada sujeto como un ser individual y a la vez colectivo. Por lo tanto, esta investigación propone conocer precisamente una de las varias formas de convivencia, adaptación, ritualidad y fundamentalmente madurez de un fragmento de la sociedad total ecuatoriana: la cultura punk en Quito. Esto, tomando en cuenta que indudablemente, la ciudad ha ido creciendo rápidamente hasta convertirse en un espacio cosmopolita, por lo que surgen una serie de ritos de paso y demás componentes que finalizan en culturas urbanas bien establecidas y delineadas por sus propios términos y

medios, hecho que convierte a tales prácticas, en actos incomprensibles para aquellos ajenos a las estructuras sociales que las ven como cotidianas e incluso sagradas.

Dicho así, realizar un acercamiento teórico hacia la estructura de las diferentes prácticas sociales y culturales creadas y heredadas por la cultura punk capitalina, nos permitirá comprender de mejor manera todo lo que se encuentra detrás de lo perceptible por el ojo del observador, al igual que por aquellos que no forman parte de esa estructura social. Es por esto, que para poder abordar el dato empírico posteriormente desglosado en esta investigación, es fundamental la presencia de un marco teórico que sirva como hilo conductor de la misma, puesto que sin él, caeríamos en la mera descripción de lo observable, de lo incomprensible. Así, emplear las herramientas que la antropología ofrece para vislumbrar varios aspectos de una cultura urbana guiada por la ritualidad como es el caso de los punks, permitirá acercarnos a la realidad de la misma.

Dentro de la práctica antropológica, el análisis de las estructuras sociales, religiosas, simbólicas y políticas, ha marcado una enorme diferencia con respecto a las varias concepciones sobre cultura, y lo que ésta compone. Siendo así, las particularidades que cada sociedad tiene respecto a sus prácticas culturales, definiéndolas como diferentes, mas no de *adelantadas* o *atrasadas* una respecto a otra, tornan a un sistema sociocultural en aquello capaz de marcar y romper barreras de todo tipo con relación a un sujeto, y a una otredad. Así, las diferentes teorías que se han desarrollado en torno a la distinción entre uno y otro sistema social, han traído cambios en la etnología, al igual que en la denominada “nueva etnografía”, insistiendo en que la o el investigador social, debe mantener como principio básico de su trabajo, la idea de que la cosmovisión de un grupo determinado se genera de acuerdo a sus experiencias, sus mitos, sus tradiciones, sus costumbres y su ideología.

Enfatizando este punto, la presente investigación ha sido dirigida para conocer, precisamente, sobre el cómo y el porqué de una cultura compuesta por particularidades propias y características, que le dan vida día a día, garantizándose su reproducción tanto biológica como social, con lo que cae en el plano de lo que una cultura es con respecto a otra: diferente.

Sin embargo, consideremos que basándose en una línea enteramente evolucionista, se ha calificado constantemente a las sociedades diferentes, específicamente aquellas cuya ritualidad y forma de vida se ubica socialmente dentro de lo no común (anormal), como “*primitivas*”, es decir simples, rudimentarias o toscas. Lévi-Strauss en su trabajo “*Mito y significado*” (2002), apunta que aquel pensamiento “*salvaje*” ha sido interpretado de manera errónea al considerar que quienes lo poseen, actúan de una forma más “grosera”, simple. Por ello, se llega a considerar a ese ser “salvaje” como uno poco o nada estructurado, al igual que a la organización social de la que forma parte; e incluso se asegura que su pensamiento “*está completamente determinado por representaciones místicas y emocionales*” (Lévi-Strauss, 2002: 39), oponiéndolo con formas de pensamiento más “complejo”, es decir el que se ve determinado por la *razón*. Siendo así, lo que debe ser tomado en cuenta sería la manera cómo un individuo o una agrupación se desenvuelven para comprender **su mundo a su manera**.

Respecto a este “comprender el mundo”, es enormemente válido resaltar que un individuo y sus semejantes, lo llegan a hacer mediante una serie de experiencias individuales y colectivas que son transmitidas de persona a persona; es decir, que se comparten e interiorizan, creando así un conocimiento en torno a determinado elemento. Hablamos aquí, de personalizar/familiarizarse con todo aquello que permite crear. No está por demás indicar que es esta capacidad, característica del ser humano, que da paso a pensarse a sí mismo, a pensar y aprehender una serie de elementos materiales; símbolos, significados y significantes que representan una acción, un “tener que actuar de determinada manera” al observarlos. Sin duda, tal comprensión de uno mismo y del entorno que rodea al individuo, trae consigo la capacidad de responder a necesidades sin usar el instinto, sino, por el contrario, el conocimiento, la idea y el pensamiento. En este sentido, vemos que el universo de una agrupación, se convierte en objeto principal de su pensamiento, ya que, transformarlo permitirá al individuo y a su colectivo satisfacer las necesidades, puesto que uno satisface lo que sabe que necesita.

Cabe aclarar que, al hablar de una captura de símbolos, me refiero a emplear códigos simbólicos, los cuales son tratados desde la semiótica y la antropología simbólica. Así, al hablar de estos códigos, hago alusión a un sistema creado por símbolos

sintácticamente ubicados en determinado orden que resulte ser correcto, o más apropiado, para transmitir un mensaje y que permitan establecer compatibilidades, excluyendo así, a elementos que no sean pertinentes en un tiempo o una situación explícita. Lo que busco explicar en las primeras líneas de este párrafo, es que la visión del mundo de determinada agrupación o colectivo, está marcada por los símbolos de los que ésta se ha apropiado mediante el proceso cognitivo y aprehensivo de los elementos que rodean a los sujetos, y la capacidad que éstos tienen de satisfacer sus necesidades. Además, que toda estructura tiene sus bases en el orden sintáctico de un sistema de símbolos empleado en una situación determinada, que al unificarlos (codificarlos), adquirirán un significado, un mensaje específico que se visualizará a través de una serie de procesos rituales que los dinamicen, los legitimen y otorguen, una aceptación del sujeto dentro de la estructura social a la cual éste se adherirá, volviendo al sujeto, parte esencial de un modelo cognitivo de la realidad, con lo que estará en capacidad de comprender lo que le rodea y actuar de determinada manera frente a lo que percibe: su universo.

1.2 Categorías teóricas desde la Antropología simbólica y ritual

Las estructuras [...] son modelos cognitivos de la realidad. Como tales, las estructuras se encontrarán como modelos mentales, tanto en el hombre primitivo como en el científico. [...] las estructuras mentales del hombre primitivo (o moderno) que puede ser consciente o inconsciente, le ayuda a llevar su vida diaria. De acuerdo con Lévi-Strauss, el hombre comprende su universo y orienta su conducta sobre la base de estos procesos mentales.

(Bohannan, 2007: 440).

Traduciendo esta lectura que Bohannan hace de Lévi-Strauss, una estructura social aparece como aquella serie de elementos combinados y vinculados unos a otros para conformar un todo. Esta estructura se interioriza en cada uno de los individuos que la

conforman, normalizándolos mediante reglas y hechos sociales que los rigen a ellos, a su comportamiento y a la manera adecuada en que éstos perciban su mundo y universo simbólico. Es así que se desarrollan dos conceptos elementales: la visión del mundo, que vincula *“los aspectos existenciales, cognitivos [...] es la imagen que ellas [las personas] tienen de la manera de que son las cosas en la realidad, su concepto de la naturaleza, de sí misma, de la sociedad. Contiene sus ideas más incluyentes de orden”* (Geertz en Rueda, 1997: 92). Por otro lado, llamamos *ethos* a los aspectos de tipo moral y estético de determinada cultura; expresando que el *ethos* del individuo, está reflejado en su carácter y su calidad de vida. Es, en otras palabras, la esencia del sujeto en cuestión, y la manera de ser para sí mismo, así como también hacia lo que su cosmovisión y su universo comprenden. Ambos conceptos nos remiten a una dualidad experiencia-conducta, puesto que, el individuo, en primer lugar, interpreta su experiencia y la asimila, para a continuación, constituir su conducta frente a sus similares e incluso frente a sus disímiles, lo lleva a crear un comportamiento apropiado que finaliza en una cotidianidad ritualizada y una normalidad.

De esta manera, vemos que el uso de una antropología de lo simbólico, es necesario para un estudio de este tipo ya que, una estructura social, está marcada por la cultura, la cual es simbólica puesto que los íconos permiten sintetizar el mundo, para poder comprenderlo de manera más amplia y específica.

Sin embargo, tal sintetización del mundo, solo se puede dar cuando el sujeto en cuestión ha alcanzado determinados aspectos que lo vuelven parte de un todo. Es decir, que se ha hecho de *“tres aspectos de la cultura [que] parecieron ser excepcionalmente bien dotados de símbolos rituales y creencias de tipo no socio-estructural. Estas pueden ser descritas respectivamente, como liminalidad, alienación, e inferioridad estructural”* (Turner, 1974: 231). Estaríamos así, hablando de una apropiación de elementos necesarios para conformar un sistema, una cultura.

El pensamiento simbólico es algo inherente en los seres humanos, permite transmitir, modificar e integrar una cultura de manera visual y auditiva. Sobre esto, entendemos que la cultura *“depende de simbolismos... la cultura consiste de herramientas, implementos, utensilios, vestimenta, adornos, costumbres, instituciones, creencias, rituales,*

juegos, obras de arte, lengua, etc.” (White en Kottak, 2008: 44), lo cual significa que la cultura representa el “ser” de una sociedad, su esencia. En este sentido, tal esencia tiene que ser transmitida para poder reproducir determinado modelo que ha sido establecido, para lo cual es necesario el uso del habla, y en general, cualquier medio para transmitir un mensaje de cohesión grupal, normatización y tradiciones que tengan la capacidad de garantizar la reproducción social, biológica y cultural del grupo.

Umberto Eco a través de su obra “*La estructura ausente: Introducción a la semiótica*” (1986), realiza un acercamiento hacia cómo se generan modelos, códigos y posteriormente estructuras, mediante la aprehensión de símbolos y elementos cohesionadores, lo cual nos permite reconocer la manera en que el aspecto simbólico pasa a ser el elemento clave para comprender la relación entre sujetos, aquello que los identifica unos con otros. Entramos así en capacidad de abordar la relevancia de la configuración simbólica, al afirmar que ésta produce un sistema de códigos creado por símbolos sintácticamente ubicados en determinado orden que resulte ser correcto, o más apropiado, para transmitir un mensaje y así establecer compatibilidades, excluyéndose elementos que no sean pertinentes en un tiempo o una situación establecida. Es precisamente el uso de representaciones generales en una agrupación, lo que conforma el inconsciente social, mientras que el consciente está determinado por lo particular.

De esta manera, tenemos en un *código* de este tipo, al orden en el interior de un sistema, el cual posteriormente, dará forma y origen a una estructura como tal. Entonces, surge una secuencia de representaciones abarcando un “*mensaje único [que] representa una forma concreta; la selección de una secuencia de símbolos, y no otra, constituye un orden definitivo, que se superpone al desorden del código*” (Eco, 1986: 48). Ampliando esta idea, tenemos en el desarrollo de una secuencia de representaciones apropiadas que aparecen en el inconsciente social, a la formación de un código capaz de transmitir una idea o un mensaje en un momento específico, volviéndolo inteligible entonces. Igualmente, esto permite identificar a un receptor como apto para que se le envíe o no el mensaje.

Lo que busco ampliar aquí, es que la visión del mundo de determinada agrupación o colectivo, está marcada por los símbolos de los que ésta se ha apropiado mediante el proceso cognitivo y aprehensivo de los elementos que rodean a los sujetos, y la capacidad

que éstos tienen de satisfacer sus necesidades. Además, que toda estructura tiene sus bases en el orden sintáctico de un sistema de símbolos empleado en una situación determinada, que al unificarlos (codificarlos) adquirirán un significado, un mensaje específico. Sobre el mensaje, resulta importantísimo considerar que para transmitirlo, los códigos tienen que atravesar un proceso de constante reestructuración perceptible para el locutor e interlocutor.

Posterior a ello se forma un *modelo*, cuyo objetivo es reducir las experiencias heterogéneas a un razonamiento homogéneo, lo cual implica que las vivencias diferentes de *muchos*, se transformen en una sola: **la** experiencia de un “**nosotros**”. Consecutivamente, y una vez cumplidos estos estadios, aparece la estructura: “*un artificio elaborado para poder nombrar de una manera homogénea cosas diversas*” (Eco, Op. cit 50). De este modo, podemos ubicar dentro del factor identidad colectiva, el nombrar el mundo compartido a través de los ya aludidos códigos, lenguajes, la comunicación estética, y en general los signos que permiten al individuo nombrar al mundo y a la manera de vivir en él. Dicho esto, consideremos que el lenguaje verbal no es la única forma de comunicación, puesto que los gestos, la actitud, lo simbólico, y en general lo visual, actúan como elementos de comunicación y difusión de la cultura. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta que no es únicamente la expresión de un elemento lo que transmite, sino, por el contrario, el contexto en el que se lo usa. Es decir, que la articulación del *elemento clave* con las palabras, el lugar, el tiempo y el propósito, determinan cierto mensaje destinado para un receptor establecido.

La idea de *normatización* trae consigo el mensaje de perfección, de un “llegar a ser” –o convivir-, apto para que la vida en comunidad no traiga problema alguno a los miembros de una sociedad determinada. Surge así la idea de “*communitas ideológicas, [...] una etiqueta que uno puede aplicar a una variedad de modelos utópicos o proyectos de sociedades que sus autores creen ejemplificar o proveer condiciones óptimas para las communitas existenciales*” (Turner, op. cit, 169). Por ello, la *communitas ideológica* es pertinente para calificar una serie de modelos y relaciones sociales, como “adecuadas”. Será, por otro lado, la encargada de convertir a determinada práctica en cotidianidad y en una rutina apropiada para el grupo al que regula, teniendo como enfoque la cohesión a través de la armonía.

Dicho esto, consideremos que Turner (1974), se enfoca en describir la relevancia de cómo elementos de tipo simbólico, mítico y ritual se introducen en el campo antropológico, para poder comprender e identificar las relaciones sociales que mantienen los individuos de determinada agrupación. Es decir, que esos tres aspectos, son componentes importantes, si bien no los únicos, de varios códigos comunicativos dentro de las dinámicas de una estructura social.

Se toma muy en cuenta el aspecto simbólico, al momento en que un sujeto tiene que desenvolverse frente a otros, puesto que es su capital simbólico lo que da lugar a una interrelación de cierto tipo con determinadas personas, así como también un distanciamiento con otros, reflejándose de esta manera una suerte de símbolos de estatus, y es que mediante el manejo simbólico de la vida, de la rutina y la cosmovisión de determinado grupo, el sujeto está en capacidad de actuar (aunque utópicamente) de forma solidaria dentro de su *communitas*; y, de igual manera, se pueden explicar las particularidades en las formas de relación social y ritual de los individuos, como una estructura de ambos tipos precisamente: social y ritual.

Turner (1974) enfatiza en los ritos de paso, los mismos que dan lugar a la captura de una identidad al interior del colectivo por parte del iniciado, una vez que éste atraviesa el umbral que lo convierte en un nuevo sujeto, uno al que le pertenecen nuevas formas de comportamiento, una nueva estética, y en general, un nuevo *ser*. En este sentido, aparece de manera relevante la persona como sujeto ritual en constante cambio, puesto que, de tal forma, el mundo del individuo va constituyéndose mediante una larga serie de articulaciones sociales sin importar tiempo ni espacio, sino una serie de enlaces capaces de homogenizar a ciertos sujetos, incluso mediante mitos transmitidos y aceptados. Cabe mencionar que dichas coyunturas tienen origen a través de la interrelación de elementos simbólicos, morales y culturales capaces de reproducirse, los mismos que dan origen a patrones de comportamiento y a la presentación frente al *otro* y a un semejante, lo cual conforma una identidad colectiva.

Al rescatar esto, queda claro que la difusión de identidad debe ser comprendida como una cultura transmitida en tiempo y espacio a nuevas generaciones, e incluso a nuevos contextos sociales. Es decir, que se va creando un sentido de solidaridad hacia

determinados individuos, aquellos que abandonaron sus rasgos *humanizadores* y que, a su vez, han superado con éxito la *liminalidad*. Este factor es un punto central, puesto que con él, Turner (1974) introduce el término *communitas* para designar aquella solidaridad hacia el miembro perteneciente al grupo de uno, con el cual se socializa en la cotidianeidad adquirida.

Enfoquémonos ahora en el hecho de que cada sociedad moldea cada etapa de la vida del individuo, la difunde y la estereotipa de manera tal que una alteridad en el comportamiento considerado normal o cotidiano, sea repudiada, creándose así patrones propios sobre el ser y actuar, lo cual conforma una identidad y con ello un antagonismo entre quienes adoptan tal patrón y quienes lo rechazan. Es importante hacer énfasis en el uso del plural “quienes”, debido a que la unificación de un grupo toma lugar mediante tipos de comportamiento cara a cara, así como también conflictos, el movimiento espacial en conjunto, además de la planificación de la cotidianidad.

De esta manera, podemos comenzar a abordar lo que implica construir una agrupación social vinculada a normas, sistemas organizativos, así como también una visión del mundo que dará paso a la formación de un universo. “*El enfrentamiento con lo externo era entonces una manera eficaz para mantener una cohesión grupal interna: el espacio y sus fronteras actuaban como elemento decisivo de la gramática de la identidad y la cultura*” (Costa, 1996: 28). Lo cual consigue que diferenciar *al otro*, deje de ser una “simple” etiqueta social, para convertirse a su vez, en una línea divisoria entre el (poder) ser, y el rechazar lo que uno no es.

Entramos entonces a tratar la relevancia de aquella dinámica de cohesión y coerción a la hora de formarse modelos y estructuras sociales, principalmente, porque es allí cuando se marca una brecha que diferencia a lo que consideramos propio de lo ajeno; lo normal de lo patológico; lo “primitivo” de lo “civilizado”, es decir, que se crean opuestos binarios que se complementan uno a otro.

Precisamente, he decidido partir de la separación *primitivo-civilizado* para desarrollar esta investigación, ya que considero que, a través de los años, se ha construido la idea de que lo desconocido tiene que ser, necesariamente, lo *primitivo*, lo llamado a ser

“regularizado” y posteriormente *civilizado*, formándose así no sólo un rechazo hacia lo desemejante, sino también una hegemonía indudable dentro de determinada estructura social.

Siendo así, consideremos que el hecho de separar a “primitivos” de “civilizados” da paso a que surja una enorme brecha entre sujetos que han atravesado un rito de paso propio, mas no uno ajeno, lo cual crea el sentido de *otro*. Es, precisamente por eso, que uno tiene que estar reafirmando constantemente como miembro de su estructura social: para no ser rechazado por los suyos y ubicado dentro de la estructura ajena y resistida. Por lo tanto, no es coincidencia la existencia de un grupo rival considerado erróneo, tosco, abusivo, es decir negativo frente a un grupo autoconsiderado humilde, equitativo, bueno y en ocasiones altruista. Entonces, las relaciones interpersonales que uno mantenga al interior de su grupo definirán las que el mismo sujeto lleve a cabo con los ajenos, las mismas que provendrán de su iniciación, determinando así también su comportamiento.

Volviendo a la exposición de Turner (1974), surge un interés por estas relaciones interpersonales a las que he hecho referencia, las mismas que integran elementos simbólicos, morales y espaciales aptos para reproducirse y que, dan origen a patrones de comportamiento así como también a la presentación frente al *otro* y frente a un semejante. Ello abre paso a una identidad colectiva, la misma que es formada a través de la presencia y participación del individuo en una serie de ritos de paso.

Partiendo de esto, el autor afronta de manera extensa, la importancia de la solidaridad grupal al momento de llevarse a cabo una socialidad, elementos que son resumidos en tres conceptos abordados por él: *separación*, *liminalidad* y *communitas*, y *reinserción*. Así, la separación es la preparación simbólica para el momento clímax del ritual, es decir, la participación del sujeto en el *communitas*. Por otro lado, la liminalidad o estado de tránsito, es el momento en el que el sujeto ritual se encuentra en el umbral entre su ser pasado y su ser futuro, es aquella fase en la que la persona ya no está clasificada dentro de su socialización anterior, pero tampoco aparece dentro de la nueva, lo que remite al novicio al *communitas*. Finalmente, una vez que el sujeto ritual ha sido aceptado y se ha convertido en un miembro como tal de determinada agrupación, origina un sentido de cohesión y solidaridad grupal: *reinserción*.

Los tres elementos aquí descritos resultan ser clave para esta investigación, puesto que, cada cultura consta de determinados eventos rituales que convierten a un sujeto en parte de una colectividad, permitiéndole adoptar ciertos símbolos en su interior y adaptarlos a su exterior (su comportamiento y actitud frente al resto), elementos que encontramos en una forma de peinarse, de vestirse, de hablar y de actuar. Así, los ritos de paso no serían llevados a cabo necesaria ni únicamente para obtener un estatus o jerarquía, es decir una identidad e incluso *humanización* del individuo. Por el contrario, también se lleva a cabo tales ceremonias para “degradar” al sujeto ritual, como es el caso de las cortes marciales, entre otros eventos, que rechazan a aquellos individuos que representan una anomia, lo cual permite reagruparse y formar nuevas estructuras sociales.

Se sugiere, entonces, la existencia de una fraternidad: lazos de unión de los sujetos que conforman un todo cuya idea de una armonía de clases, y una tolerancia para con quienes hay determinado tipo de convivencia va marcando su cotidianidad, sus apegos y rechazos, sus costumbres y su actitud, sus espacios de tránsito y lugares de socialización: su cultura. Por eso se torna necesario tratar el tema de los *lugares*, ya que dentro de ellos, los espacios ganan vida para cada sociedad, dejando de ser sitios ajenos y desconocidos, y se los distingue como familiares o lo que llamamos cultura.

1.3 Espacios y socialización: un acercamiento a los “lugares”

A lo largo de su historia, el ser humano ha encontrado en agruparse, una manera de sobrevivir, de mantener activas tanto sus prácticas socio-culturales, como biológicas, lo cual lo pone en la capacidad de satisfacer sus necesidades de cualquier tipo, sin importar contextos sociales, ni entornos en los cuales conviven. Sin embargo, este agrupamiento no se da de manera aleatoria, sino que, por el contrario, está definido principalmente por elementos de afinidad, e incluso de rechazo, debido a que el proceso de cohesión no puede surgir sin antes tener que rechazar a *los otros*, es decir, a todo aquello que representa lo diferente y ajeno a uno mismo. Por ello, se torna un tanto evidente observar que

para que existan y funcionen organizaciones juveniles como las pandillas se hacen necesarios algunos elementos cohesionadores y orientadores de la dinámica

grupales. Entre dichos elementos podemos resaltar los siguientes: [...] El liderazgo, [...] **la territorialidad** [...] y **la relación con el vecindario**. (Tong, 1998: 86-89).

Ahora, es preciso traer al caso un hecho elemental como lo es la hegemonía. Para Gramsci, la hegemonía es aquella “*situación de una clase, que alcanza una sólida unidad de ideología y de política, que le permite establecer una ascendencia sobre otros grupos y clases sociales*” (Gramsci en Gutiérrez, 2009: 2), lo cual indica que pertenecer a un sistema ya elaborado, establecido y oficializado, o dominante, consigue que se creen diferencias y rechazo entre uno y otro modelo; y hablando desde las culturas *subalternas*³, estas

buscan provocar al sistema social y establecer polémica, tensión. Y lo hacen justamente allí donde entienden que más puede dolerle a la sociedad establecida, o sea, en el campo de las representaciones públicas de la identidad que, generalmente, se hallan dominadas por el mundo del estilo y de la moda. (Costa, op. cit, 34).

Considerando estos elementos, tendríamos en el personaje/*lugar*, sistema o símbolo creado, una codificación de elementos transmisores de un mensaje, cuyo fin es comunicar y expresar un sentido de adaptación o extrañez hacia aquel otro ente con el que se desea establecer una comunicación.

Así mismo, ocurre que el individuo configura su identidad mediante una suerte de *fachada*. Es decir, que elementos como la apariencia, los modales y el medio (contexto/escenario) se convierten en la carta de presentación del sujeto, quien se encuentra en la obligación de actuar de forma apropiada por amor al “*sí mismo*”, es decir para evitar recibir (re)acciones de rechazo hacia él.

Es necesario también rescatar que el individuo desempeñando un papel, solicita a los observadores que tomen en serio la impresión promovida hacia ellos, puesto que el sujeto trata de demostrar que lo que el resto ve, son en realidad los atributos que éste posee. En este sentido, entendemos que cuando el individuo convence a su público de que lo presentado por él es real, el mensaje se ha transmitido con éxito, mientras que, al hacerlo con inseguridad, se puede denotar que todo fue aparentado, fingido, a pesar de que alguno

³ Por culturas subalternas, entendemos a aquellas compuestas por los *diferentes*, los que no alcanzan un consenso unificador con lo considerado aceptable y normal. Son los individuos y grupos marginales, aquellos que no poseen una identidad sólida. Estos grupos, tienen una concepción del mundo diferente a la de las clases dominantes.

de los elementos como apariencia, modales o el medio sean aprehendidos con aparente éxito. De este modo, viene al caso apuntar que una *fachada social* está propensa, en gran medida, a institucionalizarse gracias a las expectativas que surgen desde la estereotipación que nace desde la audiencia sobre ella. Así, se tiende a adoptar una aparente estabilidad y autenticidad momentánea en un tiempo y espacio determinado, donde el sujeto que hace uso de cierta *fachada* intentará ser captado como un ser auténtico ante su audiencia. Es decir que, uno es en cuanto aquello que la audiencia observa y acepta e incluso niega, por lo que el sujeto en cuestión puede tratar de exagerar ciertos aspectos que lo harán visible ante cierto grupo, para ser aceptado dentro del mismo. Esto indicaría que la fachada tiene como objetivo la identificación por parte del *otro* hacia el actuante que la representa, habiendo detrás de ella una serie de códigos encaminados hacia lo considerado apropiado para transmitir determinado mensaje.

Existen así, formas de ser y de comportarse frente a uno mismo y frente al resto, ya que, la seguridad, al momento de mostrarse al mundo, otorga identidad, un *ser* al que no se puede fallar, puesto que de hacerlo, se podría distinguir a un impostor o un enemigo íntegramente identificable. Estas formas correctas de mostrarse en lo público, se dan en espacios determinados que complementan la acción del individuo y del colectivo, lo cual otorga también una identidad a aquel espacio en el cual se están elaborando escenarios sociales.

A este tipo de escenarios, Marc Augé (1996) los llama *lugares*, y están vinculados a una identidad e incluso a una historia e interacción social y cultural; mientras que aquellos espacios que no cumplan con tales características pasan a ser *no lugares*. Sin duda alguna, los diferentes procesos de tipo político, social, económico, ritual, de avances tecnológicos y demás, han llevado a que los diferentes *lugares* sean transformados en *no lugares* o simples espacios de tránsito inmediato. Sin embargo, aquello ha llevado a que nuevos espacios sean adoptados por las diferentes culturas presentes en la urbe, con lo cual se llega a dinamizar la vida social de un grupo, haciéndole renovarse constantemente y creándose una historia alrededor de tales *lugares* y *no lugares*. A lo que me refiero, es que la renovación de actores sociales en determinado espacio, tiene la capacidad de escribir una nueva historia en

sus propios *lugares*, otorgándoles una nueva identidad a espacios anteriormente vacíos u ocupados por otros individuos.

Por otro lado, y manteniéndonos en que los lugares marcan experiencias y vivencias aceptadas por el grupo en cuestión, se vuelve evidente en cada estructura social el hecho de que la educación reprime el contacto profundo y filiación con aquello que se considera anormal o erróneo, incluso lejano espacialmente, y por lo tanto socioculturalmente diferente y ajeno.

Hay así, en estos lugares y formas de socialización, una suerte de sistema educativo originado principalmente para institucionalizar la cultura y los rasgos principales de ésta, entre lo que resalta la idea colectiva de que “los otros” no son de fiar. Entonces, tal proceso colectivo, dado en **espacios** con características especificadas con anterioridad, asegura que lo aprendido se refleje en la vida social, política, económica y religiosa del futuro adulto. En este sentido, la educación lleva al sujeto social y a sus similares, a hacer uso de determinados lugares que son aceptados por los reguladores sociales, mientras que otros espacios son mantenidos como áreas de poca o nula importancia para las prácticas socioculturales de la agrupación. Sin embargo, no hay que descartar que el posible “espacio” de una cultura, sea el “lugar” de otra, lo cual debe ser considerado al tratar el tema de las culturas urbanas en ciudades receptoras de grandes cantidades de gente, como es el caso de Quito.

Lo aquí mencionado, me remite al concepto de *sobremodernidad* que Augé (1996) aborda. Ocurre que, en el mundo contemporáneo se ha promovido la existencia de conciencias y experiencias individuales, “pruebas de soledad” como el autor las llama. Es decir *no lugares*: espacios vacíos de una identidad social y cultural, que apenas son transitados por uno o más individuos que, actualmente, socializan mediante internet o teléfonos celulares. Ello da paso a pensar que la modernidad, ha hecho que el individuo actúe como un ser único en un espacio que él sólo es incapaz de llenar, por lo que los ritos de paso que su cultura impone, podrían verse modificados y reducidos a espacios y eventos esporádicos que éste tiene que aprovechar para poder alcanzar y mantener su madurez.

Por otro lado, al mencionar procesos sociales y rituales en la ocupación y creación o no de *lugares*, quiero acercarme al hecho de que la urbe es un espacio en el cual ocurren encuentros entre personas pertenecientes a una misma estructura sociocultural, así como también a estructuras diferentes, e incluso rivales. Surge así una distinción entre lo que significa ser un similar y otro, como había aproximado al final del acápite anterior.

Augé (1996), en su obra "*El sentido de los otros*", desde una perspectiva metodológica, recalca que el hecho de crear a un diferente, es necesario para particularizar nuestras prácticas culturales. Sin embargo, hay que tomar en consideración que el hecho de que dos sujetos pertenezcan a una misma sociedad, pero a culturas diferentes que se encuentran formando parte funcional y complementaria de la misma, llevan consigo aspectos comunes que trasladan al sistema simbólico de su *communitas*, particularizándolos y creando un ritual propio y específico en torno a ellos. Tal es el caso, por ejemplo, al observar al baile como evento ritual, el cual se da en lugares definidos por la concepción del mundo de la cultura observada, y adopta una belleza, corporalidad y estética propia y capaz de poner en contacto (físico o no) a cada sujeto, relacionándolo con sus similares.

Es entonces el conjunto de relaciones aquello que determina quiénes son los afines y quiénes los *otros*. Recordemos que los sujetos son individuales hasta el momento en que se relacionan con alguien más, con quien tienen elementos en común, creándose así procesos rituales y eventos conjuntos capaces de acercar cada una de esas individualidades, condensándolas y reformulándolas en hechos sociales. Entonces, al igual que un sistema simbólico está compuesto por una serie de factores que se codifican unos con otros para formar un todo, el sujeto individual se complementa estética, religiosa, política, social y/o ideológicamente para formar una estructura social "única", válida y aceptada. Por tal razón, resulta válido hablar de varias culturas presentes dentro de una misma sociedad, conformada por similares y por *otros* que comparten características estructuralmente hablando, pero difieren a la hora de ponerlas en acción.

Igualmente, aquellas diferencias y la presencia de estructuras ajenas, extrañas o diversas, son necesarias para mantener vivas las dinámicas de aceptación y rechazo, lo cual lleva a un sistema social a mantenerse vigente, o simplemente desaparecer. En el caso de las culturas urbanas -especialmente aquellas atravesadas por la música-, su desaparición se

da principalmente a través de la industria de la moda, donde se prioriza la fachada social y la búsqueda por la aceptación estética, la cual desemboca en un rechazo hacia la misma por parte de la estructura auténtica. Por lo tanto, uno es entonces, en cuanto a lo que el *otro* es o no, o cómo éste lo clasifique.

Hablar de manera más extensa sobre el concepto de “otro”, resulta ser de enorme relevancia para comprender de mejor manera el hilo conductor del marco teórico en desarrollo, y en general de esta investigación. Por lo tanto, consideremos que

el secreto de los otros, si es que existe, residiría más bien en la idea que ellos mismos se hacen del otro (o que no se hacen, o que se hacen con dificultad), porque aún constituye el medio más simple de pensar en lo mismo y lo idéntico. (Augé, 1996: 30).

Es decir que el elemento clave para comprender lo que representa ser un *otro*, es entender cómo el diferente a uno mismo (como parte de una cultura) piensa y actúa, para así continuar operando de manera similar consciente o inconscientemente, pero basándose en los parámetros que su sistema cultural le permite.

Como ejemplo de aquello, tenemos los sistemas de endoculturación. A pesar de que el método de enseñanza puede ser deslegitimado, negado o rechazado por un grupo de sujetos pertenecientes a *subculturas*, éstos llevan a cabo un método de educación diferente, el cual esté de acuerdo a su visión del mundo. Así, no existe un rechazo a la enseñanza ni hacia el aprendizaje, sino un rechazo o aceptación hacia el método educativo aplicado, ya que desde las diferentes culturas y subculturas existentes, surge una necesidad por compartir al sujeto en formación, el conocimiento del cual los mayores se han hecho para que éste siga vigente.

En cuanto al método educativo al cual me he referido, es relevante apuntar que en los diferentes sistemas socioculturales, se da una relación guía-aprendiz, profesor-estudiante, adulto-niño, relaciones que están determinadas por el conocimiento, edad, género o una combinación entre estas variables. Se originan entonces, lazos sociales de quién guía a quién, de donde parte la idea de que alguien se convierta en el aprendiz de otro sujeto con mayor formación, sin importar de dónde la haya obtenido.

Dicho esto, me gustaría señalar que, todo discurso consta de relaciones de poder. Siendo así, extirparlas aparece como algo casi utópico, puesto que seguir parámetros que son enseñados por maestros, padres, abuelos o por guías, mantendría vivas aquellas relaciones de poder y por lo tanto también mantendría vigente la dinámica sociocultural del grupo como ente colectivo. Es decir, que ningún sujeto estaría libre de ellas debido a que tiene que pertenecer a una estructura social, cualquiera que esta fuere, para garantizar su supervivencia, de no hacerlo, estaría condenado a la desaparición total. Así, queda claro que aquel(los) que mantienen una jerarquía en cierta estructura social, están en capacidad de determinar como correctas o incorrectas las prácticas que el sujeto social lleva a cabo en la cotidianeidad, tanto en su espacio propio como fuera de él.

Tomemos en cuenta entonces que una hegemonía aparece como algo inevitable dentro de cualquier estructura social, ya que, mediante ella, se dinamizan las relaciones sociales al interior de un grupo, forjándose así una concepción sobre madurez y por lo tanto adultez. Dicho esto, tal hegemonía e inequidad social y ritual de estatus sería justificada y normalizada. Ocurre así la formación del poder hegemónico del *adulto*, como un líder y dominante, el cual constantemente trata de deslegitimar las prácticas culturales del “infante”, para forjar jóvenes con las características que se desea mantener vivas para el futuro.

A pesar de esto, no dejemos de lado el hecho de que la juventud y adolescencia son, de acuerdo a la estructura hegemónica (macrosociedad), el momento para experimentar, para acelerarse y rebelarse momentáneamente a padres y figuras de autoridad. Se origina incluso una diferenciación penal tanto para el joven como para el adulto, siendo las sanciones mucho más flexibles para el primero, que para el “desarrollado” cuando ambos infringen la ley de la misma manera. En otras palabras, la estructura dominante, penaliza una misma infracción de manera diferente, dependiendo del grupo de edad al que pertenezca el transgresor, al igual que el lugar o espacio en el que el delito fue cometido. Se considera entonces al infractor adulto, como un individuo que ya está casi destinado a comportarse de manera errónea, por lo cual se lo aísla, mientras que el transgresor más joven es visto como una persona que aún puede ser disciplinada.

Al poner en exposición este factor, nos encontramos frente a la creación de una diferenciación entre uno y otro sujeto, lo que en otro nivel de la vida en comunidad y en un constante encuentro con otros, nos lleva a contrarrestar una identidad propia, con una ajena (la de los *otros*). Ello lleva al establecimiento casi formal de un *nosotros* opuesto a la definición de *ellos*, donde se busca derrumbar al disímil cotidianamente y haciendo uso de todos y cada uno de los recursos que se maneje, siendo estos la escuela, la familia, el trabajo, la música, la estética, la expresión oral, entre otros. El extraño o ajeno, pasa a ser eventualmente un potencial enemigo. Así,

En una perspectiva antropológica, la juventud aparece como una “construcción cultural” relativa en el tiempo y en el espacio. Cada sociedad organiza la transición de la infancia a la vida adulta, aunque las formas y contenidos de esta transición son enormemente variables. Aunque este proceso tiene una base biológica, lo importante es la percepción social de estos cambios y sus repercusiones para la comunidad: no en todos los sitios significa lo mismo que a las muchachas les crezcan los pechos y a los muchachos el bigote. También los contenidos que se atribuyen a la juventud dependen de los valores asociados a este grupo de edad y de los ritos que marcan sus límites. Ello explica que no todas las sociedades reconozcan un estadio nítidamente diferenciado entre la dependencia infantil y la autonomía adulta. (Feixa, Op. cit 28).

Por lo tanto, aquel enemigo tiene que ser deslegitimado constantemente, y atacado para poder dominarlo. Además, tiene que originarse un rechazo colectivo hacia él por parte de cada una de las partes de la estructura social, que busca enviar a ese disímil al peldaño más bajo de la pirámide jerárquica. Se crea así una conciencia colectiva, la cual aparece como un fenómeno fusionado, por lo que surge como “*una consecuencia de la relación entre “el ser” y los discursos ideológicos que componen el terreno cultural de una sociedad*” (Hall, 2010: 278).

En este sentido, los *lugares* son adaptados como sitios que delimitan hasta dónde uno puede presentar su *cara* en relación a sus similares, y así mismo hasta dónde uno puede desenvolverse sin arriesgarse a ser rechazado por otros sujetos sociales. Igualmente, los *lugares* ubican a una persona en cierto espacio, en el cual la autenticidad debe ser demostrada, por lo que se usa una jerga específica, una vestimenta apropiada, una ritualidad con una historia detrás de ella, la cual no solo afirma las prácticas socioculturales que se dan en la cotidianidad de una subcultura específica, sino también reproduce el cómo

y el porqué de rechazar a aquel *otro*, convirtiéndolo en un rival auténtico. Así, se producen incluso sistemas educativos “adecuados” y alineados a las necesidades y características de cada estructura social⁴, dándose entonces una socialización y un convivir. Por tales razones, es pertinente pasar a teorizar la cultura urbana sobre la cual esta investigación está enfocada.

1.4 Teorización de las Culturas Urbanas

Si bien he planteado una serie de elementos a discutirse, los cuales de manera general atraviesan a las diferentes formas de colectividad presentes en la sociedad occidental actual, un alineamiento teórico de lo que representan las culturas urbanas y varias de sus prácticas, apoyará a abordar de mejor y más amplia manera la tesis aquí planteada. Es así que veremos la manera en que se congregan varios puntos de los que se ha venido hablando en los acápite anteriores, donde resaltan (entre otros): la ritualidad de una estructura social subalterna, la dualidad del *yo* y el *otro*, así como también el uso de espacios donde tales variables se juntan y producen una forma de ver el mundo y de actuar dentro y fuera de él.

Como concluí en la sección anterior, la convivencia es el punto de encuentro y quizás el lugar en el que debemos enfocarnos, para poder realizar un análisis adecuado sobre las prácticas socioculturales de una estructura social *neotribal*. Siendo así, la convivencia, al abrir paso a una socialidad, permite fortalecerse a través de elementos cotidianos tal como lo indican Castañeda y Henao (2002) en su trabajo sobre el lenguaje juvenil. Los autores señalan que la adopción de determinada forma de expresión oral sirve para fortalecer relaciones sociales que ratificarán a cada momento la identidad del sujeto. Se pone en evidencia, entonces, cómo se produce una codificación de símbolos o palabras cargadas de un significado que, al ser expresadas y comprendidas con éxito por un receptor, se cumpliría con el objetivo de crear una cultura compartida.

⁴ Los sistemas educativos a los que hago referencia, comprenden a cualquier espacio físico o no (como la música, talleres, entre otros) donde se da un proceso de endoculturación

Hablando de formas de colectividad, hay que remitirse a lo que Costa (1996) llama *hiperindividualismo*, es decir, la deficiencia de cooperación y colectividad, a la que la sociedad moderna somete a los individuos en general. La relevancia de este concepto está ligada a la búsqueda desde culturas urbanas calificadas como juveniles, por conseguir formas de vida alternativas basadas en la solidaridad y de manera más marcada en la colectividad, es decir, *communitas* destinadas a fortalecer la unidad de esos sujetos similares, y así romper con la escasez de contacto o falta de encuentros interpersonales. Respecto a estos encuentros interpersonales, resulta interesante dar un salto a lo que el mismo Costa (1996) llama *multirracialidad*, es decir, el contacto étnico y cultural en un mismo territorio que crece, y con ello los roces entre los “diferentes”. Por la multirracialidad, se originan enfrentamientos en lugares que cotidianamente son neutrales (aunque ello no descarta que también se den en espacios apropiados por una u otra cultura urbana), buscando crear un enemigo, sea éste diferente estética, ideológica o socialmente; incluso se crean rivales por la diferencia de un gusto por determinado equipo de fútbol. Volvemos así, al hecho de que cada cultura abarca determinados eventos rituales que convierten a un sujeto en parte de una colectividad, permitiéndole adoptar ciertos símbolos en su interior y adaptarlos a su exterior (su comportamiento y actitud frente al resto), elementos que encontramos en una forma de peinarse, de vestirse, de hablar y de actuar (Turner, 1974).

La “multirracialidad” abre paso, entonces, al uso de la violencia, debido a que ésta, cumple el papel de unificador y regulador social, así como también divide y compara a individuos ubicándolos dentro de un estereotipo simbólico, estético, moral e ideológico. En este sentido, tal concepto de violencia permite observar cómo ésta repercute en el actuar de un sujeto hacia los demás, es decir, en sus relaciones sociales cotidianas, para lo cual no existiría límite alguno, puesto que, esta forma de intimidación, maquina un rechazo y desprecio hacia *el* otro. Y es que la violencia, abarca un campo muy amplio dentro del ser social, ya que puede aparecer de varias maneras, y en diferentes situaciones o lugares. Tales representaciones de colectividad crean, por lo tanto, hábitos específicos que a su vez conllevan al origen, representación y reproducción de una cultura, e incluso van más allá al calcarse de la misma manera en varios escenarios, convirtiéndose en un elemento glocal, es

decir, presente en varios lugares del mundo, pero guiado y modificado por rasgos y aspectos culturales locales.

Con ello, y para ampliar la relevancia del concepto de violencia como una variable dentro de la colectividad, es pertinente considerar que ésta aparece como el medio de acceso al consumo, sin dejar de lado que también marca el inicio de varios procesos rituales de aceptación dentro del grupo. Es decir que una persona roba, golpea o agrede, para poder acceder a elementos lúdicos, estéticos e incluso a derechos como adulto dentro de su sociedad. De la misma manera, aparece la violencia *como fuente de emociones*, lo cual significa que existe un placer en la transgresión de las normas, al considerarlas incoherentes, y deslegitimizadas. Todo esto trae consigo una fuente de emociones única, dejando de lado cualquier tipo de arrepentimiento o culpabilidad en el *gamberro*. Sin embargo, el placer obtenido mediante las diferentes formas de violencia o transgresión, no permanece en un sentir simplemente, sino que es reflejado y transmitido en las diferentes formas de expresión como la verbal, simbólica, corporal o musical, las mismas que comunican al sujeto en cuestión con sus similares, así como también con los *otros*.

Precisamente, la violencia puede ser expresada de varias maneras, para lo cual es pertinente considerar los cinco tipos de violencia a los que Bourgois (2005) hace referencia: violencia simbólica, estructural, política, física y cotidiana. La primera es definida como diferentes formas de humillación y deslegitimación de desigualdad y jerarquía, internalizadas en el individuo o un colectivo. La violencia estructural por su lado, es una forma de opresión político-económica que se da a nivel social e institucional, es decir, que surge a partir de una relación de poder de un grupo hegemónico hacia el subordinado. La violencia política es especificada como aquel tipo de violencia física y terror, administrada por las autoridades oficiales o quienes se oponen a ellas, como es el caso de la policía, la milicia o los grupos armados. La violencia física es aquella forma de agresión, humillación o deslegitimación que se le da a través del contacto físico, a otra persona o grupo de individuos. Por último, la violencia cotidiana representa a aquellas formas habituales de violencia a nivel interpersonal, doméstica e incluso delincuencia.

Dicho esto, el factor de la violencia es pertinente en esta investigación tomando en cuenta que, al existir varias formas de expresarla, su presencia aparecería en cualquier

espacio habitado o transitado por seres humanos. Así mismo, la violencia vista desde los diferentes conceptos abordados, nos da paso a observar el cómo y por qué de las varias formas de socialización de uno o más sujetos sociales. Entonces, no hay que descartar que esta práctica ritual, sea sacralizada durante la emisión de mensajes insertados en las diferentes formas de expresión socioculturales de una o más agrupaciones humanas en general.

Ahora, consideremos que la importancia de este aspecto ritual está, entre otros, en su carácter de transmisor cultural, y por lo tanto identitario del individuo una vez que éste ha logrado completar con éxito su iniciación a un nuevo mundo o sociedad que lo acoge. Con ello me refiero, a la manera en que la persona logra establecer un contacto permanente con sus afines, mediante códigos comunicativos comprendidos dentro de su estructura social.

El lenguaje oral, la música, el baile y demás, se convierten entonces en estructuras de comunicación casi sagradas, puesto que son eslabones capaces de atravesar fronteras geográficas, y transmitir una o varias formas de pensar, actuar y hablar de un lugar a otro. Como he hecho mención en párrafos anteriores, este tipo de comunicación codificado, puede ser referido como un lenguaje simbólico a través del cual se expresa el uso apropiado o inapropiado de la violencia, de determinada actitud, del ser o pertenecer a algo. Así, podemos observar que

los símbolos generan acción, y los símbolos dominantes tienden a convertirse en centros de la interacción. Los grupos se movilizan en torno a ellos, profesan su culto frente a ellos, realizaron otras actividades simbólicas cerca de ellos y les agregan otros objetos símbolos frecuentemente para hacer santuarios compuestos. (Turner, Op. cit 19).

Precisamente, aquellos centros de interacción pueden ser más observables en aquellas formas de comunicación cuya capacidad de movilizarse de un espacio a otro es más fácil, por lo que hay que tomar en cuenta a la música. Ésta, debe ser considerada entonces aquel dispositivo capaz de conectar a jóvenes de varios lugares, transmitiendo un mensaje determinado desde ciertos individuos que cumplen con ciertas características, personas que han atravesado procesos de adaptación a una cultura y que son capaces de

conocer, comprender y aplicar los símbolos, una ideología y la forma de ver el mundo que se les ha inculcado durante su rito de paso. Entonces, su relevancia está en que este elemento, tiene la capacidad de convertirse en un mecanismo de endoculturación muy importante en las culturas urbanas movidas por la música.

Es decir que las *culturas juveniles* de este tipo, pasan a ratificar constantemente su ideología, su actitud y estética mediante centros de interacción, los mismos que son identificados principalmente por su capacidad cohesionadora. De esta manera, no solo se estaría configurando una actitud ritual temporal frente a la vida, sino que se la reivindicaría en la cotidianidad, en el comportamiento establecido como correcto desde la cultura del sujeto en cuestión, hacia todo aquel que se presente en su espacio o escenario. Tales centros de interacción podrían incluso ser espacios vinculados a la tecnología como el internet (redes sociales), la televisión (películas, reportajes y documentales), los conciertos (*tokadas*⁵), entre otros.

Este hecho, me permite apuntar que la tecnología debe ser tomada no únicamente como una serie de aparatos didácticos que facilitan la vida del ser social, sino, principalmente, como una parte fundamental en la comunicación de las diferentes estructuras sociales. Ello debido a que nos permite concebir el mundo de determinada manera y relacionarnos con él, en el sentido de que mediante la tecnología, el ser humano es capaz de crear y difundir conocimiento, puesto que los límites del mundo físico son dejados de lado. Así mismo, nuevas expresiones orales y escritas llegan a ser establecidas con respecto a nuestro contexto inmediato, y otros físicamente distantes e incluso inalcanzables. Igualmente, la tecnología ha dado paso a que un lenguaje visual se fortalezca al copiar, y modificar, diseños de tatuajes, ropa y demás observados en el internet, los cuales son llevados a adoptar rasgos propios de la cultura a la que el individuo pertenece.

Continuando con este aspecto, es pertinente observar el uso de la tecnología, debido a que ésta, se convierte en una suerte de ruptura con la cotidianidad y el mundo físico que nos provee de determinada rutina. Es decir que nuestra capacidad de crear, innovar y sobre

⁵ Durante los eventos musicales, o *tokadas*, pueden resaltar los instrumentos musicales, los mismos que entran en el plano de aparatos tecnológicos ya que sirven como herramienta que facilita la transmisión de un pensamiento, por mencionar un ejemplo.

todo pensar, tomará un camino que puede variar, para finalmente materializarse en tecnología, educación y conocimiento, elementos que nos permiten generar cultura, ya que aquello que visualicemos en el pensamiento, puede ser trabajado con lo que encontremos en el mundo real, hasta dar con elementos sofisticados que faciliten o alteren, nuestra rutina y forma de vida. Así, uno puede dar con nuevas formas de hacer serigrafía, peinados, adornos, cerraduras, instrumentos musicales, canciones, etc. Por lo tanto, este nuevo mundo al cual la tecnología trae al ser social, viene cargado de nuevos espacios y formas de creación ilimitados, al igual que una serie de códigos simbólicos y más factores capaces de alimentar la estructura social que, ya no se limita a un tiempo y espacio reales y específicos.

Por otro lado, el tema de la educación gana mayor relevancia tomando en cuenta lo aludido anteriormente, considerando que el ámbito educativo se encarga de moderar y reproducir normas morales, prácticas religiosas, mágicas, de regulación de apareamiento e incluso prácticas lúdicas y espacios de recreación. En este sentido, la educación debe ser observada como el regulador de cultura, y al mismo tiempo aquel elemento capaz de crear espacios de socialización y experiencias aceptadas dentro de determinada comunidad, para garantizar la “correcta” reproducción social e incluso biológica de la sociedad en cuestión.

Aun así, los espacios de socialización creados y aceptados desde el sistema educativo, pasan a ser cuestionados por sus propios miembros una vez que éstos, han descubierto nuevas formas de comportamiento y de subsistir, maneras que son rechazadas por la macrocultura a la que tales sujetos pertenecen, creándose así contraculturas, es decir, formas de socialización alternas, y no oficializadas (en muchos casos minoritarias), las mismas que son asociadas con etapas transitorias en la vida del ser humano, por lo que se califica a muchas de ellas como “juveniles”.

Al darse el origen de contraculturas, un nuevo sistema comienza a hacerse presente, uno capaz de transformar enormemente la vida de los sujetos que pertenecen a él, por lo cual se crean varias formas de educación reestablecidas y resignificadas. Como consecuencia, se establecen también aspectos rituales que las diferencian de aquellas otras formas de vida, otorgándoles características únicas y específicas que son legitimadas al interior de estas estructuras sociales, mediante ritos de paso que afirman la adultez y

pertenencia a aquel todo, es decir que simbólicamente se autoriza al *adulto* a hacer uso de determinados códigos estéticos, lúdicos y éticos.

El rol de los eventos rituales cumple aquí un papel fundamental, convirtiéndose éste en el verdadero legitimador de la **adultez** dentro de cada estructura, siendo cual fuere el significado que se le ha asignado a tal término en determinada forma de socialidad. Solamente cuando el sujeto cumple con una serie de condiciones que se le ha impuesto mediante las diferentes formas y tipos de ritos de paso, se puede hablar de un sujeto formado adultamente en una estructura social. Así, se vuelve prácticamente imposible concebir a un joven inmaduro o un adulto sensato con el mismo significado en diferentes contextos, sino muy por el contrario, ambos son hijos del tiempo, espacio y códigos simbólico-culturales que los determinan. Entonces, las relaciones de poder se crean a partir de la diferencia en las prácticas culturales de cada sociedad, siendo la desigualdad y hegemonía que con ellas vienen, inventos que constantemente son replicados y promovidos por los líderes de cada estructura social, sean éstos punks iniciados o políticos consagrados, por ejemplo.

Las relaciones de poder entre una y otra estructura, que habitan un mismo espacio y están vinculadas por el contexto de su cotidianeidad, son necesarias para que ninguna sociedad muera, puesto que uno es en oposición a lo que el otro no es y viceversa. Por lo tanto, es necesario diferenciarse para luego crear una lucha por el poder y el control total de uno mismo y de su propia estructura, sin que alguien más intervenga o imponga su forma de vida y la de los suyos. Así, al hablar de hegemonía, dominación, poder y disciplina, no nos referimos tanto a lo que queremos o esperamos del otro, sino a lo que queremos y esperamos de nosotros mismos y de nuestra sociedad, para que ésta funcione de manera correcta, y de acuerdo a los patrones ético-morales que nos rigen.

A continuación, cabe indicar algo en lo que la antropología urbana contemporánea interviene como herramienta de observación cultural. Me refiero a cómo la sociedad adulta aborda las prácticas culturales *juveniles alternativas* salvajizándolas, y viendo como la única luz ante aquello considerado inmoral o incorrecto, a la educación tanto escolar como intrafamiliar. Tomando en cuenta aquello, el rito de paso que convierte al joven *normal* de la sociedad adulta en uno “apropiado” de una cultura *juvenil*, se encarga de *deshumanizarlo*

y *deseducarlo*, enseñándole un nuevo camino hacia lo habitual. Su nueva doctrina estaría basada en la forma cómo se presenta ante la sociedad *adulta* y ante **su** sociedad, resignificando el concepto de lo agradable de acuerdo a su manera de ver el mundo y a sus experiencias tanto individuales como colectivas. Así mismo, se convertiría en sujeto emisor y receptor de una forma adecuada de comportamiento y de prácticas culturales así como también sociales.

Su socialidad estaría restringida a ciertos tipos de contacto con aliados y con enemigos, todos ellos encontrados en un espacio poco limitado dentro de la urbe. Por otro lado, la violencia y su uso estarían ligados a su cosmovisión y a aquellos encuentros con otros sujetos sociales. Pero sobre todo su identidad se reduciría a aquello que representa solidaridad para con los suyos, un giro hacia una nueva realidad, y de igual manera a un abrirse a los nuevos sujetos que formarán parte de su cultura, pero a la vez un rechazo hacia aquellos que no han atravesado ese rito de paso hacia una identificación con los demás. Podemos resumir entonces que, al hablar de *culturas juveniles* en la urbe, aparece en la música conjuntamente con el baile, un elemento que permanentemente se encarga de mantener activas las actitudes e identidades de quienes conforman estas agrupaciones mediante los mensajes que estas expresiones emiten. La música serviría entonces para recordarles lo que rechazaron y rechazan, lo que fueron y lo que son, lo que aceptan y lo que niegan, pero sobre todo lo considerado sagrado y lo profano, mientras que el baile legitimaría tales elementos, convirtiéndolos así en una necesidad ritual dentro de la estructura sociocultural que un sujeto comparte con sus similares.

Es así que de aquí en adelante, voy a abordar el aspecto de las culturas urbanas a las cuales varios autores se refieren como *tribus urbanas*, desde el concepto de Cortés, quien define aquel término como un “*grupo autónomo, social y políticamente, de extensión definida, de homogeneidad cultural y organización social unificada que habita en un territorio que le pertenece*” (Cortés en Filardo, 2002: 21). Siendo así, estos grupos contraculturales aparecen precisamente como formas de vida contestataria, y por lo tanto no aisladas, capaces de abarcar un grupo definido y reconocido mediante los aspectos rituales de aceptación al interior del mismo.

Consideremos entonces que la *neotribalización juvenil*, aparece como una respuesta social, así como también simbólica que surge frente a una serie de desigualdades económicas, políticas y/o sociales, o como se da más fuertemente en la actualidad, por el hecho de concebir a la macrosociedad, como una estructura a la cual estos *jóvenes*, no se pueden o quieren alinear. De esta manera, pienso que es más acertado referirnos a estas agrupaciones como culturas, mas no como tribus o eventos juveniles y transitorios, puesto que como veremos durante el desarrollo de esta investigación, nos estamos refiriendo a estructuras sociales reales, definidas y bien establecidas socioculturalmente.

Dicho así, es preciso definir al concepto de cultura como una serie de elementos simbólicos, físicos y sociales que funcionan de manera conjunta para satisfacer las necesidades naturales (o casi naturales) del ser humano, para lo cual se hace uso de determinados códigos lingüísticos, estéticos, morales y éticos, creados y aceptados por una agrupación, por lo cual ésta se distingue de las demás. La cultura está atravesada por una forma particular de ver el mundo, por lo cual se crea tecnología, con lo que la agrupación es capaz de satisfacer sus necesidades y dar origen a formas de vida propias y legitimadas.

1.5 Cultura y ritualidad

Al integrar elementos de la antropología social, la antropología simbólica y la lingüística, que nos demuestra la importancia del mensaje y el nombrar las cosas para lograr ordenar el mundo, tenemos como resultado que una estructura social, tiene sus bases en la interrelación de elementos pertinentes a la hora de transmitir un mensaje inteligible para cada uno de los individuos que conforman aquella organización social. A su vez, esa interrelación se la logra mediante la cultura, que aparece como elemento adhesivo e integrador entre las personas que conforman los modelos, trayendo determinada estructura, ya establecida, al inconsciente colectivo. Vemos así, que un sistema (sea este social, simbólico, ritual, religioso, etc.) convierte en inteligible y comunicable a todo aquello que de no ser atravesado por él, estaría alejado de nuestra realidad y nuestro mundo. Así mismo, es absolutamente oportuno, recordar que *“el sistema está constituido por un repertorio de unidades que se diferencian o se oponen por exclusiones binarias”* (Eco, op. cit, 49).

Del mismo modo, encontramos que el aspecto simbólico, moral y también el espacial, sumado a lo estético, generan relaciones que vinculan o separan a un sujeto de otro, ya que dan vida al papel que éste desempeña o intenta transmitir. Estamos hablando entonces, de la creación de una identidad marcada no necesariamente por una ideología, sino por elementos encontrados en la cotidianidad de un individuo, los cuales son compartidos con el resto de su *communitas*. Tal identidad debe ser abordada, como una forma de comunicación simplificada a un hecho simbólico (la estética, por ejemplo, o el gusto por el baile), el cual si es capaz de transmitir un mensaje al ser captado por los miembros del *nosotros*, estará cumpliendo con la función de crear una colectividad en todo el sentido de la palabra.

Planteamos así, que la identidad del sujeto se la exterioriza de una u otra manera, es decir, que nada permanece oculto, puesto que el individuo está llamado a expresar lo que desea transmitir para poder cohesionar y coercionar a los sujetos que aparezcan en determinado escenario cotidiano, o evento ritual. No hay que dejar de lado, que el individuo así como es capaz de codificar una serie de símbolos de identidad para crear una comunicación adecuada con sus semejantes, también puede llegar a contradecir elementos de su *fachada* (sistema codificado), para poder identificarse ante unos como propio y ante otros como ajeno.

Surge entonces la cuestión de si lo relevante es asimilar las identidades en cuanto a lo que el sujeto es y representa por sí solo, o si hay que analizar tal aspecto observando a la persona como parte de un colectivo. Lo que sugiero, es tratar el tema de las identidades tanto espaciales como sociales, como un hecho colectivo, puesto que en el momento de llegar a la *liminalidad*, un futuro *neotribal*, por ejemplo, adoptará elementos identitarios que comparte con una comunidad: la música, el *uniforme*, un peinado, una ideología, entre otros. Por lo tanto, es sumamente importante recalcar que la complementariedad de los sujetos externos frente al actuante, es vital para que éste pueda ser reconocido como tal, hecho que le permitirá significar y resignificar su entorno y lo que en él se encuentra, constantemente. Siendo así, se vuelve casi necesario un evento capaz de marcar distintivamente el inicio del comportamiento del sujeto de una u otra manera, lo cual explica que su identidad tanto individual como colectiva, no se da de manera aleatoria o por

coincidencia, sino que éste debe cumplir con una serie de acontecimientos que lo llevarán a presentarse de cierta forma y no de otra.

Una vez explicado esto, consideremos que ámbitos como identidad, simbolismo y ritualidad, presentes entre otras, en la cultura punk quiteña, toman lugar a diario en diferentes espacios y *lugares* de socialización.

Entonces, comprendamos ahora lo que implica el *neotribalizarse*, es decir por qué ocurre aquello y qué es lo que mantiene viva y vigente la decisión de hacerlo. Consideremos pues, que la neotribalización juvenil, aparece como una respuesta social, así como también simbólica que surge frente a una serie de desigualdades económicas, políticas y/o sociales, o por el hecho de concebir a la macrosociedad, como una estructura a la cual estos *jóvenes*, no se pueden o quieren alinear. Entonces, como Costa (1996) explica, los neotribales ven en agruparse, la posibilidad de hallar una nueva manera de expresarse y de crear un modo de alejarse de la normalidad y de las situaciones tanto sociales, como económicas y políticas, a las que considero, hay que agregar también las culturales provenientes de una sociedad hegemónica en rechazo. Sin embargo, no hay que olvidar que las formas de colectividad neotribal, comprenden como elemento principal la oportunidad de intensificar vivencias personales para luego dar con un núcleo afectivo dentro de ellas.

A raíz de esto, la colectividad aparece como el eje central de la vida del neotribal y sus similares, como una forma contestataria hacia el *hiperindividualismo*. Encontramos entonces a una estructura social definida como colectiva (los punks), que se enfrenta constantemente a una estructura social hegemónica, la cual, mediante el uso de la tecnología, consigue que la gente mantenga relaciones sociales virtuales. Es decir que la deficiencia de colectividad a la que la sociedad moderna somete a los individuos en general, en un intento por facilitar la vida de los mismos, se convierte en el principal enemigo que los punks capitalinos verían, ya que para éstos, las *communitas* definidas por el contacto físico y el diálogo directo, aparecen como la solución ante el *no futuro*.

Hay que tomar en cuenta que tales formas de colectividad no se limitan únicamente a las relaciones que mantienen sujeto-sujeto, sean éstos similares o rivales, sino que también surge una importancia en ese aspecto en el uso del espacio. Es aquí cuando

mediante el concepto de “lugares” y “no lugares” de Marc Augé (1996), vemos que un *lugar* está vinculado a una identidad e incluso a una historia, mientras que aquellos espacios que no cumplan con tales características pasan a ser *no lugares*.

Entonces, surgen al interior y exterior de estos *lugares*, tres enfoques rituales básicos: *separación*, *liminalidad* y *communitas*, y *reinserción* (Turner, 1974). Considero pertinente apuntar, que para una investigación de este tipo, un enfoque extenso en las *communitas* es necesario, debido a que ello permitirá abordar las relaciones de solidaridad y lo que ellas implican.

Aparecemos entonces frente a una muy marcada *sobremodernidad*, la misma que toma mayor fuerza según el paso del tiempo y por lo tanto obliga a aquel *neotribal* más radical, a “involucionar” en el sentido de tener que desenvolverse en espacios alejados de la tecnología que la modernidad trae, provocándose entonces un rechazo mutuo entre ambos, a la vez que se da la creación de nuevos *no lugares*, es decir espacios vacíos de una identidad social y cultural, lo cual nos permite abordar una relación tecnología-cultura que define varios espacios de socialización en la actualidad.

Dicho esto, observamos que el pensamiento de Augé (1996) y Turner (1974) convergen, ya que para el primero, es el conjunto de relaciones sociales, rituales y políticas lo que determina quiénes son los similares y quiénes los otros. Recordemos que los sujetos son individuales hasta el momento en que se relacionan con *los otros* de una manera común, creándose así procesos rituales y eventos conjuntos capaces de acercar cada una de esas individualidades, condensándolas y reformulándolas en hechos sociales que rigen la estructura creada. Costa (1996) aborda precisamente tal hecho, apuntando que las agrupaciones juveniles llegan a establecer elementos como la música, el uniforme y el uso de drogas para poder desenvolverse “adecuadamente” de acuerdo a sus necesidades e ideología.

Me gustaría enfatizar que existe un punto principal de afinidad entre Costa, Turner y Augé. En primer lugar, Costa (1996) explica la importancia de agruparse y formar colectividades en aquellos jóvenes con un pensamiento y comportamiento diferente con respecto a la sociedad hegemónica y otras subculturas, pero similar entre ellos, por lo cual

se crean *communitas*. Éstas, por su parte, nacen una vez que el sujeto ritual se ha separado de su estructura social antigua y ha adoptado nuevas formas de ver el mundo: una nueva cultura, y por lo tanto la creación de varios *otros*, lo cual deja de ser un hecho únicamente estético, sino que se convierte en una línea divisoria entre lo que se puede ser, y el rechazar lo que uno no es (Turner, 1974). Entonces, tomar en cuenta los *lugares* donde aquello ocurre y qué sucede (ritualmente hablando) dentro de tales espacios, se vuelve necesario para comprender lo que significa ser adulto dentro de la estructura social del *neotribal* (Augé, 1996).

Los aspectos teóricos que parten desde cultura y ritualidad, abren paso a pensar en que la manera de llevar a cabo un rito en un espacio específico, da origen a varias relaciones sociales y de poder que surgen tanto dentro como fuera de un *communitas*. Ello, estaría a su vez creando una rutina determinada capaz de permitir identificar a un similar de un rival e incluso de un impostor, realizando la relevancia de cumplir con los eventos rituales de manera correcta. Entonces, los espacios (*lugares*) y la carga simbólica que éstos comprenden, marcarían la barrera presente entre una cultura y una moda o un mero gusto por la estética, dándose así una cadena interminable de confrontaciones rituales entre iniciados, impostores y rivales que van reconociéndose durante cierto rito de paso o rutina que ocurre en sitios apropiados y cargados de identidad, donde el sujeto ritual y la audiencia se sienten seguros de actuar a su voluntad.

Así pues, la vida rutinaria de un *neotribal* conforma precisamente su manera de abandonar la usanza de la macrosociedad. A lo que me refiero, es que constantemente se llevan a cabo prácticas que legitiman al sujeto en cuestión como miembro de una *communitas*, con la cual comparte *lugares*, un *uniforme* y una larga lista de hechos sociales y rituales que lo acercan a sus similares, hechos que lo ubican y ratifican como un adulto dentro de su cultura. Los lugares a los que hago referencia, son cargados de una identidad y albergan a una forma de comportamiento específico durante ciertos momentos, convirtiéndose tales espacios, en elementos principales al momento de darse el alejamiento necesario de la estructura social hegemónica, al igual que de aquellas subalternas que están en rechazo: rivales.

Surge así, la creación de un *otro*, necesaria para mantener vivas las prácticas rituales de determinado grupo social, puesto que de no existir aquel negado, no sería necesario crear algún tipo de ritualidad que acerque al similar a uno mismo, a aquel que me refleja y me ratifica como un ente aceptado. Así pues, los hechos rituales separan los espacios, y a su vez otorgan identidad a otros sitios donde el sentido de colectividad despierta y se materializa en una similitud estética e incluso ideológica. Del mismo modo, ocurren prácticas violentas aceptadas, como por ejemplo apoyar a un afín durante una pelea con determinado *otro*, a pesar de existir o no un rechazo mutuo.

Consideremos también que los *lugares*, dan paso a que se formen pequeñas colectividades dentro de una misma estructura social. Es decir que los conflictos con similares que no son del agrado de un sujeto, ocurren en aquellos espacios rituales, aquellos que conservan permanentemente una identidad debido a la constante presencia o apropiación de una cultura urbana, sobre ellos. Entonces, la presencia casi rutinaria de determinado individuo, le permitirá crear relaciones sociales en aquellos espacios, ampliando la posibilidad de tener mayor apoyo durante conflictos o incluso, al necesitar dinero para actividades dionisiacas. Igualmente, le hará ganar mayor experiencia como audiencia durante un hecho ritual como por ejemplo, el baile.

Entonces, la identidad del individuo y su pertenencia a una u otra estructura social, se refleja en qué espacio y cómo éste está siendo usado, dándose en los *lugares* ciertas lógicas de socialización y ritos de paso que transforman a un sujeto *normal*, en un punk establecido y reconocido tanto por su *communitas*, como por aquellos que no pertenecen a ella.

Igualmente, se torna interesante observar la manera en que la tecnología ha sido adoptada como una herramienta de comunicación incluso en los punks, quienes constantemente aseguran estar en contra de tales formas de encuentros no personales. Así, las redes sociales, por ejemplo, son nuevos lugares de socialización mediante los cuales se difunden eventos que serán realizados, además de darse una mayor posibilidad de relacionarse con punks y demás gente de otras ciudades e incluso países, lo cual desembocaría en una fuerte *glocalidad*.

Aquello, nos remite al hecho de que no hay que dejar pasar la relevancia que tiene el mantener contacto con individuos con rasgos culturales similares, con quienes incluso existe un mismo término identitario: *punkero*, *punketo* o *punki*. Precisamente esto nos lleva a que al haber contacto de un lugar del mundo a otro, se da una relación de intercambio cultural, lo cual además de establecer patrones estéticos e/o ideológicos entre similares, difunde una idea de quiénes son los rivales, originándose así una lógica de violencia ritualizada. De esta manera, sería posible transferir rivalidades de las que se puede conocer mediante música, viajes y migración, a encuentros interpersonales violentos con aquellos rivales que también han viajado en tiempo y espacio.

Surgen y se ratifican entonces *tribus urbanas*, las mismas que vienen a ser “*pandillas, bandas, o, simplemente, agrupaciones de jóvenes y adolescentes, que visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo, en las grandes ciudades*” (Costa, 1996: 11). Éstas resignifican constantemente sus símbolos y ratifican sus prácticas rituales. Así pues, cada cultura estaría creando sus propias configuraciones simbólicas de acuerdo con su realidad, sus experiencias y su socialidad, creándose así una idea propia de lo adecuado: lo *normal*.

Es allí donde aspectos como la música, estética, el baile y la violencia deben ser vistos como puntos clave para un análisis antropológico. Tomando a cada uno de estos elementos, como parte de un código simbólico creado y adoptado, basándose en tales experiencias presentes en bares, *tokadas* y demás espacios. Ello vendría a justificar tanto la cohesión con ciertos sujetos, como la negación y deslegitimación de las prácticas socioculturales de otros grupos.

Vistos y detallados los elementos conceptuales a ser tratados en esta investigación, no queda sino relacionarlos unos con otros y a su vez, basarnos en ellos para realizar un análisis adecuado sobre lo que representa la adultez dentro de la cultura punk en Quito. Es así que las herramientas teóricas en las que me enfocaré, podrán ir tejiendo el porqué y el cómo de una serie de factores presentes en la actualidad, los mismos que como veremos a continuación, han sido parte de la estructura social de los punks desde sus orígenes en lugares ajenos al Ecuador, hasta el tiempo actual, marcado por la modernidad y la constante tendencia a actuar de manera individual por parte de la sociedad oficial. Para esto, es

indispensable contar con un apoyo etnográfico, el cual dará inicio con un acercamiento hacia el origen del punk, por lo que podremos comprender de mejor manera la estructura existente detrás de las chompas de cuero, los peinados extravagantes y la música rápida y fuerte.

2. Capítulo 2: Presentación de datos etnográficos

2.1 Un acercamiento al origen del punk

*Sniffing glue, drinking beer
Don't give a fuck how the hippies feel
This is for you, Joey [Ramone],
Your memory fucking lives
The three chord wonders made in N.Y.C.
Blitzkrieg bop⁶, punk is born
On the street corner of my hometown
They called you dumb,
The punks heard the noise.
The scene you created, streetpunk's born*

The Casualties, *Made in N.Y.C.*

Corría el año de 1974, en los Estados Unidos cuatro jóvenes pertenecientes al barrio Forest Hills, Queens en la ciudad de Nueva York, se reunieron como era habitual en una de las esquinas del lugar. Los cuatro individuos de entre veintitrés y veinte y seis años de edad, decidieron reunirse para hacer música, así nacerían los Ramones.

Lo que unió a estas personas fue el gusto por cantantes similares que en la actualidad son considerados parte del género *protopunk*, como Iggy Pop and the Stooges y New York Dolls. Por otro lado, bandas como MC5, Black Sabbath, The Who, Beach Boys, entre otras, influenciaron a los Ramones para que creen un sonido diferente al acostumbrado en la década de los setenta. Este nuevo estilo musical renovarían al rock and roll, el mismo que estaba siendo puesto en duda por jóvenes de tal época debido a que todo lo que observarían era estrellas musicales inalcanzables, prodigios de la música que en sus canciones incluirían arreglos armoniosos con solos de guitarra interminables, además de

⁶ Blitzkrieg Bop: Una de las primeras canciones de los Ramones

personas y disqueras enriqueciéndose a costa de una industria musical institucionalizada, que por ese motivo, habría dejado de lado la actitud de rebeldía que caracterizó una vez al rock and roll⁷.

Lo que cabe mencionar ahora, es el porqué de esta breve introducción al origen de los Ramones; y es que al momento de escuchar sus canciones es cuando nos es puesta en evidencia la ética del punk: expresiones sobre la cotidianeidad de cuatro jóvenes de clase media y clase obrera originarios y residentes de los Estados Unidos, un estilo musical rápido que era anunciado previamente al ritmo de un rápido conteo de “one, two, three, four” marcado por Dee Dee Ramone, el bajista.

En cuanto a estética e ideología, los Ramones se caracterizaron por un corte de pelo similar: cabello despeinado a la altura de los hombros y un cerquillo por encima de sus ojos, chompas de cuero negras que cubrían camisetas blancas estampadas o camisetas negras con el escudo de los Estados Unidos modificado, donde el águila sostenía un bate de béisbol en su pata izquierda, además de estar todo el escudo rodeado por los nombres de cada uno de los integrantes de la banda. En cuanto al pantalón, introdujeron el uso de jeans muy apretados y en ocasiones remendados, mientras que sus zapatos solían ser de estilo deportivo. La ideología sería aparentemente simple al igual que su estética: se trataba de vivir haciendo lo que uno quería, consumir cemento de contacto, cerveza y escuchar música entre amigos para lograr dar con las cosas simples de la vida.

Se dice casi míticamente que durante un concierto que los Ramones dieron en Londres en el año de 1976, los integrantes de los Sex Pistols, The Clash, entre otras bandas se afianzaron en el punk rock, dándose así la conocida primera ola del punk en Londres. A pesar de que el contexto de la ciudad de Nueva York fue el encargado de generar lo que ahora se conoce como punk basura⁸ para algunos, y punk rock para otros, Londres se encargaría de difundir una estética grotesca que a mediados de 1977 fue denominada como

⁷ García, C. (Diciembre 22 de 2009). The Ramones, la historia [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=qSc70sZIFy4&list=PLQ4m3Ybi-PmsbpUZsNMVJJ85ZRmg22-fQ>

⁸ Llamado así por el sonido rápido, letras que tratan de la cotidianeidad en la calle, el uso de drogas industriales y canciones cortas.

“la cultura de la basura”, dándole así el nombre de “punk rock”⁹ a la naciente cultura urbana.

Cruzando el Atlántico y unos años más adelante, durante los setenta, Inglaterra atravesaba una crisis laboral y educacional. Los jóvenes no podían acceder a educación de calidad, cada vez el desempleo aumentaba al igual que los impuestos, y la única preocupación por parte de la monarquía y los mandatarios Británicos, estaba enfocada en la celebración del “Silver Jubilee of Elizabeth II”¹⁰. Ante esto, los Sex Pistols, quienes estaban ya bajo la mirada de la sociedad inglesa de la época, principalmente, por su estilo de vida nihilista y su *antiestética*, además de un mensaje anarquista y enormemente político que promovían en sus canciones, decidieron boicotear la celebración, contratando un bote que surcó el río Támesis mientras la banda tocaba la canción “God Save the Queen”, la cual atacaba directamente a la reina Elizabeth II llamándola fascista, criminal e incluso “no humana”, y de donde se popularizó la característica y eterna frase “no future” que adoptó el punk a nivel global. El hecho se castigó con la intervención de la fuerza pública, la misma que abordó el bote y a la par de gritos, golpes e insultos, detuvo a los músicos, a su manager Malcolm McLaren y a todo aquel que significara una “*amenaza o peligro para el orden público*”¹¹.

El personaje a resaltar aquí, y quien sin lugar a dudas jugaría un rol indiscutiblemente principal en el origen y difusión de la cultura punk, fue el londinense Malcolm McLaren. McLaren fue entre muchas otras labores, un empresario y diseñador de ropa, caracterizado por su pasión por lo bizarro y lo innovador visual y musicalmente hablando. El británico era, junto a su amigo Patrick Casey y su entonces novia Vivienne Westwood, propietario de una tienda de ropa para Teddy Boys en el Oeste de Londres, en King’s Road para ser exactos. Tras uno de sus viajes a Nueva York en 1973, el británico conoció a la banda de protopunk New York Dolls, a quienes diseñó vestuario de escenario hasta 1975. Es precisamente en aquel año que el empresario retornó a Inglaterra, ya cautivado por aquel estilo musical y estético de los New York Dolls y por la apariencia de

⁹ Punk es traducido del inglés al español como basura o porquería

¹⁰ Bodas de Plata de la Reina Elizabeth II al mando del Reino Unido, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, entre otras colonias.

¹¹ Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full length version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

varios *prepunks* norteamericanos, entre los que resalta Richard Hell, a quien McLaren quiso convencer de ir a Inglaterra con él¹².

Richard Hell era un músico estadounidense conocido por su estilo irreverente en la época: camisetas rotas que eran unidas con grandes imperdibles, igualmente frases como “void”¹³ escritas con marcador en su frente resaltaban en su estética que se complementaba con el cabello alborotado, estética que, a excepción de la frase escrita en el cuerpo, fue promovida por McLaren y su novia, pero que sin embargo adoptaron esa y más frases y las colocaron en camisetas y chaquetas.

Cuando McLaren regresó a Londres, decidió también renombrar su tienda, la llamó SEX y en ella dominaría la ropa de cuero, látigos, máscaras y demás artículos sadomasoquistas que eran utilizados por los primeros punks en la cotidianeidad. Fue precisamente por ello que McLaren se vio en contacto con Paul Cook y Steve Jones, futuro baterista y guitarrista de los Sex Pistols respectivamente, a quienes anunció su deseo de formar una banda de rock y manejarla. A continuación se reclutó también a Glen Matlock, quien trabajaba en la tienda y pasaría a ser el primer bajista de la banda. La alineación se completó cuando John Lydon apareció para ser el vocalista. Lydon, que posteriormente sería conocido como “Johnny Rotten”¹⁴, llamó la atención al resto de miembros de la banda y manager no por su talento vocal, sino por su estética: cabello pintado de verde, ropa desgarrada y mensajes antimoda escritos por él mismo en sus camisetas. De esta manera, los Sex Pistols se formaron, trayendo una estética más agresiva y “grotesca” que la de los Ramones, la cual fue complementada años después con cabello alborotado y/o pintado de colores bastante llamativos, crestas encrespadas, y cortes de pelo realizados por no profesionales de la peluquería¹⁵.

En 1977 un nuevo personaje aparecería en la historia de los Sex Pistols. Se trataba de John Simon Ritchie, o “Sid Vicious”¹⁶ como era conocido. Vicious fue reclutado para

¹² Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full lenght version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

¹³ Void: “vacío”, “nulo”, “inválido”, “carente” en español.

¹⁴ Rotten: “podrido”, “descompuesto” en español.

¹⁵ Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full lenght version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

¹⁶ Vicious: violento, feroz, sanguinario, despiadado en español

tocar el bajo en lugar de Matlock quien fue expulsado de la banda, esto a pesar de que Sid no sabía cómo entonar aquel instrumento. El primero fue, según McLaren, el indicado para tomar el lugar de una banda a la que quería dar una imagen agresiva, violenta y descontrolada. Sid fue introducido a la banda gracias a la cercana amistad que mantenía con Rotten, y también por su presencia en cada uno de los shows donde los Sex Pistols tocaban.

La imagen de Sid se difundió rápidamente y McLaren incluso indicó que si Johnny Rotten era la voz del punk, Sid Vicious era la actitud. Tal afirmación se debe a que el bajista se caracterizaba por saltos y empujones desenfrenados, cortes en el labio o resto de su cuerpo realizados por él mismo con una cuchilla sobre el escenario, peleas constantes y posteriormente sobredosis de heroína que lo llevaron a la muerte en 1979, a los veintiún años de edad, convirtiéndose así en “el príncipe del punk”, como se lo conoce en la actualidad¹⁷.

Cabe señalar también que, con la aparición de Vicious en el escenario, se fortalecieron los lazos entre el punk británico y el norteamericano, ya que el último tour de los Sex Pistols tomó lugar en San Francisco, California en 1978, y después de ello la banda se separaría debido a diferencias entre los integrantes. Cook y Jones partieron a Brasil a continuar con su carrera musical allí; Rotten, por otro lado, retornó a Inglaterra ya que mantenía una mala relación con McLaren en ese entonces, por lo cual abandonó sus labores como vocalista y formó posteriormente la banda de postpunk PIL. Por su parte, Sid Vicious se mudó al Hotel Chelsea en Nueva York junto a su novia proveniente de La Gran Manzana, allí conoció a Dee Dee Ramone de los Ramones, Jerry Only de los Misfits, así como también otros integrantes de esta cultura urbana en el Este de los Estados Unidos, conectándose así Londres con aquel sector de Norteamérica y creando un sentido de identidad aún presente en el mundo contemporáneo¹⁸.

El punk rock británico y estadounidense tuvo una difusión impresionantemente rápida, por lo cual se creó también un sentido de rechazo hacia aquellos considerados “falsos punks”, principalmente en Inglaterra. Estamos hablando de gente proveniente de

¹⁷ Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full lenght version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

¹⁸ Phattphucks (Agosto 25 de 2014). The last 24 hours of Sid Vicious [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4o5Vb-2H5Xw>

clases altas de Londres, que se rebelaban ante sus padres y no ante la autoridad de la monarquía o el Estado, además que tenían acceso a ropa y accesorios que la primera ola de punks creaba por su cuenta, pero que se habían aceptado y se encontraban a la venta detrás de varias vitrinas. El consumo, entonces, ya no estaría ligado a aquel que el gamberro realizaba mediante diferentes formas de violencia, por el contrario, estaba vinculado al poder de adquisición de estos jóvenes pertenecientes a familias adineradas, en ese momento varias personas de la primera ola británica se alejaron de esta cultura urbana. Por otro lado, aquellos que se mantuvieron en esta actitud y forma de vida, evolucionaron al *streetpunk* o punk de las calles, encrespando sus coloridas crestas, usando pantalones de tela escocés, botas de trabajo y de corte militar, cadenas, chompas de cuero y parches de bandas underground o con mensajes antisistema, además del uso de esvásticas dibujadas con delineador sobre sus mejillas, como una forma de burla y provocación ante la sociedad adulta, la misma que había prohibido el uso de aquellos símbolos después de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, en el otro contexto, el norteamericano, varios punks mantuvieron la ética e ideología adoptada en sus inicios por los Ramones, caracterizada por una vida apolítica y frívola. Por otro lado, el punk británico ha sido, desde su origen, distinguido por elementos políticos, la confrontación e incluso revivió la idea de la anarquía.

Como asegura Feixa, “*a la difusión [de una cultura urbana] le seguirá la expansión internacional [...], lo que acaba convirtiendo a [estas microsociedades] en una especie de “franquicia” transnacional con múltiples conexiones “locales”*” (Feixa, 2006: 9). Así, un elemento interesante surgió entonces: a finales de los 70 e inicios de los 80, el eco sobre el auge de la cultura punk anglosajona arribó a España a través de editoriales de prensa, a los que artistas relacionados con la literatura, la historieta y la pintura accedían, formándose el punk español mediante elementos no ligados a la música.

De esta manera, las primeras bandas de punk español comenzaron a surgir a inicios de los años 80 a través de agrupaciones como Kaka de Luxe, Basura, Ramoncín, entre otras, que adoptaron la estética londinense al igual que la ideología tanto neoyorquina como británica. Se formaron entonces bandas con un fuerte sentido político y otras netamente apolíticas en lugares como Madrid, Euskadi y Barcelona, impulsadas por el rechazo al ya

entonces fallecido Francisco Franco, así como también por una necesidad de rechazo hacia el sistema sociopolítico oficial y un gran apego hacia la disidencia¹⁹.

A partir de esto, surgieron dos agrupaciones enormemente relevantes para la sociedad juvenil ibérica de inicios de los ochenta: “La Movida” y el “Rock Radical Vasco”. En primer lugar, Madrid vio el origen de “*La Movida*”: una serie de redes sociales que involucraba a jóvenes punks de la capital española, quienes en su gran mayoría estaban apegados musical e ideológicamente, al punk basura de bandas como Ramones. Surgieron así conjuntos como Parálisis Permanente, quienes llenaban sus canciones con letras depresivas, tétricas y con mensajes de autodestrucción del ser. Igualmente, y a pesar de no ser originarios de Madrid, sino de Vigo, la agrupación Siniestro Total fue otra de las más relevantes bandas de La Movida, puesto que trajeron a la vida un punk cómico, que elogiaba al gamberrismo de manera jocosa e hilarante.

Ya para esta misma época, los fanzines²⁰ aparecieron en España y trajeron una fuerte crítica a La Movida Madrileña, puesto que en ella no se trataba elementos políticos ni nada que tenga que ver con el anarcopunk, u otros aspectos que critiquen y rechacen de manera fuerte y amplia el sistema dominante. Es así que voy a remitirme al origen del Rock Radical Vasco.

El Rock Radical Vasco trajo varios ideales antisistema, anti nacionalismo, antimilitar y con un fuerte apego al “*No Future*” instaurado por los Sex Pistols. Surgieron entonces bandas punk como Cicatriz, RIP, La Polla Records, entre otras, las cuales incluían mensajes cuyo objetivo era atacar directamente a las clases dominantes tanto vascas como españolas en el caso de RIP, La Polla Records y demás; mientras que agrupaciones como Cicatriz cantaban sobre la cotidianeidad llevándola a un nivel agresivo que dirigía la voz rasposa y grave del ahora fallecido vocalista, Natxo Etxebarrieta.

¹⁹ Kiwis Istriónikos. (Marzo 16 de 2011). Documental sobre la movida madrileña “la nueva ola en Madrid” [Archivo de Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=qBi01qvuiK4>

²⁰ Fanzines: revistas under hechas por cualquier punk, en las que se da a conocer sobre bandas de otras ciudades, países y continentes. Igualmente se hacen caricaturas, recetas de cocina y de licores, entre otras prácticas. Son revistas por punks, para punks.

El Rock Radical Vasco tuvo la particularidad de no contar únicamente con bandas de punk, sino que también surgió la agrupación Kortatu, la cual experimentó con punk rock, ska y ska-punk de corte político. Además de esto, el mismo movimiento vasco causó asombro cuando la banda Eskorbuto rechazó cualquier tipo de vinculación con éste. El motivo fue que en una ocasión, los miembros de esta banda fueron detenidos por la Policía Nacional dado su aspecto y fueron requisados hasta dar con una maqueta con tres canciones que habían grabado, entre las que se encontraban temas como: “Maldito País España”, “E.T.A.” y “Rogad a Dios por los Muertos”. Durante su encarcelamiento de treinta y seis horas se les aplicó la Ley Antiterrorista a causa de las letras de las canciones, por lo cual no recibieron ayuda de parte del gobierno nacional ni de las autoridades del País Vasco, rechazando entonces pertenecer al Rock Radical Vasco por motivos de ideología y principios ético-morales²¹.

Por esto y por la presencia de elementos muy políticos y controversiales en sus canciones, Eskorbuto se convirtió en una de las bandas leyenda del punk en español, además que la muerte del bajista y vocalista Juan Manuel Suárez, y del guitarrista Iosu Expósito a los treinta y treinta y un años, respectivamente, los acabarían mitificando. Es precisamente Eskorbuto una de las bandas más influyentes en el punk latinoamericano después de su visita a México en 1991, e incluso en el contexto quiteño continúa influenciando y manteniendo un peso enorme tanto ideológica como musicalmente.

Y es que, Eskorbuto es usualmente la primera o una de las primeras bandas que los punks quiteños escuchan a temprana edad, relacionando su realidad socioeconómica con la de los difuntos “Jualma” y Iosu (aunque en mayor cantidad con la del segundo). Me refiero a que en repetidas ocasiones, los más jóvenes principalmente, han expresado su admiración por Expósito indicando que “*él es el propio anti-todo*”²², e incluso por el uso desenfrenado de drogas que lo acabó llevando a la muerte, como a varios otros miembros de aquella primera ola de punks en territorio ibérico, principalmente en el País Vasco.

²¹ Yarza, A. (Marzo 16 de 2011). Rock radical vasco- la gran martxa de los 80' [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRZkXkBA6w>

²² “Antitodo”: término instaurado por la banda vasca Eskorbuto en una de sus canciones mayormente difundidas.

Mientras este contexto social y político tomaba lugar en Europa, América del Norte ya había pasado por un proceso de hipismo que también llegó a América Latina, específicamente a México, gracias a un proceso de “norteamericanización” en los años 50. Aquello que caracterizó a esta norteamericanización o modernización cultural, fue que se empezó a dar entrada a lecturas y prácticas budistas que llamaban a la liberación del individuo, así como también un regreso a los valores fundamentales del ser humano. Igualmente, la revolución sexual sacudió -como lo hizo en las sociedades previas- la moral reconocida como auténtica y adecuada. Estos elementos de crítica, cambio y renovación hacia el sistema oficial, fueron apropiados y resignificados por cierta juventud de las urbes de clase media, que asistían a la escuela y comenzaban a tener un apego a la música rock (Urteaga, 2002).

Con este contexto en juego, ya para finales de los ochenta, y tras la disolución de los Sex Pistols,

al mismo tiempo que el punk como música languidecía, el punk como estética y como estilo de vida empezaba a difundirse universalmente: con los vientos de la crisis, la provocación como bandera, un atuendo espectacular y un sonido que recuperaba “la chispa rebelde del rock & roll”, pronto surgieron punks en Milán, Zagreb, Euskadi, Tokio, San Francisco y México D.F. (Ibid, p. 18).

2.2 El Punk en Quito: el origen de dos historias

En la sociedad occidental contemporánea, los procesos de industrialización y programas de “desarrollo”, al igual que los avances tecnológicos, han provocado que las personas marquen distancias entre sí, poniendo como prioridad el bien individual por sobre el colectivo. Por ello, la *neotribalización*, es el túnel de salida que el joven, al verse en una sociedad individualista que busca normatizar y educar a quienes la componen a través de aparatos represores e ideológicos, quiere atravesar. Es precisamente allí, donde uno puede – o debe- “involucionar”, y reencontrarse con el trabajo cooperativo entre similares, que da paso a una socialidad cuya meta, es priorizar la cohesión y colaboración entre sujetos similares. Así, las *“tribus urbanas: las pandillas, bandas, o, simplemente, agrupaciones de jóvenes y adolescentes, que visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles, sobre todo, en las grandes ciudades”* (Costa, 1996: 11), encontrando

principalmente, en sus prácticas y en su estética, elementos afines que los fortalecerán y darán refugio.

Durante los años 70, en Gran Bretaña surge una serie de crisis que traería desempleo y conflictos sociales, principalmente en la clase obrera londinense. Esto lleva a que jóvenes pertenecientes a la ya aludida clase social, reaccionen y luchan a su manera en contra **del** sistema, uno que fomentaba la desigual repartición de la riqueza, y con ello, diferencias socioeconómicas que priorizarían los intereses burgueses y de la monarquía, por sobre los de las clases “dominadas”. Así, en el verano de 1976, Malcolm McLaren²³ crea la agrupación musical “The Sex Pistols”:

Se llamaban los Pistolas Sexuales y estarían liderados por dos muchachos con apodos igualmente provocativos: Johnny Rotten y Sid Vicious (el Podrido y el Vicioso). Su actitud insolente, sus canciones obscenas, sus atuendos desgarrados y sus sonidos arrítmicos habían de componer un imaginario tan fascinante como repugnante, que pronto atrajo la atención de millares de jóvenes urbanos desempleados y de decenas de reporteros de periódicos amarillos. Había nacido el punk (literalmente: basura, porquería, mierda). (Feixa, Op. cit 17).

Sin embargo, es a inicios de los 90, cuando el movimiento *punk* llega a la ciudad de Quito, donde se redefinió debido a las diferencias socioeconómicas existentes entre Europa y América Latina. Precisamente, ese elemento daría origen a diversos actores e identidades en el contexto urbano quiteño, provocando incluso, distinciones entre “los del Norte” y “los del Sur”. Tenemos así, en el Sur de la capital, al comercio informal, pequeños negocios y barrios creados mediante la toma de tierras. En fin, en aquel sector de la ciudad “*está lo que vos no quisieras para tu familia, ponte en el caso que tengas hijos*” (PN), puesto que, a lo largo del tiempo, se ha creado en el imaginario de los habitantes del Norte, la idea de que el Sur representa pobreza, delincuencia y desprestigio. Estos calificativos, llevan a la creación de una gran gama de movimientos culturales juveniles, los cuales tienen como uno de sus objetivos, marcar las diferencias socioeconómicas al agrupar a jóvenes con “posibilidades” en un bando, y a los que no cuentan con recursos económicos suficientes en otro muy aparte, haciendo que se origine un conflicto entre ambos sectores de la población, e incluso entre las culturas urbanas que se desenvuelven en uno u otro polo de la capital.

²³ Creador y manager de los Sex Pistols. Vio en ellos la manera de hacer dinero para él y para su tienda de ropa y artículos sexuales, “Sex”, de donde la banda obtiene su nombre.

Es así que se crean realidades diferentes en cada zona de la ciudad de Quito, donde un individuo socializa en espacios y con gente diferente en relación al otro. Esta separación, sin duda alguna, se repite una vez más y se ratifica años después cuando se crea una historia sobre el origen del punk en la capital, la cual es defendida por la gran mayoría de punks presentes en el Distrito Metropolitano, quienes pertenecen a las generaciones más recientes. Sin embargo, tal historia difiere con la que es contada por algunos de los miembros de la primera ola, pero que no ha sido popularizada debido a que estas personas, decidieron alejarse de ese escenario hace varios años. En esta ocasión, pretendo abordar ambas historias, a pesar de que una de ellas (la primera que explicaré) presenta complicaciones, ya que es muy poco lo que se me permitió explicar, ya que el informante indicó que *“esto nació como una nota bien under y sí creo que es mejor que se quede así”* (AC).

Ocurre que durante los años ochenta, en Guayaquil, nace la agrupación Descontrolados, liderada por “Prema”, un hombre proveniente de Argentina, quien decidió en compañía de Gastón Thoret, Mohan Pilas y Peter Llerena, iniciar la banda que mantendría en sus letras un mensaje anti represión, tomando en cuenta que según se cuenta, el líder de la banda era constantemente detenido por la policía debido a su apariencia extravagante. Sin embargo, a mediados de 1988, el vocalista murió tras recibir tres puñaladas en el cuello por parte de un hombre que jamás logró ser identificado. Tras este hecho, el argentino pasó a ser un ícono del punk ecuatoriano.

Ahora, volviendo al contexto quiteño, la banda Descontrolados logró llegar hasta la capital mediante casetes y viajes realizados por parte de varios rockeros hasta y desde Cuenca, Guayaquil y Quito, entre quienes se mantenía un constante intercambio de material musical. Posteriormente, cerca de 1994, el punk quiteño comenzó a formarse guiado principalmente por un mensaje de diversión callejera que se importó desde Colombia, al igual que su estética: crestas encrespadas y coloridas, pantalones tubo, chompas de cuero anchas y clavos de media pulgada incrustados en ellas. En esta primera versión, hay punks que sugieren que el originador de esta cultura en el Ecuador fue “Culebra”.

Es muy poco lo que se habla sobre él, pero aseguran quienes lo conocieron durante su tiempo involucrado con esta cultura urbana, que fue la primera persona que vieron en el área de La Mariscal portando botas, una cresta que sobrepasaba los cuarenta centímetros de

largo, ropa ajustada y cadenas mientras se sentaba a beber cerveza sobre la calle Jerónimo Carrión. Hubo personas que siendo adolescentes, “*capaz que era el [año] 93*” (AC), se acercaron a él y aprendieron de “Culebra” a encrespase el pelo usando laca de piso, pero también interiorizaron la necesidad por ayudar a la gente de la calle: indigentes y niños trabajadores, para quienes cocinaban en navidad.

Aquellos punks eran participantes activos de manifestaciones, principalmente simpatizaban con aquellas que partían desde la Universidad Central, a las cuales se aproximaban para conformar el sector frontal de las mismas.

Ya llegábamos encrestadísimos y gritaban nomás desde atrás emocionados y hasta medio asustados: “¡ahí vienen los punkeros, mándenles adelante!”. Ahí nosotros íbamos nomás adelante a darnos con todo mundo hasta que nos detenían. A veces hasta partidos la cabeza salíamos...en toda huelga andábamos metidotes aguantando bombazos y balas de goma. (AC).

De acuerdo con esta historia, aquellos punks sentían la necesidad de mantenerse vinculados a los sectores contestatarios de la sociedad, en el sentido de pretender conseguir un cambio positivo para todos, principalmente por la complicada situación social y política del país en aquella época. Por tal motivo, organizaban varias veces al año colectas de verduras, granos y fruta en el Mercado Mayorista de la capital, para cocinar para los niños de la calle. Las colectas se las hacía enviando a una comisión a diferentes sectores del mercado indicando a las vendedoras del mismo que cocinarían para los niños, para a continuación, entregar la comida a otra delegación encargada de prepararla.

A partir de ahí, se comenzó a practicar el *retaque*²⁴ para llegar a otras ciudades, cocinar para indigentes, comprar cigarrillos y alcohol, además de alimentarse, puesto que solían compartir a diario cerca de la calle Jorge Washington, desde tempranas horas de la tarde hasta la noche. Según indica AC, el punk no se enfocaba entonces en las drogas, el alcohol ni la violencia como pilares fundamentales, lo cual como veremos más adelante, contrasta con la otra historia, sino que para él, los miembros de la escena en esa época estaban concentrados en cambiar a la sociedad en la que vivían, pero el hecho de permanecer en la calle con una estética diferente, hacía que la policía los reprima de manera

²⁴ Pedir dinero, comida, posada, sustancias lícitas e ilícitas.

constante, incluso cuando se encontraban sentados en una vereda o caminando cerca de lugares como la Plaza de Toros Quito, el Centro Comercial Espiral, entre otros lugares bastante transitados. Sin embargo, el permanecer en la calle día a día y por largos lapsos de tiempo, hizo que ganen rivales (mayoritariamente metaleros y hoperos) con quienes mantenían peleas muy a menudo, por lo cual se vieron en la necesidad de portar cadenas de garaje y candados tanto en sus botas, como en sus chompas y pantalones para poder defenderse, puesto que “*en esa época no había tanto punkero, éramos poquitos nomás. Cacha que solamente habíamos punks en la Kennedy, Carcelén, Carapungo, la California [Alta] y en la Quito Norte*” (AC).

AC indica que en una ocasión, él visitó Cali junto a unos amigos también punks del Norte de Quito, pero lo que encontró fue que ahí no podrían vivir del retaque debido a la gran cantidad de “crestones”²⁵ presente en el país vecino. Sucedió que la gente estaba acostumbrada a ver personas similares a AC y sus amigos, e incluso a la práctica del retaque.

AC comenta que tiempo después de su retorno al Ecuador, se dio el viaje de quien se ha convertido (de acuerdo a la otra historia de origen del punk quiteño), en una suerte de ícono. Me refiero a “CDP”, quien fuera el futuro vocalista de Soluka Punk, y quien según esta versión fue la persona que trajo de Colombia la idea de que el punk debía estar necesariamente relacionado con la destrucción del cuerpo y de la propiedad privada, por lo que se dejaron de lado las prácticas que mencioné anteriormente.

Con respecto a la historia de origen que ha sido casi oficializada dentro de esta cultura urbana, se dice que en 1994, un grupo de cinco jóvenes rockeros habitantes de Quito, realizó un viaje a Medellín, donde establecieron relaciones con *punks* del lugar y se identificaron con su estética, su ideología y sus prácticas, lo cual los impulsó a traer ciertos elementos de dicho movimiento a Quito, donde la esencia del *punk* ya estaba desarrollándose, aunque aún no se identificaba al movimiento con ese nombre, sino que se lo agrupaba con la escena *rocker* en general. De esta manera, al adoptar la estética que observaron en los *crestones* colombianos (uso de crestas, modificación de la ropa, uso de

²⁵ Varios punks de la primera generación se refieren a otros miembros de esta cultura urbana como “crestones” o “crestonsísimos”

pantalones ajustados, etc.)²⁶, y considerando que “*el individuo, por instinto o por tradición cultural, tiende a organizarse –estable o temporalmente- en manadas, grupos, pandillas, bandas*” (Costa, Op. cit 27), comenzaría el “descontrol” en el Norte de Quito, específicamente en las afueras del Centro Comercial El Espiral. Igualmente relevante, es señalar que se establecieron y solidificaron lazos con la escena punk colombiana, al punto de adoptarse, en Quito, palabras como *soluca, parche*²⁷, entre otras, que incluso permitirían ocultar prácticas ilegales a la sociedad adulta (FM).

Posteriormente, al cabo de un año, y después de ser despachados de varios sitios de encuentro al Norte de la ciudad, en una de las reuniones diarias en el parque La Carolina se habla sobre crear el *parche* del Sur, planeando un encuentro en el redondel del Pintado²⁸, donde se trasladarían las prácticas del *parche* del Norte como conversar, consumir alcohol y drogas, y escuchar música. Es interesante observar que el redondel del Pintado no solo acogería a *punks*, sino también a un número de jóvenes pertenecientes al movimiento rocker, con quienes se logró empezar a romper la rivalidad.

En lo que respecta al mensaje de las canciones, se asegura que “*simplemente representaban la realidad, una realidad guiada por el olvido, por la migración que ya había, por los problemas que tienes y eso*” (TE) que estos jóvenes y sus familias habían tenido que enfrentar al ser marginados socialmente. Así, al igual que en la Gran Bretaña de los años setenta, la estética grotesca, la vida acelerada y la inequidad económica y política marcó la vida de estos jóvenes, representando en su vestimenta el mensaje de su música, y la realidad social que los afectaba. De esta manera, al tomar ropa de basureros, e incluso desgarrar pantalones, camisetas, y, en fin, convirtiendo lo “antiestético” en apropiado, se daría inicio al establecimiento de una cultura propia, marcada y fortalecida por ideologías,

²⁶ Se considera específicamente al punk de Medellín, o “Punk Medallo”, una de las principales catapultas para esta cultura urbana en América Latina junto a Ciudad de México. Sobre esto, Feixa indica: “A mediados de la década [de los ochenta] se introducen otros lemas: anarquía, protesta y creación cultural. Gracias al Chopo, el mercado contracultural que cada semana reúne a la banda rocanrolera mexicana, [Podrido] se conecta con otra gente y empieza a escuchar otros sonidos: hardcore y punk radical vasco (La Polla Récorde, Kortatu, Eskorbuto). Y le entra a la onda creativa: fanzines, radios libres, videos, murales, poesías” (Feixa, 2006: 18).

²⁷ Soluca: cemento de contacto.

Parche: Agrupación de personas.

²⁸ Terán indica que el redondel del Pintado, ha sido rebautizado en el lenguaje cotidiano como “el redondel del Atahualpa”, haciendo referencia al busto del inca allí levantado.

y encargada de unificar a todos aquellos que compartieran ese desprecio hacia la estructura adulta, hacia las normas que se les imponía tanto en la calle como en la escuela, y hacia la desigualdad que observaban día a día caer sobre comerciantes informales e indigentes por parte de la policía metropolitana.

Varios punks de la época coinciden en que, si bien la estética con la que en la actualidad identificamos a un *crestón*, o en aquel tiempo se identificaba a estos neotribales en Europa, Estados Unidos e incluso países como México, Colombia o Argentina, la actitud lo decía todo. Incluso ha quedado para la anécdota de estos sujetos, que antes de la llegada de la estética punk, ellos solían vestirse con pantalones flojos, zapatos deportivos, camisas abiertas, al igual que camisetas una o dos tallas más grandes de lo “normal”: “*nos vestíamos como grunge*²⁹, *aunque ni nos gustaba esa nota*” (AE). A excepción del cabello encrespado en varias direcciones, no era todavía algo elemental en su vida una identificación netamente visual, por el contrario, la ideología y su forma de ver el mundo era lo principal para estos sujetos. Sobre esto, los elementos ideológicos fueron definiéndose en canciones que trataban de la cotidianidad y de la represión a la que “El Parche” se vio sometido por parte de la sociedad adulta, la policía e incluso los militares.

Después de un año y un poco más de convivir en las calles del Centro Norte de Quito, de revolucionar el estilo de vida que las diferentes instituciones del Estado imponen al niño, al joven y al adulto, El Parche se disolvió. Muchos aseguran que el motivo para esta separación fue la convivencia de todos sus miembros, afirman que

después de parchar³⁰ todos los días con la misma gente, acabas cabreándote y peleándote con todos porque a veces emputa tener que verle todos los putos días a un man y tener que aguantarle, porque somos así, ¿cachas³¹? somos personas que nos hartamos de las personas. (C.D.P.).

Dado esto, los miembros de los parches Norte y Sur continuaron a dispersarse por la ciudad, y algunos también por el continente y por el mundo, debido a la migración que se

²⁹ Grunge: género musical que parte de una mezcla entre hardcore punk y heavy metal en el Este de los Estados Unidos

³⁰ Parchar: reunirse

³¹ Cachar: entender

generó en enorme cantidad a España y Estados Unidos, por la crisis financiera que vivió el país en el año 1999.

Este hecho significó también un fortalecimiento de identidad para estos jóvenes, quienes ahora tenían más razones para rechazar lo que se les quería imponer, puesto que tal crisis los alejó de sus padres y otros familiares quienes migraron. Igualmente, varios punks comenzaron a ver la salida a sus problemas y a la falta de comprensión a nivel intrafamiliar, en la delincuencia, dejando de ser el punk únicamente una actividad de ocio. En este sentido, el comportamiento inaceptable y la estética despreciable comenzó a ser aceptado de cierta forma por la sociedad adulta, ya que un joven que actuaba de tal manera y que se veía acorde a su comportamiento “alternativo”, cumplía con el rol de atemorizador, gamberro e incluso delincuente, cosas de las que se tenía que alejar a un joven “normal”. Ahora, a pesar de vincular esas formas de comportamiento y vestimenta *erróneos* con los punks, todo ello tenía que ser castigado por la fuerza pública, al punto de que ésta apresó a varios de ellos alegando que eran sospechosos de delitos, los hayan cometido o no, lo cual concluyó en un plantón realizado por punks, simpatizantes y familiares en la Plaza Grande a finales de los 90³².

Con la disolución de El Parche, los individuos que formaron parte de él comenzaron a viajar a Colombia, Perú y Argentina, principalmente, financiando sus viajes a través de los malabares y la venta de camisetas y parches hechos por ellos mismos. Otros en cambio, decidieron formar bandas y a continuación se comenzó a crear lazos con la escena punk de diferentes sectores, ampliándose así las redes sociales, especialmente a través de la música. En la actualidad, algunas de las bandas que se originaron del Parche del Norte y el del Sur se mantienen aún vigentes, mientras que otras cambiaron de nombre y se disolvieron en los últimos años. Por otro lado, algunos miembros de estas bandas o de los parches han fallecido con el pasar del tiempo debido a peleas, el uso excesivo de drogas lícitas e ilícitas y otras razones que hasta el momento son desconocidas.

Dicho esto, vemos que la neotribalización se convirtió en el túnel de salida que el joven, al verse en una sociedad individualista, que busca normatizar y educar a quienes la

³² Antipatikos. (Junio 10 de 2008). Punks frente a la modernidad [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=AnIEYaxnJBg>

componen a través de aparatos represores e ideológicos, quiere atravesar. Es precisamente allí, donde uno puede “involucionar”, y reencontrarse con el trabajo cooperativo entre similares que da paso a una socialidad, cuya meta es priorizar la no individualidad del ser humano. Así, ratificamos que

La *neotribalización* de los jóvenes respondía a un fenómeno de hondo calado. Se presentaba como una respuesta, social y simbólica, frente a la excesiva racionalidad burocrática de la vida actual, al aislamiento individualista a que nos someten las grandes ciudades, y a la frialdad de una sociedad extremadamente competitiva. Adolescentes y jóvenes solían ver en las tribus la posibilidad de encontrar una nueva vía de expresión, un modo de alejarse de la normalidad que no les satisface y, ante todo, la ocasión de intensificar sus vivencias personales y encontrar un núcleo gratificante de afectividad. (Costa, Op. cit 11).

El Parche del Norte es ahora una suerte de mito urbano, una leyenda de que una vez hubo un grupo de gente que se atrevió a innovar, que desafió la sociedad de finales de los 90 e inicios del 2000, que significó una amenaza para el orden público, pero que sobre todo trajo el orden en el desorden. El Parche, entonces, sería la cuna reconocida del punk rock capitalino. Así mismo, la figura de CDP ha ido creciendo con el pasar del tiempo, convirtiéndolo en elemento clave para conocer sobre el origen y continuación del punk en Quito.

2.3 Una breve introducción a los personajes y sus espacios de socialización

A fin de acercar al lector a quienes fueron la parte indispensable de esta investigación, dedicaré este acápite a describir ciertas generalidades que caracterizaron a los sujetos con quienes trabajé durante el levantamiento de información en el campo.

La cultura punk quiteña ha sido a través de los años, objeto de cambios desde su origen hasta la actualidad. Para este trabajo de investigación decidí enfocarme en *tokadas*³³, conversaciones en bares y ensayos de las diferentes bandas con las que trabajé. En este sentido, los escenarios sociales y culturales observados fueron lugares donde la música predominaba: en primer lugar las tokadas, aparte de ser sitios mercantes ya que se compran,

³³ Conciertos punk autogestionados en bares, casas okupa y hogares de ciertos miembros de esta cultura urbana.

venden e intercambiaban parches de diferentes tipos de tela y con varios diseños, camisetas, licor, drogas, cigarrillos, discos de los mismos músicos, etc. En el caso de los bares, las conversaciones tomaron lugar con la música punk o rock and roll español, de fondo, siendo incluso interrumpidas en ocasiones ya que los colaboradores las detenían para cantar parte de ellas. En cuanto a ensayos, las diferentes actividades se daban en torno a los grupos haciendo música y durante las pausas entre una y otra canción había espacio para conversar, reír y evidenciar las diferentes prácticas de consumo de drogas y alcohol.

Los sujetos con quienes realicé el trabajo de campo fueron principalmente miembros de bandas tanto punk como de rock and roll de Quito y de Manta. Igualmente colaboraron en esta investigación, punks de la calle que dedican sus vidas a viajar, los cuales son conocidos como “los vaguitos”. Estas personas tenían entre 19 y 26 años de edad, algunos procedentes de barrios marginales de Guayaquil, Quito y Machala y otros de sectores más acomodados. Algunos de ellos son hijos de matrimonios disueltos cuando eran niños o recientemente, mientras que otros aún viven con sus padres pero se han sentido identificados con el punk puesto que no se consideran normales, o jóvenes del común. Igualmente, fueron un pilar fundamental varios miembros de “la vieja guardia”: hombres y mujeres (en mayor cantidad músicos) que sobrepasan los 30 años de edad, que vieron nacer y crecer al punk como cultura en Quito y que han aportado contando sus vivencias, historias y punto de vista de la evolución de esta escena en la capital.

Su vida está dedicada a la música ya sea como compositores de canciones, o asistentes a eventos musicales de esta cultura urbana, donde además de desfogarse en los *pogos* tienen la oportunidad de fortalecer o debilitar relaciones sociales que guardan con otros miembros de la ya aludida cultura. Las relaciones sociales y culturales que todos guardan están ligadas a conflictos intrafamiliares o realidades socioeconómicas que ellos han vivido, a través de lo cual un sentido de pertenencia y similaridad se va creando. De igual forma, se originan rivalidades basadas en aquello donde ya no se involucran únicamente punks sino también miembros de otros sistemas de socialización. Por tales motivos las características de estos individuos están compuestas principalmente por una devoción a la música, un orgullo colectivo hacia lo que representa ser un punk (muy similar

a un nacionalismo), y una dinámica marcada por relaciones de violencia y rivalidad hacia el otro y hacia varios miembros de la misma cultura.

Tal como en las formas de socialización a las que estamos acostumbrados a observar en lo que se considera como normal de nuestra sociedad, es muy común identificar conflictos ocasionados por relaciones amorosas entre estos individuos, los cuales usualmente culminan en peleas durante las tokadas. En este sentido, tales espacios musicales son el lugar de encuentros físicos principalmente por relaciones de pareja o por empujones durante los pogos. Así mismo, las tokadas son lugares donde la ritualidad de los punks se hace evidente desde la manera en la que van vestidos, hasta los mensajes que se transmiten en las canciones, pasando por relaciones de comercio y prácticas de consumo. De igual manera, las tokadas y la frecuencia con la que una persona asista a ellas son el lugar en el que un individuo nuevo empieza a ser reconocido por el resto y comienza el proceso de transición hacia estas formas de socialización, adquiriendo una autenticidad.

En cuanto al capital cultural de los actores, varios de ellos con los que trabajé son o fueron estudiantes de carreras sociales como psicología, historia, sociología, artes visuales, fotografía, antropología, jurisprudencia (solo uno de ellos) o artes, mientras que otros (en menor escala) no han ingresado a la universidad, habiendo culminado el bachillerato. En otros casos, son estudiantes de colegios fiscales tanto del Norte como del Sur de Quito, o personas que trabajan como diseñadores gráficos, lutieres, meseros o alquilan salas de ensayo. De igual forma, otros se dedican al HTM³⁴ es decir que hacen y venden parches de bandas o con mensajes sociales, camisetas con logos de bandas punk nacionales e internacionales, pulseras, collares, correas, aretes, pipas para marihuana o pasta base, *hamburtejas*³⁵, etc. Finalmente, también traté con artistas de semáforos que hacen malabares en la Av. Patria o diferentes sectores del país y Latinoamérica con lo que pueden pagar el arriendo de un cuarto en una casa okupa, o continuar viajando: “los vaguitos”.

En el caso de los músicos, quienes realmente no se consideran eso sino simplemente personas como cualquier otra, se observa todo lo contrario a aquello que escuchamos en la

³⁴ HTM= Hazlo Tú Mismo

³⁵ Hamburtejas: hamburguesas hechas con lenteja que son vendidas afuera de los bares de La Mariscal y en eventos musicales a un dólar con cincuenta centavos

radio u observamos en la televisión sobre el artista musical inalcanzable. Es decir, uno puede encontrarse, conversar, bromear y compartir con algún miembro de una banda en bares, en la calle o en las mismas tokadas: la fama no es parte de su cosmovisión. Varios de estos integrantes no pertenecen únicamente a una banda, sino a 2 o más que en ocasiones pertenecen al mismo género musical, o sino también pueden estar ligadas al rock and roll, el death metal, thrash metal, hardcore, e incluso el funk.

Resulta interesante que de todos los estudiantes universitarios con los que trabajé, su totalidad pertenece a una o más bandas. Sus canciones están ligadas al anarco punk, al punk basura, rock and roll, al black thrash metal o a la libertad sexual femenina. Estéticamente hablando, podríamos verlos en la calle y desde muy lejos darnos cuenta de que pertenecen a esta cultura urbana puesto que es común verlos con tachas en sus chompas o chalecos, parches, crestas pintadas de colores vivos, zapatos de skateboarding, “sambas”³⁶ o botas (especialmente las mujeres). En este sentido, el uniforme está presente en toda ocasión para estos personajes. Sus hogares están en el Norte, Centro-Sur o Sur de la capital y los ensayos toman lugar en el segundo sector mencionado ya sea en cuartos de ensayo alquilados o en la casa de uno de los integrantes de la banda.

Los instrumentos que utilizan (cuando no se los alquila) son de primera mano, aunque en muy pocos casos son de marcas conocidas o con prestigio a nivel nacional e internacional. Por lo general las bandas constan de un guitarrista, un bajista y un baterista aunque en ocasiones también se observa a cuatro miembros donde un único vocalista aumenta el número de integrantes.

Durante las tokadas, la wanchaka³⁷ es vendida a precios cómodos para todos ya que entre tres personas o más se puede reunir el dinero suficiente para una botella de medio litro de wanchaka que servirá para embriagar a esas mismas tres personas o más. Del mismo modo, el uso de drogas es una constante y se comparte el cemento de contacto al que se lo conoce como “gale” o “soluka”, marihuana, y en ocasiones bazuco. Igualmente, los tabacos son compartidos entre todos quienes lo deseen priorizándoselos a “los vaguitos”.

³⁶ Zapatos deportivos de la marca Adidas, lucidos usualmente en color negro.

³⁷ También llamada “gelapunktas”. Consiste de preparado de jugo de caña de azúcar fermentada mezclado con sabores artificiales en polvo.

Las tokadas son también el espacio donde se dan conflictos de violencia física y verbal, por lo general, como resultado de *poguear*³⁸ de manera muy agresiva o por relaciones amorosas e idilios entre varios punks. Así mismo, las peleas se dan debido a antecedentes y problemas previos por parte de varias de estas personas que aprovechan de ese momento de furor provocado por la música rápida y letras de canciones como “violencia”, o “bronca en el bar” para golpearse entre rivales.

En estos espacios artísticos, musicales y sobre todo culturales, es muy común observar a los miembros de la cultura punk luciendo el *uniforme* en su totalidad. Es decir que las crestas encrespadas o las explosiones³⁹ se hacen presentes, además de las chompas de cuero, los chalecos también de cuero entachados y llenos de parches, o chompas jean que de igual forma han sido adornados con estoperoles, marcas hechas con esfero, marcador o pintura, y también los característicos retazos de tela cosidos o pegados con cemento de contacto.

Por otro lado, el ambiente en bares es más pacífico en el sentido de que no se dan, con tanta frecuencia, peleas físicas entre punks sino que es el espacio donde se crean rivalidades al observar a una persona ligando con otra perteneciente a otro *parche* o se observa a un punk en un bar más caro, y se lo nombra pequeño burgués o un punk de plástico. Del mismo modo, los bares (en su interior) aparecen como el espacio para el consumo de sustancias donde la cocaína predomina al igual que la pasta base, y es acompañada de enormes cantidades de cerveza. Los bares frecuentados son aquellos ubicados sobre la calle Lizardo García, en el sector de La Mariscal al Centro-Norte de Quito, aunque es necesario apuntar que el bar más concurrido y al que los punks iniciados son más fieles, es “Bapus”. Estoy hablando del bar que acoge a los *crestones*, aquel que les permite reproducir su música y también les fía cigarrillos y papas fritas.

Las dinámicas tanto al interior como exterior de Bapus llaman mucho la atención, puesto que cada que un punk acuerda encontrarse con sus amigos en La Mariscal, no es necesario ponerse de acuerdo o explicar dónde se va a dar el encuentro, sino que automáticamente uno sabe que Bapus es el punto de reunión. Igualmente, uno sabe que al

³⁸ Bailar saltando, chocando, empujándose y jaloneando. Profundizaré este asunto en el punto 4.

³⁹ Cabello largo encrespado en todas las direcciones.

llegar allí, se encontrará por lo menos con un conocido sin importar la hora o el día en que el sujeto acuda al bar. Bapus ha llegado a convertirse en una suerte de hogar para los punks, de los cuales varios brindan su apoyo al dueño, cuando hay conflictos entre él y no punkeros.

Aunque es bastante común que el dueño del bar, Bapus, expulse de su local a punks que rayan las paredes y ventanas o que consumen drogas cuando el lugar está lleno, éstos jamás reaccionan mal hacia Bapus, quien al cabo de uno o dos días de prohibirles el ingreso, accede nuevamente a dejarlos entrar al bar.

Por otro lado, la llegada a bares usualmente causa disputas verbales ya que algunos “vaguitos” consideran que un punk auténtico debe llevar su cresta en alto a diario vaya a donde vaya, y no solo a las tokadas, ya que de lo contrario pasaría a ser un “*punk de fin de semana*”, mientras que varios punks que no pertenecen a esa denominación (vaguitos) consideran que encrespase la cresta para ir a un bar sería un acto de poserismo.

El último punto nos ubica frente a un elemento ampliamente relevante, aquel capaz de funcionar como una bandera al llegar a cualquier lugar donde posibles miembros de esta cultura urbana pueden estar asentados. Me refiero a la estética, la misma que adquiere mayor visibilidad durante eventos musicales, y cuyo código simbólico permite distinguir a auténticos de fanáticos dentro de los punks iniciados. Es por esto que no podemos dejar de lado el vínculo existente entre las *tokadas* y la estética punk.

2.4 Tokadas y estética

Las tokadas son usualmente llamadas a través de las redes sociales, donde Facebook se convierte en aquel mediador para informar sobre un evento, por lo general en el extremo Norte o Sur de la ciudad, aunque también se realizan varias tokadas en la Casa Pukará, al Centro-Norte de Quito.

Durante estos eventos culturales, se lleva a cabo una serie de consumos tanto fuera como dentro del lugar donde las *tokadas* son llevadas a cabo. Prima la compra y venta de wanchaka a precios módicos que van desde un dólar cincuenta hasta tres dólares,

dependiendo de la cantidad adquirida o de la demanda del producto. Por otro lado, los parches, maquetas musicales, camisetas y stickers también son comerciados: en ocasiones se los vende, en otras se realiza trueques, donde en muchos casos las drogas legales e ilegales sirven como moneda de cambio.

En las *tokadas*, surge aquel momento en el que el individuo encuentra un espacio para integrarse o para ser rechazado, se podría entonces decir que estamos frente a un acto crucial en la vida de un prospecto de novicio, del aún no reconocido. Sin embargo, estos eventos culturales, no solo sirven para integrar a punks de diferentes sectores ni a los novicios, sino para crear relaciones, fortalecerlas e incluso romperlas momentánea o permanentemente.

Al referirnos a novicios o prospectos de novicios, estamos hablando por lo general de adolescentes que no hacen uso todavía del “uniforme” en su totalidad. Sin embargo, la presencia de crestas es constante en ellos como un primer paso a aquello que quieren formar parte. Por otro lado, y abordando lo que es pertinente para este acápite, los punks antiguos o ya iniciados, suelen hacer gala de sus mejores artículos al llegar a las tokadas, como si su actitud *antiestética* con respecto a aquella de los *normales*, se convirtiera en una suerte de vanidad.

Tiempo antes de que la música comience, es común observar a personas que arriban al lugar con sus crestas encrespadas, sus chalecos y chompas llenos de parches y tachas que en días de frío posan sobre buzos con capucha, por lo general de color negro. Las camisetas escotadas después de haber sido estiradas en la zona del cuello o cortadas, ondean como banderas por encima de los cuerpos generalmente altos. En cuanto a las botas, mientras más empolvadas o raspadas estén, mayor orgullo traen al punkero o punkera. Debido a las varias requisas, prohibiciones y represión policial, muchos de estos sujetos han perdido o prefieren no hacer uso de cadenas o correas entachadas con las cuales han enfrentado varias peleas, o simplemente pogos. Las chompas de cuero, por otro lado, son la voz de las experiencias vividas por su portador o portadora, es decir: los parches, dibujos o escritos allí presentes hablan de sus gustos e ideología, las tachas o espacios entre ellas de los cuales estos estoperoles han caído, demuestran que el sujeto ha estado involucrado en pogos o peleas, al igual que las huellas de cortes de navaja usualmente presentes en las mangas.

Finalmente, el cuero ya desgastado es señal de la exposición de su poseedor a los diferentes climas que enfrenta al estar en las calles principalmente capitalinas: fuerte sol, lluvias, granizo, viento, tierra, polvo.

Hay que señalar sobre este tema, que en las tokadas tanto auténticos como novicios y prospectos, coinciden en el mismo espacio, por lo que los iniciadores y audiencia, están en capacidad de familiarizarse principalmente con los novicios. Es así que usualmente, los *vaguitos*, quienes han sido reconocidos por el resto de punks como auténticos, casi siempre fijan sus miradas en aquellos recién llegados, identificando no sólo su estética sino sobre todo su actitud y su constancia en las calles. En este sentido, comienza a aparecer el espacio pertinente para que se dé por lo general, un rechazo por parte de los *vaguitos* hacia quienes ellos llaman “punks de fin de semana”, es decir: personas que, acorde a Goffman (1970), no están en cara, puesto que no son capaces de responder con sentimientos de confianza y seguridad; que no pueden mantener la cabeza en alto al encontrarse frente a los auténticos debido a una falta de legitimidad para con la cultura punk. Es decir que su “pantalla” es solamente temporal. GG se pronunció una vez sobre este tema asegurando:

Es que a mí me emputa que la gente sea novelera y se pare la cresta solo cuando hay tokada...usted por ejemplo, no va a ver que uno que monta de punky se para los pelos en domingo, pero a mí sí me gusta hacerlo porque le doy el significado que tiene, de estar en lucha y de joder a la normalidad todos los días de mi vida. Yo no me divierto solo en los conciertos ni solo los viernes, yo me divierto todos los días, ¡soy punk!. (GG).

Como ya he mencionado anteriormente, una persona que asiste con frecuencia a tokadas en lugares marginales de Quito u otras ciudades, o incluso a la Casa Pukará no es mal vista, al contrario, se es tolerante con él o ella y se la comienza a hacer parte de la cotidianeidad. Por otro lado, existen los “punks de fin de semana”, por lo general adolescentes de entre dieciséis y diecinueve años. Muchos de ellos se caracterizan por lucir las polémicas botas Dr. Martens⁴⁰, y otros, simplemente botas lustradas o nuevas. En cuanto a los pantalones, son en la mayoría de casos jeans negros de los que cuelgan cadenas

⁴⁰ Esta marca de botas es polémica ya que son muy costosas y muchos las consideran mera estética y un aporte innecesario al capitalismo, afirmando que es más auténtico aquel que usa botas que de segunda mano compradas en la Plaza Arenas, o aquel que porta botas encontradas en los basureros de parques como El Ejido.

brillantes. Las camisetas no tienen rasgados y constan principalmente de logos de bandas como Ramones, No Token o Misfits. Así mismo, las chompas de cuero entachadas y con parches bordados son una constante, mientras que las crestas son encrespadas con gel – contrario al uso de goma blanca o jabón de ropa usado por los punks- y en algunos casos pintadas con tinte temporal, o con pintura soluble.

Además de las diferencias ya descritas, estas personas asisten únicamente a tokadas en los bares de La Mariscal. Así, se pone en evidencia que la cuestión de la imagen se ha ido distorsionando hasta convertirse en mera ilusión de pertenencia a un todo frente a la sociedad adulta, así como también frente a los punks reconocidos como auténticos. Y es que

el aspecto, no lo olvidemos, no es nada más que la representación para el Otro: los jóvenes que hemos conocido, más allá de su específica representación, estaban todos muy interesados en que su aspecto fuera lo más adecuado a lo que querían expresar (odio, desorden desprecio, admiración u otro tipo de sentimiento).

En definitiva, para el miembro de una tribu, se trata de cabalgar en un difícil equilibrio entre apariencia y autenticidad. Un equilibrio entre cómo hay que vestir y cómo hay que ser. (Costa, Op. cit. 49).

Es de esta manera que se genera un recelo o rechazo hacia aquel que únicamente se ha apropiado de ciertos símbolos, mas no de una ideología o un tipo de actitud reconocida por el punkero o punkera, identificándolos como *posers*. Por otro lado, se origina un fenómeno interesante a partir de esto, y es que los punks callejeros, los vaguitos, acuden a aquellos con las características descritas anteriormente para obtener licor o unas cuantas monedas para comprar tachas, camisetas, jabón, parches o los materiales para hacerlos, etc., originándose así un proceso de comercialización de la cultura. Es decir: yo te permito hacer uso de mis símbolos identitarios a pesar de no haber atravesado el rito de paso, a cambio de que tú me pagues por ello.

Hay que mencionar que para varios *crestones* los eventos musicales “fueron aplastados por el consumismo”, y es que, en la actualidad, es necesario contar con un capital económico para poder llevar a cabo una tokada, ante lo cual se cobra entrada a los asistentes para recuperar la inversión realizada, lo cual no ocurría (o por lo menos no en igual cantidad) en los años 90, cuando El Parche aún existía. Sin embargo, se está tratando

de dar un giro a esto, promoviéndose la autogestión, mediante la cual, únicamente se solicita colaboración de cerveza y agua para las bandas que se presenten, además de solicitar el comportamiento adecuado durante estos eventos pues

los eventos que Perros Rabiosos⁴¹ organizamos con ayuda de todas las bandas son autogestionados, no pedimos permisos ni al municipio ni a policías porque no lamemos el culo a nadie y si no nos ayudamos entre nosotros, nadie más lo va a hacer. Pedimos colaboración y respeto al parque de los niños que hay frente al local y a los espacios: no orinar en el parque porque ahí juegan niños, no orinar en las paredes de las casas de alrededor del local. Sí hay un baño limpio y en funcionamiento para todos. Se les pide colaboración por la parte de afuera del concierto para que los vecinos hipócritas, envidiosos y metidos no jodan. (APR).

Existe así, una aparente tolerancia y colaboración entre los diferentes actores sociales vinculados de una u otra manera a esta cultura urbana, sin embargo, aquella tolerancia es perdida una vez que se decreta de manera individual o colectiva, que alguien es un rival debido a diferencias ideológicas, sentimentales, personales; o simplemente porque *“uno como punk no deja que nadie le esté diciendo qué debe hacer o decir...si quiero escupir desde el bus a un carro porque me da la gana, lo hago y si no le gusta a alguien ya pues, nos sacamos la puta”* (BSP). En cuanto a las diferencias, nacen por lo general en las tokadas, especialmente por amoríos, lo cual conlleva a la creación de alianzas y separaciones entre varios individuos, originándose así microgrupos dentro de la misma estructura social, que son constantemente disueltos para crearse unos nuevos, conformados por sujetos que solían estar peleados y que arreglaron sus diferencias, pero por otro lado tuvieron algún encontrón con quienes habían fortalecido lazos de amistad, originándose así un círculo vicioso en el cual uno nunca sabe con quién compartirá su microgrupo o *parche*.

Estos ejemplos nos ponen frente al quemeimportismo existente con respecto al futuro y a las relaciones sociales que uno hace o pierde, enfatizando en que el punkero en Quito nunca se lamenta por haber perdido una amistad, posiblemente porque sabe que ésta volverá tarde o temprano, una vez que el tiempo pase o una vez que uno de los objetos de consumo, cualquiera que éste o éstos fueran, los lleven a interactuar nuevamente. Por lo tanto, el *no future* no sólo se da en cuanto a la aparente o verdadera pérdida de esperanza

⁴¹ Perros Rabiosos: banda punk del Norte de Quito. Esta cita fue obtenida sobre un evento que Perros Rabiosos realizarían en Calderón, en “La Perrera”.

por el porvenir, sino también por dar por perdidas consciente o inconscientemente amistades, relaciones amorosas e incluso espacios de socialización.

2.5 Violencia y el *no future*

Desde sus inicios hasta la actualidad, el punk rock ha sido reclamado como una cultura netamente callejera por sus mismos integrantes. Incluso, es con orgullo que uno mismo se exalta a sí mismo con las palabras “*yo ando en el punk de las calles*” (BSP), cuando se le pregunta sobre su identidad. En este sentido, aquella exaltación y apropiación de todo lo que la calle abarca en el imaginario colectivo urbano: el miedo, el peligro, peleas, drogas, valentía, amistades y territorialidad es algo por lo cual el neotribal se siente orgulloso. Acto seguido, la búsqueda por un gamberrismo con una carga de estatus, nace alrededor del punkero en su obtención de reconocimiento y respeto desde sus similares, como también desde sus rivales.

Así mismo, es necesario realizar un acercamiento un tanto más profundo hacia aquella frase tan común en el mundo del punk rock a nivel mundial: “*no future*”. Recordemos que durante los inicios del punk británico, los Sex Pistols dieron origen a este emblema que ha sido traducido al español como “no futuro”, y se lo ha empleado en parches, afiches, canciones e incluso tatuajes dentro de esta cultura urbana. Y es que esta frase ha pasado a ser considerada la esencia del punk: un desprecio hacia el futuro, un rechazo al porvenir, un no pensar en el mañana, una exaltación a lo que representa el vivir rápido y morir joven. La frase, a pesar de haber nacido en momentos socioeconómicamente duros para las familias inglesas de los setenta, como un emblema de aquello que los jóvenes sentían al no poder contar con un trabajo a futuro, o estudios superiores, se ha trasladado a partir de los años noventa, que el punk rock llegó a la ciudad de Quito como una cultura establecida, como una forma de justificar el apartarse del sistema educativo por parte de los más jóvenes. Del mismo modo, la pregunta “*¿para qué me preparo, si no voy a tener nada en el futuro?...solo que tenga palancas nomás*” (ND), surge a partir de este no futuro al que el punkero pone mucho énfasis.

El “no futuro” no se queda únicamente como un slogan en afiches, o en parches que son creados empleando la técnica de serigrafía, la frase es transmitida a menudo durante

tokadas, donde más de un vocalista o miembro de la audiencia la exclama a pulmón lleno al finalizar una canción. Igualmente, meses atrás arribó al país un dúo de punks peruanos, los cuales nombraron a su banda “No Futuro”, donde el logo mantiene una calavera con cresta negra, que sustituye a la primera letra “O” de la frase.

Varios punks de la primera generación capitalina, coincidieron en que en los años 90, la frase tenía aún más fuerza puesto que

uno de verdad no tenía futuro y ni podía pensar en eso. Ahora la gente es más permisiva con lo de los pelos y los tatuajes, pero imagínate en esa época: llegábamos unos pocos ya tatuados al colegio y primero que nos veían raro en el bus y en la calle aunque hayamos estado usando el uniforme, y ya cuando llegábamos eso era de una a donde el inspector. Después pasaba que sí te cabreaba que te jodan por el corte de pelo los profesores, los inspectores, el rector y hasta tus compañeros y uno de cabreado les pegaba o sino a rayar las paredes mandándoles a la verga a los profesores. Hasta sí llegaban los panas que estaban ya más locos a contar que han roto los vidrios del curso (risas). Igual ponte, conseguir trabajo jamás, ya no era eso de que quieras o no trabajar, la cosa es que no te salía nada por la pinta y uno todavía era guambra, entonces preferías quedarte pasando hambre y no cambiar la pinta

(AC).

El “no futuro” aparece como la salida, la falta de interés por lo que puede presentar el mañana, ubica al punkero en la situación de perder el miedo a las consecuencias de sus actos, por lo que varios de ellos no temen arrancar afiches dedicados al presidente de la República ubicados en las afueras de la Asamblea Nacional. El no futuro les crea una actitud disidente, la cual culmina por lo general en una manera de crear violencia hacia algo o alguien, esa violencia que mueve su vida y que se refleja tanto en su estética, en su música, en su baile, en su casa, en su percepción del mundo.

Vistos los datos recogidos durante el trabajo de campo, ha llegado el momento de analizarlos tomando en cuenta las categorías teóricas descritas en el primer capítulo, para así poder cerrar el círculo que se abrió una vez que el tema de investigación fue planteado.

3. Capítulo 3: Análisis de la información

3.1 Cultura y simbolismo

Una cultura está hecha de “rasgos”, que, salvo accidente, se reflejan unos en otros; el sentido de una sociedad, el significado del lenguaje y los símbolos en ella vigentes únicamente puede remitir a su estado y nivel. Para Morgan, ante todo es necesario que símbolo y evolución puedan conciliarse y conjugarse

(Augé, 1987: 46)

De manera general, las sociedades en el espacio urbano o rural, están atravesadas por una serie de elementos que las convierte en algo más que simples aglomeraciones de personas. Por tal motivo, la cultura se convierte en ese elemento que otorga significado a cada una de sus prácticas, las llena de sentido y de una lógica que resulta ser en muchos casos, incomprensible para *los otros*.

Así, se van creando colectividades y formas correctas de actuar al estar frente a los similares y frente a los disímiles. Se da entonces, el origen de un *nosotros*, el cual “*es un término que expresa el reconocimiento de una identidad colectiva, y sólo tiene sentido pleno cuando se opone a su contrario, “ellos”*”. Esto es, lo que no forma parte de nuestra *identidad*” (Costa, Op. cit 19). Tal identidad colectiva se origina, o se fortalece mediante la adopción y correcto uso de un lenguaje, de determinados símbolos, de una estética casi uniforme. De esta manera, se forman etiquetas tanto para el semejante como para el ajeno, las mismas que vienen cargadas de un amplio simbolismo que reconoce por lo estético, por lo ideológico y lo cultural, a quien puede o debe ser aceptado dentro de un territorio o círculo social, así como también marca una distancia con todo aquello: personas, objetos, símbolos, espacio, etc. que “debe” ser rechazado.

Las ya aludidas formas de colectividad, generan un sentimiento común hacia el grupo, uno de apego e incluso de seguridad, como me comentó un punk colombiano: “*uno llega a otro país, camina y averiguando da con el parche de punkis y ahí uno ya parcha con ellos, y se hace de un grupo*” (EE). Este apego hacia el punk como una cultura

multinacional y unificadora, origina una confianza de contar con alguien similar a pesar de estar a miles de kilómetros de distancia del lugar de residencia, y ese similar será detectado mediante la estética que lleva. Por lo tanto “*las reglas del grupo y la definición de la situación determinan cuánto sentimiento se debe tener por la cara y de qué manera se distribuirá ese sentimiento entre las caras involucradas*” (Goffman, 1970: 14), llegando así a un sentido de reciprocidad, puesto que si hoy alguien me extiende la mano en otro país, yo haré lo mismo cuando esa persona, o alguien más arribe a mi lugar de residencia. Por lo tanto, aquel conjunto de individuos que comparten una *cara* similar, se encarga de fortalecer la identidad que uno gana con este elemento de presentación que aborda Goffman (1970). Es decir, el grupo de similares se encarga de construir una cara común, para luego aprehenderla e interiorizarla, formando así un interés y sentimiento colectivo.

Cabe mencionar que dentro de la cultura punk en Quito, aquella colectividad no es necesariamente un sinónimo de armonía, cohesión total o de camaradería, puesto que la vida de estos sujetos es tan espontánea como su actitud. Tong (1998) indica que para que funcionen ciertas organizaciones juveniles, es necesario que existan elementos cohesionadores y orientadores entre los cuales resalta tres: el liderazgo, la territorialidad y la relación con el vecindario. Pero es quizá por la deficiencia de estos tres elementos que no se logra dar una cohesión total en la cultura punk, y menos aún dentro de los *parches*. Siendo así, el liderazgo es algo inconcebible debido a la ideología que atraviesa a los punks iniciados, y a la fugacidad de los microgrupos que se crean y desvanecen al interior de su sistema social, razón por la cual resulta muy complicado que haya una territorialidad e incluso una armonía como tal. Queda claro que es principalmente la falta de liderazgo aquello que impide una total fraternidad y cohesión.

Para mencionar unos cuantos casos, recordemos que los Ramones lidiaron con el malgenio y presunto racismo de Johnny y la adicción a las drogas y alcohol de Dee Dee⁴². Los Sex Pistols se disolvieron por las malas relaciones en “el vecindario”⁴³, es decir por los problemas entre cada uno de los miembros de la banda. Igualmente ocurrió con Eskorbuto,

⁴² García, C. (Septiembre 22 de 2009). The Ramones (la historia) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=PI6hg0pd57g>

⁴³ Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full lenght version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

en Euskadi, donde las constantes riñas entre Juanma y Iosu los llevaban a distanciarse con frecuencia, y la adicción a la heroína por parte de ambos también formó malas relaciones entre la agrupación.

Del mismo modo, en Quito, “El Parche” se desintegró al cabo de un año, y es que no se conformó un liderazgo, un sentido de territorialidad no tuvo lugar, probablemente por todas las veces que se los expulsó de los lugares que intentaron apropiarse, y, por último, la relación con el vecindario se rompía con facilidad, a nivel interno y externo, en cada uno de los lugares de los que intentaron apropiarse. Por otro lado, es complicado, si no imposible, tratar de imponer un líder, un espacio y una buena relación a individuos que luchan en contra de esas tres formas de dominación.

Así, este desprecio hacia el uno y el otro, o el rechazo, puede que sea la razón por la que esta cultura ha sobrevivido a tiempo y espacio, pero ya que *“ningún hombre, por poderoso que se crea, tendrá nunca la fuerza de soportar el desprecio unánime de la sociedad, ninguno sabría vivir sin sentirse sostenido por el asentimiento y la estima de una parte cualquiera de esa sociedad como mínimo”* (Bakunin, 1972: 29), los punks tienen la necesidad de estar cerca de sus rivales y diferentes (a nivel interno), y junto a ellos volverse en contra del enemigo externo.

Igualmente, ese hecho gana importancia, pues, a pesar de rechazar el consumismo, por ejemplo, la cultura punk y sus integrantes auténticos para mantener viva su cultura, tienen que recurrir a él de una u otra manera. No en cuanto a estar o no a la moda o a apoyar a las diferentes industrias, sino en cuanto a que, a través de lo que consumen, mantienen vigente su estilo de vida e identidad objetualizada. Con ello, permanece latente la capacidad de reconocerse unos a otros, garantizando así una continuidad de la agrupación y manteniendo una suerte de armonía entre los iniciados y no iniciados, puesto que son los segundos a quienes los primeros retacan. Por lo tanto, el desconocerlos como punks auténticos, permitirá a aquel que sí lo es, sustentar sus consumos creando una relación de diferenciación complementaria.

La (des)unión y reciprocidad, cumplen aquí un papel fundamental, y es que el sentirse parte de algo, trae consigo no únicamente seguridad individual y colectiva, sino

también una serie de emociones que hacen que la persona se apegue a una(s) ideología(s), a un colectivo, y a una serie de símbolos que pasan a ser inherentes en el individuo. Esta se convierte, sin duda alguna, en

otra clave de las tribus urbanas, [que] es la afectividad grupal que son capaces de dispensar. Sus miembros acuden a ellas, entre otras cosas, para sentir la cohesión con los otros, para encontrar apoyo sentimental y para compartir experiencias y actitudes con quienes consideran iguales. (Costa, Op. cit 13).

Tales similitudes al agruparse, se modifican y originan nuevos elementos simbólicos que reestructuran la forma de ver el mundo del grupo, como es el caso de los *parlaches*⁴⁴. Sobre esto, la llegada de individuos desde diferentes sectores de la ciudad, del país e incluso de este y otros continentes, modifican la forma de hablar, poniendo en evidencia que

cuando el lenguaje cotidiano [...] no alcanza a expresar los nuevos aspectos de la realidad que van surgiendo se crean términos y expresiones o se amplía el campo semántico de algunas palabras comunes de la lengua para que puedan dar cuenta de los nuevos referentes. (Castañeda y Henao, Op. cit 85),

con lo que se explica el uso del argot principalmente colombiano. Así, esta manera de expresarse, crea una exclusividad que separa a los hablantes, de los no hablantes; los últimos siendo entre otros, los grupos de poder que rechazan dicha práctica cultural juvenil urbana, prohibiendo su uso en la familia, escuelas y sitios de trabajo.

Se da también origen a una cotidianeidad, a una forma “correcta” de comportamiento y de vivir, de involucrarse con los sujetos ajenos a la cultura de uno mismo, y también frente a aquellos que sí son aceptados. Es decir que el apego a uno u otro individuo, al igual que a determinado espacio físico surgen de una forma casi institucionalizada. En este sentido, el llegar a la Casa Pukará, por ejemplo, para una tokada y estar predeterminado a qué es lo que se hará, lo que se verá y la gente con la que uno se encontrará no sería espontáneo, al menos no totalmente. Por lo tanto la conciencia colectiva cumple un papel enorme, si no total en los encuentros punk, y es que

⁴⁴ “El *parlache* es un dialecto social que surge y se desarrolla en los sectores populares de Medellín como una de las respuestas que los grupos sociales que se sienten excluidos de la educación, la actividad laboral y cultural dan a los otros sectores de la población, frente a los cuales se sienten fuertemente marginados. Por eso generó [...] un rechazo muy fuerte por parte de los docentes, de muchos adultos y de la sociedad en general. [...] El surgimiento del *parlache* comenzó con palabras y expresiones argóticas de uso en círculos reducidos” (Castañeda y Henao, 2002: 80)

La conciencia colectiva de cualquier sociedad, encarnada tanto en las grandes instituciones públicas como en todos los detalles de su vida privada y sirviendo de base a todas sus teorías, forma una especie de medio ambiente, una especie de atmósfera intelectual y moral, perjudicial pero absolutamente necesaria para la existencia de todos sus miembros. Les domina y les sostiene al mismo tiempo, vinculándoles entre ellos mediante relaciones acostumbradas y necesariamente determinadas por ella misma inspirando a cada uno la seguridad, la certeza, y constituyendo para todos la condición suprema de la existencia del gran número, la banalidad, el tópico, la rutina. (Bakunin, 1972:23-24).

Entonces, la conciencia colectiva viene a cumplir un rol fundamental en el diario vivir tanto de estos sujetos como de sus rivales (en el sentido ideológico, práctico, ritual, etc.).

Igualmente, existe una fuerte carga simbólica sobre objetos-fetiches como los parches, chompas, camisetas y cretas. En este sentido, nace la idea de saber llevar de manera correcta estos elementos, sin caer en el juego de la moda, al cual se lo rechaza indiscutiblemente. Sobre esto, un punkero ya formado y establecido, sabe que la creta no puede ser encrespada con gel, sino con jabón de ropa, con goma, gelatina u otras sustancias, ya que de lo contrario será mal visto dentro del grupo y rechazado. Del mismo modo, los parches hablan de la persona que los usa: llevar parches de bandas menos comerciales es muy bien visto ya que demuestra que su portador está involucrado en la escena *under*. Así mismo, es muy bien recibido por el resto de punks cuando alguien comenta que su chompa, chaleco o su pantalón le fueron regalados o adquiridos en la Plaza Arenas, en el Centro de Quito, y él o ella los modificó de alguna manera, es como si nada tuviese que ser dejado en su forma original, sino que necesita ser personalizado, lo cual habla mucho de su cultura y de su idea de adaptar el mundo a ellos y no adaptarse ellos al mundo.

Sumamente importante es también el trueque dentro de esta cultura urbana. Esta forma de intercambio abarca elementos estéticos, con productos de consumo que forman parte también del capital social, como el alcohol, marihuana, cocaína o pasta base. Durante los encuentros en bares o en la calle, y en ocasiones en tokadas, la forma de obtener parches, camisetas, discografía u otros elementos de este tipo es el intercambio, lo cual viene a representar, una vez más, las formas de oponerse a un sistema liderado por el dinero o el capital económico. En una ocasión, (JD) me indicó que

todo se trata de abrirse de lo que no le gusta a uno, de mandar a la verga al sistema y que se metan la plata por el culo. Nadie tiene que decirme cómo intercambio mis cosas, yo no quiero andar como bestia rogando por plata como lo hacen esos manes que están en el poder.

Tomando en cuenta aquello, llegamos a ver que el ser humano

Nace bestia feroz y esclava, y sólo se humaniza y se emancipa progresivamente en el seno de la sociedad que es necesariamente anterior al nacimiento de su pensamiento, de su palabra y de su voluntad; sólo puede hacerlo mediante los esfuerzos colectivos de todos los miembros pasados y presentes de esta sociedad, la cual es en consecuencia la base y el punto de partida de su existencia humana. (Bakunin, op. cit, p. 24-25).

Siendo así, para el punkero la *salvaje* es la sociedad adulta y quienes tienen el poder sobre ella, por lo cual él busca alejarse de esa forma “*no humana*” de vida. Para ello, se agrupa dentro de un espacio apartado de las principales formas de vida de la sociedad adulta como es el trabajar para alguien más por ejemplo, relacionándose entonces con gente similar a él en las veredas, semáforos y a las afueras de las *tokadas*, poniendo en práctica varias maneras de sobrevivir dentro del contexto que frecuenta. Así, su esperanza de mantenerse como sujeto *alternativo*, se amplía, puesto que no es el único que piensa y actúa de esa manera.

De acuerdo a Costa (1996), las culturas urbanas como ésta, constan de tres características basadas en primer lugar, por la potenciación de pulsiones gregarias y asociativas de un individuo, es decir que es necesaria una vinculación entre unos y otros. Seguido a ello, está el defender intereses comunes, para culminar en el compartir experiencias y rituales que fortalecen y autentifican el sentido de pertenencia al grupo. Conuerdo con Costa al señalar que los puntos mencionados se hacen perceptibles principalmente en los bares, donde nacen y se cuentan las diferentes anécdotas que cada uno ha vivido individual o colectivamente. Además de ello, es muy común escuchar a los punks hablar o comentar sobre bandas nuevas que se han formado, sobre las peleas en las que se han involucrado, además de llevarse a cabo discusiones agresivas con personas que piensan que el punk rock quiteño está asociado al nazismo, lo cual se da en múltiples ocasiones. Este último hecho resulta interesante, puesto que varias personas alejadas de esta cultura urbana, al estar embriagadas vinculan por alguna razón a la estética punk con

el nacional socialismo y lo expresan abiertamente, esperando simpatizar con el punkero; sin embargo esos actos suelen llevar a discusiones en tono fuerte e incluso casi a los golpes, hasta que las cosas son aclaradas. Es allí donde se fortalecen los lazos de los punks tanto ideológica como socialmente, ya que al ser confundido un punk con un fascista, alguien que también dé la cara indicando que están en contra de esa ideología será bien visto dentro de su *parche*.

Estas formas de identidad colectiva, se convierten entonces en actos públicos, que dejan de lado el anonimato, siendo captadas no solo por los similares, sino también por los rivales. Se aborrece así a la disimulación y el ser discreto frente a lo que uno piensa y siente hacer, convirtiéndose su identidad en una suerte de bandera, un signo de comunicación que se materializa en parches con esvásticas o cruces celtas tachadas, etc. Así, la

Identidad colectiva es, una definición interactiva y compartida producida por varios individuos y concerniente a las orientaciones de acción y campos de oportunidades y coacciones en las cuales la acción, toma lugar. Por “interactiva y compartida”, me refiero a una definición que debe ser concebida como un proceso, porque es construida y negociada a través de una activación repetida de las relaciones que vinculan a individuos. El proceso de construcción de identidad, adaptación y mantenimiento de esta, siempre tiene dos aspectos: la complejidad interna de un actor, y la relación del actor con el contexto. (Melucci en Escobar, 1992: 72).

Es precisamente por esto, que en la mayoría de ocasiones no se acepta a un individuo nuevo la primera vez que éste se acerca a un *parche*, ya que tiene que crearse una confianza, un saber que aquel es similar a mí y que cuento con alguien más en mi sociedad. En este sentido, nos encontramos ya frente a un primer tipo de ritualización, tomando en cuenta que “*la primera ritualización humana, al cumplir una serie de usos y deberes, apoya entonces a esa necesidad conjunta, ya examinada, de una reciprocidad de reconocimiento, por el rostro y por el nombre*” (Erikson, 1985: 55), poniendo en claro que el reconocer y legitimizar a otro sujeto precisamente como tal, se da mediante la formación de un sentido de similaridad y aceptación, originados a partir de experiencias y

pensamientos análogos, y en ocasiones el bautizar a un sujeto con un apodo justamente surgido durante una experiencia conjunta⁴⁵.

También es preciso remitirnos a un hecho bastante importante, y es que aunque la aceptación hacia nuevos punks es factible y real, igualmente el rechazo lo es tanto hacia impostores como hacia aquellos que tienen una ideología o forma de vida diferente a la propia. Considerando esto, en los inicios del punk en Quito,

Todos estábamos pasando o habíamos pasado por esa nota de que tus viejos querían que estudies y camelles⁴⁶ para ser alguien en la vida, por culpa de ese discurso que también les metían en la cabeza a los manes de pequeños, pero a nosotros no nos cabía eso en la cabeza. Queríamos ser nada, queríamos hacer lo que se nos ocurría y olvidarnos de todo lo demás pero sin ignorarlo, sino reclamando por eso que veíamos que era injusto para nosotros o para nuestros padres. En parte teníamos miedo de que la corrupción y lo demás nos afecte a nosotros, pero vimos que con más locos que pensaban como uno, podíamos hacer las cosas diferente, al menos darnos la esperanza de sobrevivir haciendo lo que nos gustaba: música y joder a los mayores. Luego es cuando todo empieza a tomar otro rumbo y asomaron los falsos punkis que hicieron una moda de todo. (TE).

Se fortalecieron barreras físicas y simbólicas para separar, en primer lugar a los mejor posicionados de los marginales mediante el acceso a la educación pública y privada, o quienes tenían las posibilidades de acceder a la educación universitaria de los que no. Después de ello, se crearon nuevas barreras que distinguían a *“los del Norte”*, de *“los del Sur”*; *finalizando con “los anarcos” (o intelectuales) de “los destroy”* (Terán 2010). Entonces, las distinciones provocaron separaciones cada vez más fragmentadas dentro de cada uno de los grupos que surgían, haciendo que se creen identidades colectivas más excluyentes tanto a nivel de la cultura punk como fuera de ella, y llevando todo a un círculo vicioso que hasta la actualidad sigue dándose al crear más divisiones dentro de cada microsociedad punk.

Igualmente, hay que enfatizar la relevancia de la comprensión de los valores y símbolos creados, apropiados y resignificados por esta cultura urbana, ya que una vez que

⁴⁵ El uso de apodos era muy constante en la primera ola de punks en Quito, al punto de que todavía se identifica a cada uno de ellos por su apodo obtenido durante sus primeros años como punkero. No sólo se llama a estas personas por su sobrenombre, sino que ellas mismas se identifican por él cuando llaman al teléfono o al contar una historia.

⁴⁶ Camellar: trabajar

éstos han sido interiorizados por parte de quienes conforman tales agrupaciones multinacionales, se puede estar hablando de una cultura. Y es que, se puede decir que es posible hablar de relaciones sociales representadas a través de mensajes codificados y comprendidos por determinada agrupación humana, lo cual abre paso a que se forme una cultura particular que, a la vez, cohesiona a los sujetos que comprenden aquellos códigos, y coacciona a “*los demás*” (Augé, 1987).

Por último, y para cerrar este acápite, considero importante citar a un personaje clave para los anarco punks, ya que su forma de ver el mundo ha sido marcada por este autor, a pesar de que en la práctica, se los ha criticado mucho, puesto que varios de ellos “*no aplican lo que dicen que leen del man, porque siguen cayendo en rechazos y en individualismos*” (PN). Me refiero a Bakunin, quien escribió:

la única grande y todopoderosa autoridad natural y racional a la vez, la única que podamos respetar, será la del espíritu colectivo y público de una sociedad basada en la igualdad y en la solidaridad, así como en la libertad, en el respeto humano y mutuo de todos sus miembros. (Bakunin, Op. cit 28).

Entonces, se exalta el **respeto humano**, lo cual considero se convierte en un elemento interesante de observar, puesto que existen canciones, parches y afiches indicando: “a la autoridad no se la respeta, se la escupe”; cabe entonces preguntarse: ¿si el respeto humano, la tolerancia y relaciones horizontales son vitales, la autoridad (policías, militares, gobernantes, empleadores, etc.) es acaso el ser inferior, al cual se lo ha deshumanizado? Esta pregunta, seguramente, no podrá ser respondida al menos objetivamente, puesto que tanto la sociedad adulta, como culturas urbanas de este tipo, rechazan mutuamente las prácticas socioculturales de cada una, calificándolas de aceleradas, inútiles, sin sentido, corruptas, violentas, crueles, egoístas, ilegales, etc., respectivamente.

Asimismo, considero relevante mencionar que tales rechazos y estas formas de enfrentarse entre punks y la “sociedad adulta”, se dan necesariamente por algo que ambas formas de vida tienen en común: la pertenencia a una misma sociedad espacialmente y en cuanto a la sujeción a las leyes establecidas por la segunda. En este sentido, y a riesgo de ir en contra de los principios de la considerada autonomía punk, cabe señalar que

Me importa mucho lo que son todos los demás hombres, porque por independiente que yo me imagine o que parezca por mi posición social, aunque yo fuera papa, zar o emperador o incluso ministro, soy incesantemente el producto de lo que son los últimos entre ellos; si ellos son ignorantes, miserables, esclavos, mi existencia está determinada por su ignorancia, su miseria y su esclavitud. (Ibid, p. 30).

3.2 Visión del mundo y redefinición de símbolos

Sin duda alguna, las culturas en general basan su forma de vida y su cotidianeidad en la manera en cómo sus integrantes ven el mundo. Por lo tanto, las estructuras sociales de cualquier tipo tienen la necesidad de saber cómo proceder frente a sus similares e incluso frente a sus rivales, poniéndose en evidencia que no todos estamos en capacidad de pertenecer a todo tipo de sistema simbólico, sino que no se puede concebir la pertenencia a una estructura social sin antes aprehenderla mediante una serie de ritos de paso.

Considero que la visión del mundo está ligada en su totalidad a la redefinición de símbolos que una sociedad realiza, especialmente en la actual dinámica globalizadora e incluso totalizante en la que nos encontramos. Precisamente así, retornamos a lo que me he referido previamente en esta investigación: la cultura glocal del punk rock.

Recordemos que elementos de tipo ideológico, estético, simbólico y musical que vieron su nacimiento en lugares ajenos al Ecuador, viajaron hasta el Quito de los años noventa para asentarse, ser aprehendidos y transmitidos a nuevas generaciones hasta el día de hoy, y seguramente hasta el futuro. Pero, ¿será que los principios ya mencionados se han mantenido intactos desde su origen en la cosmopolita Nueva York, y la lluviosa Londres? Sobre esto, en una ocasión conversé con algunos punks que conocí en Bogotá hace poco, donde EE inició un tema de discusión planteando la pregunta a MX, dos punks colombianos más y a mí, sobre nuestra opinión con respecto al punk (como expresión musical) en inglés, siendo entonado en Latinoamérica. Esto se dio después de escuchar a la banda de crust punk británica Doom en Bogotá:

Verás, a mí me gusta el punk en inglés, por eso los dos nos venimos desde Quito en bus, en un viaje de casi dos días a verles a los Doom. Hay una energía del putas, pero creo que en el caso de América Latina sí necesitamos que haya punk en español, porque así entiendes de verdad de lo que se está hablando de acuerdo

al contexto que vos y yo sabemos que se vive acá en el Sur. Uno puede aprenderse las letras y cantar, pero de qué chucha sirve que cantes lo que pasa en sitios lejanos a donde vos vives, y dejas de lado la realidad que estás viviendo acá y que sabes que otros también viven. Mira, por ejemplo, ustedes viven acá con eso de la guerrilla, el tráfico de drogas y armas, asesinatos a diario como nos contaba la APK, injusticia, corrupción, pobreza y no sé cuántas otras huevadas, entonces no vas a pararte a cantar lo que les pasa en España o Alemania, ni siquiera en Ecuador o Venezuela, porque tu realidad es otra, tu realidad es tuya y para eso necesitas hablar en tu idioma. (MX).

La respuesta fue aceptada por todos. Entonces, vemos que aunque varios elementos de la cultura punk estadounidense, inglesa y posteriormente colombiana fueron apprehendidos e interiorizados por parte de los punks quiteños, éstos al igual que el resto de “neotribales” latinoamericanos, tuvieron y mantienen la necesidad de desarrollar su cultura en base a su realidad y su cotidianidad. De esta manera, y

Aunque en sus lugares de origen estos jóvenes habían tenido acceso a alguno de estos estilos que después de surgir en determinados contextos étnicos o nacionales experimentan un proceso de difusión internacional (como el *punk* o el *rap*), es sobre todo al llegar a su lugar de acogida cuando toman contacto, de varias maneras, con la escena juvenil global, de la que toman prestados determinados elementos materiales e inmateriales. (Feixa, Op. cit 10).

En este sentido, estamos también frente a una creación y afianzamiento de una identidad que, a pesar de ser multinacional y glocal, es propia en cada espacio social y físico en el que nos enfoquemos. Un ejemplo de aquello está en las formas de encrespar el pelo de los punks: en Quito se lo hace, entre otros elementos, con goma, la cual es una forma tanto eficiente como aceptada, mientras que para los punks colombianos resulta cómico e incluso consideran imposible hacerlo con esa sustancia, por lo cual prefieren utilizar jabón. Asimismo, en lugares más húmedos se lo hace con gelatina, ya que es más resistente que el mismo jabón; mientras que varios punks provenientes de la Costa ecuatoriana prefieren no aplicar goma ya que consideran que les incomoda.

Surgen entonces, elementos propios de cada grupo dependiendo de su ubicación geográfica y el contexto sociopolítico y económico al que de una u otra manera están sometidos. Cada agrupación, a pesar de pertenecer todos sus integrantes a la cultura punk, determinan su visión del mundo de acuerdo a sus vivencias individuales o colectivas, en ningún lugar se puede observar un *parche* totalmente igual a otro. Si queremos un ejemplo

que se remite a lo ideológico y habitual, tenemos el caso de los anarcopunks y los punk destroy. Ambos buscan demostrar su rechazo hacia la sociedad “adulta”, pero cada uno lo hace a su manera. En el caso de los primeros, usan la música como elemento principal de su accionar, entonando letras de enfoque enormemente político e histórico como es el caso de canciones como “15 de noviembre de 1922”⁴⁷, “Durruti”, o “Lucha y Protesta” (Arroja la Bomba); mientras que el punk destroy lo hacen a través de su cotidianidad, en la que se llevan a cabo formas de trabajo callejero como malabares, venta de sánduches, parches o comida vegana durante *actividades*⁴⁸. Tomemos también en cuenta que: los anarcopunks se caracterizan por estudiar carreras sociales o arte en alguna institución de educación superior, ya que así ellos aseguran que podrán “*cambiar el sistema en el que vivimos, desde adentro*” (AB). Por otro lado, el punk destroy es callejero en su cotidianidad. Se lo conoce también como punk basura, por lo que en sus canciones, hay mensajes acerca de la (auto)destrucción.

Así, vemos nuevamente cómo estas ramas de punks presentes en Quito, viven de acuerdo a lo que conciben, viven y rechazan a aquello(s) que consideran los afecta a ellos y al resto de personas, creándose así una visión del mundo propia para cada agrupación e incluso *parche*.

Existen así elementos generales para una misma cultura, aunque eso no implica que sean iguales. Se cumple entonces un elemento similar al que Augé (1987) hace referencia cuando explica que

Lowie señala que los australianos clasifican a ciertos parientes del mismo modo que los iroqueses, pero que los sistemas de éstos [...] no son uniformes y que algunos de ellos son cercanos al tipo polinesio, sin que por ello se pueda concluir que australianos e iroqueses pertenecen a la misma raza y que determinados iroqueses son polinesios. (Augé, Op. cit 45).

Entonces, los sistemas y estructuras que organizan la vida social de cada grupo, pueden mantener semejanzas uno respecto al otro, lo cual no implica una homogeneidad

⁴⁷ Hay que resaltar que al final de esta canción, se incluye como parte de la canción, la primera y tercera estrofa del himno anarquista “Arroja la Bomba”, de donde además surgió el nombre de la banda que la compuso

⁴⁸ Reuniones punks donde se crea un espacio para vender, comprar e intercambiar cultura material y educar a los niños, ampliaré sobre esto en el punto 4.3

sociocultural total, sino que por el contrario cada sociedad se desenvuelve en torno a su propia cultura. Esto incluso, indica que no se puede hablar de una evolución unilineal que se deba seguir ni siquiera a nivel urbano, donde se ha salvajizado a las prácticas *neotribales* al punto de generalizarlas sin tomar en cuenta el contexto de cada agrupación, para justificar la represión ideológica impartida en las instituciones educativas, religiosas y políticas.

Sin embargo, la visión del mundo a la que me he referido en los últimos párrafos, no distingue únicamente a los diferentes *parches* dentro de la cultura punk, sino que también lleva a resignificar los símbolos y elementos creados por la “sociedad adulta”. Objetos como lápices, imperdibles, clips para papel, entre otros son utilizados como aretes o adornos para la ropa, perdiendo así el uso para el cual “estaban destinados”, y adaptándose a las necesidades estéticas, en este caso, de los punks. Y es que

Resultan especialmente importantes aquellos objetos que se pueden relacionar de forma muy estrecha con la propensión expresiva; una expresividad virtual o realmente violenta: cadenas de motos, bates de béisbol u otra parafernalia por el estilo se deben clasificar bajo la categoría de objetos especiales, cuyo significado va más allá de su mero valor funcional. (Costa, Op. cit 24).

A través del uso y apropiación de “objetos especiales”, el integrante de una cultura urbana se representa a sí mismo y a su ideología, aunque no le dé el uso “apropiado” a esos elementos. Siendo así, debido al carácter callejero que caracteriza al punkero (por lo menos históricamente), estos sujetos aún se apropian de cadenas, clavos, candados, entre otros objetos, como parte de su estética y así intimidar a los adversarios y también enviar el mensaje a quienes los observan de que su cotidianidad está presente en la calle, donde se exponen a los peligros que la sociedad adulta teme.

Hay una exaltación a lo callejero, a lo reciclado, a lo que los demás, específicamente la estructura hegemónica consideraría inservible, mera basura. De allí su nombre: “punk”, una palabra que representa lo despreciable, lo inútil y lo maltratado, de lo cual estos sujetos están orgullosos, por lo que podemos afirmar que en su estética, en sus dientes partidos, en sus heridas de cadenas a cada lado de la cabeza y su gusto por lo desagradable, se refleja su caminar disidente. En otros casos, su cuerpo es el *uniforme* y sus heridas sus insignias, como se ve en aquellos que si bien ya no portan cadenas, crestas o

botas, llevan orgullosos sus cicatrices y sus tatuajes que los marcaron como parte de ese mundo.

Por otro lado, hay elementos que llevan al desarrollo de la creatividad de estas personas. Su ideología y su postura de rechazo frente a lo ofrecido para “la gente normal” por parte de la sociedad hegemónica, hace que el punk imagine y cree sus propias herramientas. De esta manera, las manzanas y otras frutas son adquiridas para fabricar pipas de marihuana o pasta base, las latas también sirven para aquello una vez que se las modifica con la ayuda de un imperdible y un pisotón. Sobre esto, tomemos en cuenta la línea de una canción de punk vasca que exclama: “La falta de dinero agudiza el ingenio, con poco no se vive, con mucho ya estoy muerto” (“El Diablo”, Subversión X). Entonces, el capital cultural de estas personas, basa su desarrollo y evolución en las situaciones extremas a las que se exponen, me refiero a vivir con lo justo y una despreocupación sobre dónde se pasará la noche. En otras palabras, si uno no es ingenioso su *destrucción* como punk y su existencia como persona verán su fin.

Al llegar a esto, abordamos un hecho que revela el porqué de la necesidad de automarginarse de la sociedad hegemónica, y es que *“cuando mayores son las distancias entre las culturas existentes, más extensa es la gama de posibilidades, más numerosas las oportunidades de invención e integración”* (Augé, Op. cit 97). Por lo tanto, no existiría ingenio ni creatividad al depender de lo fabricado por *“los otros”*, no habría una identidad del punk, hecho por el cual también encuentra problemas la persona que no ha atravesado por uno de los ritos de paso para pertenecer a esta cultura, cuando no hay autenticidad. Es decir que si uno no ha sido iniciado todavía, no tendrá problema en continuar dependiendo de la forma de vida de la estructura hegemónica: usando cucharas únicamente para comer; imperdibles para unir la ropa o a lo mucho lucirlos como aretes, mas no como herramientas de creación de algo más, etc. Estaríamos entonces hablando de la no pertenencia a una *communitas*, sino más bien a un limbo en el que el sujeto no pertenece a ninguna estructura social.

Consideremos que la visión del mundo y resignificación simbólica no está limitada únicamente a la cultura material. Muy por el contrario, ésta se relaciona al habla de manera enormemente importante, ya que al momento de entablarse conversaciones, *“un*

destinatario recurre a su patrimonio de conocimientos, a su propia visión parcial del mundo, para elegir los subcódigos que han de converger el mensaje” (Eco, 1986: 141), lo cual liga dos elementos de manera intrínseca: *ethos-visión del mundo*. La relación de ambos aparece sujeta a la modificación de palabras, al uso de un nuevo habla al cual Castañeda y Henao (2002) se refieren como “*parlache*”. Con el *parlache* no es que surge una lengua de la nada, sino que aquella que ha sido aprendida desde los primeros años de vida del hablante es modificada de acuerdo a sus experiencias tanto individuales como colectivas, surgiendo así un nuevo elemento del capital cultural de una sociedad. El uso apropiado de las palabras presentes en esa forma de hablar modificada, pone en evidencia al receptor del mensaje sobre la cotidianeidad, las relaciones interpersonales y contexto en el que el hablante se desenvuelve. En este sentido, confirmamos que

La mayoría de las palabras nuevas, por lo general, resultan de la transformación de palabras ya existentes en la lengua. Dichas transformaciones se realizan mediante: la adición de fonemas, [...] supresión de fonemas [...]. Otra transformación se hace cambiando fonemas, por ejemplo, de género, para lograr el sentido metafórico [...]. Otro mecanismo es la inversión silábica [...]. También se forman palabras nuevas mediante la fusión de los significantes y significados de dos palabras para formar una nueva [...]. El préstamo de términos de otras lenguas, especialmente del inglés, a veces españolizándolos [...]. También la onomatopeya se convierte en un mecanismo propicio [...]. Además, utilizando prefijos [...]. Utilizando nombres de personas por semejanza fonética [...]; también utilizando nombres de personas que tienen un cierto sentido despectivo [...]. Por paronimia [...]. El proceso de resemantización se realiza a través de la metáfora. (Castañeda y Henao, Op. cit 82-83).

Así, es muy común escuchar en los bares, en conversaciones cotidianas, ensayos y aún más frecuentemente en redes sociales frases como: “Estuve por Carcelongo”⁴⁹; “sí, yo andaba caminando ya borrachísimo por Soluca”⁵⁰; “Tokada de punkleaños”⁵¹; “me hice los pericles”⁵²; “¿O sea que se van a Drogotá?”⁵³; “De ley mijo, me fui nomás a Negropungo”⁵⁴; “Estoy ya viviendo por la Mena York”⁵⁵; “Ando por Guaya-kill”⁵⁶, etc.

⁴⁹ Carcelongo: Carcelén

⁵⁰ Soluca: Solanda

⁵¹ Punkleaños: Cumpleaños de algún punk

⁵² De inhalar “*perico*”: inhalar cocaína

⁵³ Drogotá: Bogotá

⁵⁴ Negropungo: Carapungo

⁵⁵ La Mena York: La Mena Dos

Algo muy común es también escuchar palabras pronunciadas al revés, pero al repetir las varias veces suenan como lo harían en su forma original como es el caso de *toki*= Quito. Casi todos los ejemplos que cité, caen de manera densa en el estereotipo que se mantiene sobre esas ciudades o sectores, con lo cual no se pretende hacer otra cosa más que llevar a cabo un diálogo normal entre los integrantes que manejan tal forma de comunicación. No es una obligación utilizar esa forma de expresarse, pero está ya presente en la cotidianeidad de sus usuarios, y el hecho de usar aquellas palabras de manera incorrecta, es inconcebible: la represalia es reír y muy probablemente crear un sobrenombre para la persona que la utilizó mal, marcándola permanentemente dentro de su socialidad. Estamos nuevamente frente a un tipo de *communitas*.

Esta forma de lenguaje popular, expresa una serie de manifestaciones de tipo social y cultural, las cuales se caracterizan por su cotidianeidad creada por la violencia que aplican y que se les aplica, su pasado y presente a nivel individual, familiar e intragrupal. Además de ello, la creatividad del hablante llega a su máximo esplendor a la hora de dar origen a nuevos términos y utilizar los ya existentes de una forma nueva y diferente, ratificándose de esta manera el hecho de que *“los jóvenes latinoamericanos reaccionan por identificación, oposición o indiferencia, aunque lo más habitual es la adaptación de algunos elementos externos para reforzar la cohesión del grupo”* (Feixa en Feixa, Op. cit 11).

Otro concepto que es resignificado es el de “juventud”. La juventud se supone que tiene que ser la etapa de descubrirse a uno mismo, un episodio transitorio de la vida del ser humano destinado a cometer errores, aprender de ellos y mejorar para llegar a algo grande: tener una casa, una pareja permanente, un hogar estable y un trabajo fijo con un salario que cubra las necesidades propias y de la familia, esa es la etapa llamada madurez: cuando el sujeto se ha completado biológica, ideológica y cotidianamente. Ante esta etapa que ha sido biologizada, las culturas urbanas han mostrado un enorme desacuerdo, especialmente desde aquellos que aún se resisten al cambio, a la “madurez”. Es precisamente por ello que se ha relacionado y mal llamado a las culturas urbanas “culturas juveniles”, ya que se supone deberían ser parte de una persona únicamente durante su adolescencia. Sin

⁵⁶ Guaya-kill: Guayaquil

embargo, esa forma de ver el mundo es rechazada cotidianamente, haciendo de la “juventud” (en el sentido etario de la palabra) una etapa permanente de autonomía. De esta forma, el concepto de ser joven toma un giro total dentro del imaginario colectivo de culturas urbanas como los punks: se rompe con la idea de una persona de entre los trece y dieciocho años que es sonriente y agradecida, un estudiante preparándose para ser inserto en el sistema productivo de la sociedad dominante. Muy por el contrario, el punkero de las calles fue víctima del trabajo infantil, del maltrato intrafamiliar, violaciones e incluso de la violencia estructural y simbólica aplicada desde las clases dominantes. Asimismo, otros punks no fueron víctimas de ese tipo de formas de agresión a su supuesta juventud feliz, pero no se respetó totalmente su manera de ver el mundo y de pensar, siendo excluido o excluyéndose de manera voluntaria de fiestas y otros eventos, prohibiéndosele el uso de sus prendas en varios espacios, y limitando su acceso a aquellas culturas no convencionales.

Todos estos elementos desembocan en una cognición social, es decir

El conjunto de conocimientos, experiencias, valores y la ideología que orienta el comportamiento sociocultural y lingüístico de los hablantes. Se manifiesta en la forma como los jóvenes citados narran y valoran su visión sobre la muerte, el manejo y porte de armas, la consecución del dinero, el consumo y tráfico de drogas y la vida efímera. (Castañeda y Henao, Op. cit 85).

Así, los contextos de las relaciones interpersonales que son ajenos a la Escuela y la familia, serían los causantes del por qué y cómo de la creación de nuevas formas de socialización y de ver el mundo. Por lo tanto, se crea un actuar conjunto entre aquellos individuos que comparten una identidad, apareciendo de esa manera una complementación basada en la reciprocidad y semejanza de los sujetos al querer materializar su deseo por ser libres, autónomos, en fin jóvenes no convencionales. Recordando a Bakunin (1972): “*yo en fin, queriendo ser libre, no puedo serlo, porque alrededor mío todos los hombres no quieren aún ser libres, y al no quererlo pasan a ser instrumentos de opresión contra mí*” (Bakunin, Op. cit 30).

Llegamos entonces a la conclusión de este acápite afirmando: “*que cada cultura particular posea sus propias configuraciones simbólicas, es lo que, en cierto sentido, todos los antropólogos están obligados a admitir*” (Augé, Op. cit 70). De esta manera, he confirmado que todo grupo social maneja su propio banco de símbolos en el que se integra

elementos acorde a las experiencias individuales y colectivas de los sujetos, las cuales han sido socializadas. Las “configuraciones simbólicas” representan a aquellas experiencias, mediante elementos de comprensión común, que se encuentran en la cosmovisión y el ethos de las personas. Puesto que es necesario saber manejarlos para poder transmitir códigos, obtienen una sacralidad que cohesionan y separa a un *nosotros* de un “*otros*”.

El hecho de que las culturas mantengan su propia configuración simbólica estructurada por lo individual, vinculado a lo colectivo, significa que nada está establecido. Por lo tanto, al interior del punk se ratifica que cada uno es hijo de su tiempo, de su experiencia y su espacio como sujeto individual, y al encontrar una o más personas con algo en su actitud que los asemeje, se crean *parches*, que nacen por el gusto y actitud similar hacia algo: la disidencia, una ideología política, consumo de sustancias lícitas e ilícitas, la música, entre otros, creándose así ciertas actitudes frente a algo, las mismas que están relacionadas al sentimiento. Es decir que no se las piensa, se las vive y se las siente. Hablamos de posturas frente a la vida.

Tomemos como ejemplo de aquello a los punk destroy que no solo buscan la destrucción del cuerpo, sino de estereotipos como “todo punk es anarquista”, o “toda punkera es feminista”. Ellos demuestran una actitud más radical en cuanto a su concepción de libertad, postulando que cada persona y cada microgrupo al interior de su estructura sociocultural, actúa de acuerdo a su forma de ver el mundo.

3.3 Etiquetaje social

La facha, el vestido y el cabello largo en los hombres y muy corto en las mujeres cuestionó las maneras como se construyen las diferencias entre ambos géneros. La apropiación de imagen y conductas transgresoras se expresa en la alteración que la *chaviza* hace de su propia imagen. El vestirse como ellos [sus ídolos rockeros] es un signo de autonomía, a través del copamiento de su propio cuerpo demarcan una identidad propia respecto a los “otros” adultos y a “otros” jóvenes de su misma generación

(Urteaga, Op. cit 43-44)

Los elementos estéticos, son símbolos que al leerlos, uno está en capacidad de identificar la pertenencia o no de un individuo a una determinada agrupación o cultura. Entonces, es precisamente tal banco de símbolos el encargado de crear y enfatizar un estereotipo que recae sobre una sociedad, y/o generación.

Mediante la estética, el individuo construye una máscara, o como lo explica Goffman (1970), una *cara* permanente, la cual es transformada por lo visible y por el comportamiento del individuo frente a sí mismo, a sus similares e incluso sus disímiles. Sin embargo, esta *fachada*, se ha convertido en la mina de oro para las industrias de la moda, quienes ven en los jóvenes deseosos por impresionar a los adultos y a su mundo, así como también a otros jóvenes de su generación, personas listas para intercambiar dinero por una imagen, o cara, que no les pertenece. Así,

A las tantísimas y cambiantes máscaras personales y profesionales que la sociedad avanzada ofrece, prefieren la adopción de una máscara fija, *auténtica*, prototípica y codificable, mediante la cual se pueden reconocer y ser reconocidos. Una máscara a través de la cual se pueden ejercer acciones y actitudes abiertamente disconformes con el mercado establecido oficialmente de lo Bello, lo Bueno y lo Cierto...aunque, a la postre, sea luego inevitable que incluso ese “antimercado” anhelado por el joven dé lugar, de nuevo, a un pujante y activo mercado. (Costa, Op. cit 35).

En el caso de los rockeros en Quito, de los subgéneros que se dividen a partir de allí, e incluso con los *hoperos* y miembros de otras culturas urbanas, ha existido controversia con respecto a la imagen auténtica. Durante las conversaciones llevadas a cabo en los bares donde se reúnen los punks, es muy

común escuchar sobre qué o cómo se es *punk*. Si bien existen varias formas de serlo, acorde a los miembros de esa cultura, todos coinciden en que todo se trata de actitud. En una ocasión, conversé con AO acerca de los parches y su importancia. Él indicó que

O sea vale verga si a alguien le gusta Green Day, NOFX o Blink⁵⁷ o lo que sea, si a vos te gustan esas bandas, ponte un parche de los manes y no hay lío. Es más, si a alguien le están sacando la puta por usar parches de esas bandas o de algún cantante de pop, yo más bien le acolitaría al que le están dando duro, porque a nadie le debe interesar o debe juzgarme por lo que yo uso y por lo que me gusta. Más bien estoy teniendo más huevos que otros aceptando que a mí me gusta esa banda o lo que sea, y no escondiéndome en un parche de Crass⁵⁸ sin que me guste o sin entender qué es lo que cantan. En el verdadero punk la cosa es actitud. (AO).

De esta manera, la estética exterioriza aquello que el individuo cree, siente, prefiere y gusta, sin embargo es reconocido a nivel de esta cultura urbana que la industria musical y rockera ha hecho que la fachada se convierta en una suerte de uniforme. En este sentido, tomemos en cuenta que es muy común observar parches y camisetas de bandas como Rancid, Ramones, Eskorbuto, Misfits, entre otras, especialmente en aquellos punks que los “vaguitos” identifican como “punkeros de fin de semana”, es decir aquellos que llegan a la zona de la Lizardo García únicamente los días sábado, con su cresta encrespada con gel, botas relucientes y ropa limpia. Se crea en torno a ello una nueva necesidad por sobresalir del resto, por utilizar camisetas de bandas ícono que han sido comercializadas, como es el caso de las ya mencionadas, pero quien utilice prendas de estos conjuntos musicales con un logo difícil de encontrar o nunca antes visto, será reconocido como auténtico y será aceptado. Igualmente, se reafirma aquí la ideología del HTM (Hazlo Tú Mismo) que será tratada más a fondo en el siguiente acápite, en el sentido de que es muy valorado que

⁵⁷ Green Day, Blink 182, NOFX: Las dos primeras son bandas de pop-punk norteamericanas criticadas entre los streetpunks y anarcopunks, aludiendo que no tienen un mensaje político sincero (en el caso de la primera), y que la segunda no trata nada relacionado con el punk rock “verdadero”. Consideran también que ambas bandas pertenecen al género de los emo, con quienes existe una rivalidad. En el caso de NOFX, se los critica por ser una banda comercial y que saca provecho del punk, para agrandar la industria musical y que el vocalista, “Fat Mike” agrande su fortuna al ser el dueño de la disquera “Fat Wreck-Chords”. El rechazo a las tres bandas, entre otras del mismo género, se da por haber firmado contratos con grandes disqueras y apoyar la comercialización de la música punk.

⁵⁸ Banda de punk británica de finales de los setenta, la cual dio origen al Hazlo Tú Mismo y al lema “no hay autoridad más que tú mismo”.

alguien tome un pedazo de tela o una camiseta, y con marcador o mediante la serigrafía, cree un diseño personalizado para una de las bandas ya mencionadas.

Así, vemos que la estética, que no es considerada tan relevante para varios punks, especialmente para aquellos de la “vieja guardia”, va de la mano con la actitud, lo cual sí es afirmado, hace de una persona un miembro auténtico de esta cultura urbana, y por lo tanto miembro de su colectividad. En otras palabras, es necesario tener la actitud suficiente para lucir lo que uno desea, o para ser como uno quiere sin tener que comprar ideologías ni mercancía que ya han sido apoderadas por la industria musical:

nosotros al inicio no nos vestíamos como punkeros, a lo mucho nos parábamos los pelos, porque no había esa ropa acá, pero sí se sentía que algo faltaba hasta para que no nos confundan con hoperos por la ropa grande o grunge por los jeans flojos y los pelos largos. (TE).

Con respecto a la colectividad que se forja especialmente en tokadas, seguido por los encuentros en los bares, *“el sentido de identidad social y cultural de estos jóvenes como grupo de iguales, motivados por el grado de exclusión al que están sometidos, genera la necesidad de crear formas de comunicación que funcionen como mecanismos de cohesión”* (Castañeda y Henao, 2002: 85). Así, se recurre a elementos como una forma de hablar, un lugar para reunirse y una forma de vestirse similar para identificarse entre ellos y rechazar e incluso coercionar al disímil. A partir de esto, se comienza ya no sólo a observar al individuo en cuanto a persona con ojos, nariz, boca, extremidades, cabello encrespado, etc., sino que se observa a la persona en cuanto a lo que usa y a lo que lleva tatuado (en caso de tener tatuajes). De esta forma, uno comienza a analizar al otro por lo que dicen sus parches y tatuajes sobre sus gustos e ideología, su ropa sobre su forma de vida y su forma de hablar sobre el contexto social, el barrio o la clase socioeconómica a la que el otro sujeto pertenece.

Sin embargo, tales elementos se ven saboteados por el consumismo, la modernidad y el sistema hegemónico ya que, en la actualidad *“los grandes diseñadores se han ocupado de recoger algunos elementos propios de la estética de las tribus y los han incorporado a sus creaciones: la industria adueñándose de elementos de rebeldía y contestación”* (Costa, Op. cit. 15). En este sentido, nos remitimos al caso de cómo ahora se compra y vende ropa

nueva pero agujereada, los parches y pines dejan de ser intercambiados por quienes los hacen al por menor, y son vendidos en tiendas de rock en diferentes centros comerciales. Los tatuajes dejaron de lado los estilos callejeros e incluso asimétricos para convertirse en figuras y letras realizadas por profesionales y ya no por conocidos o por uno mismo mediante una máquina improvisada, hecha de materiales reciclados. Seguido a ello, el uso de celulares ha aumentado y es muy raro encontrarse con alguien que no posea uno. Además, las computadoras se han vuelto algo imprescindible para mantener contacto con amigos y familiares, e incluso para enterarse acerca de tokadas. También los fanzines se han “modernizado” y son ahora realizados virtualmente, incluso son sonoros, por la facilidad de contar con YouTube y Souncloud para escuchar canciones de bandas que aparecen desde los lugares más inesperados, y también para escuchar entrevistas, haciendo menos útil la lectura de una revista hecha en casa.

Dejando atrás el uso específico de parches y camisetas, veamos ahora el rol que éstos, al igual que varios otros símbolos del “uniforme punk” cumplen en la cotidianeidad de quienes los portan. En primer lugar, tomemos en cuenta que se crea un estereotipo del individuo: así un “joven” del común pasa a ser reconocido como gamberro, e incluso como “raro” debido a que su formalidad estética está guiada por patrones distintos a los que la sociedad hegemónica exige y acostumbra. Sin embargo, este imaginario y estereotipo creado alrededor del punkero quiteño, no se lo toma como algo por lo que éste tiene que sentirse mal ni incomprendido, muy por el contrario, se busca constantemente la forma de aparecer más alejado de la sociedad adulta, y ello se lo consigue a través de una imagen “grotesca”, “rara”, “diferente”. De esta manera, los punks que frecuentan la zona de La Mariscal (no olvidemos que es un sector en el que abundan turistas jóvenes y adultos, además de trabajadores de oficinas y ministerios), hacen lo posible por provocar polémica dentro del sistema social oficial en el ámbito público.

Entonces, la manera más adecuada de llevar la contra a la sociedad *adulta*, a la que las culturas urbanas se rebelan, es a través de lo visual, rompiendo con los patrones de belleza establecidos y creando/enfatizando una serie de elementos que resignificarán lo estéticamente aceptable dentro del grupo.

Sin embargo, un análisis de los elementos estéticos no puede dejar pasar por alto el rechazo que se busca y se consigue no sólo desde la sociedad adulta hacia el *neotribal* y viceversa, sino también a nivel de culturas urbanas que habitan en un mismo espacio. En el caso de La Mariscal, en el Centro Norte de Quito, aunque no a diario, se da la presencia de punks pertenecientes a barras bravas, principalmente del Deportivo Quito y Liga de Quito. Es precisamente en ese momento cuando se origina una nueva dinámica, guiada no por una ideología diferente ya que ambas agrupaciones presentan el amor por un equipo específico, el cariño al fútbol y el gusto por la violencia física y simbólica; sino por el apego a ciertos colores que cada grupo tiene.

Recordemos que aunque estamos hablando de dos barras y equipos que han creado una rivalidad desde la cancha, nos estamos también refiriendo a punks que tienen en común una forma de vida, una ideología y en ocasiones un barrio. Así, se repetiría aquello que Sara Terán (2010) apunta sobre la disolución de El Parche, donde indica que éste se desintegró debido a la convivencia, al ser tan similares unos con otros. Entonces, si juntamos a un gran grupo de punkeros afines y los mantenemos cerca uno del otro por mucho tiempo, llegaríamos posiblemente a la eliminación total de esta cultura, por lo cual las barras bravas, que los separan a unos de otros al punto de disolver agrupaciones musicales por el hecho de ser hinchas de equipos rivales, se convierten en el elemento de control social de esta cultura urbana. Hablamos entonces de la creación de un enemigo externo que se origina desde una misma estructura social, y es que

Los problemas se generan, obviamente, cuando ese otro empieza a convivir en el mismo territorio del Nosotros. Pero no hay que olvidar que determinados grupos sólo tienen identidad si se oponen a un enemigo externo, razón por la que, si ese enemigo no está a mano, hay que encontrarlo a toda costa: en el color de una camiseta o en los centímetros de pelo en la cabeza del otro. (Costa, op. cit, 20).

Entonces, al no haber la constante presencia del enemigo casi natural de los punks: los skinheads fascistas en La Mariscal, se traslada la pelea desde el estadio de fútbol hasta ese sector de la capital, donde sí hay un encuentro de “amigos y rivales” en la cotidianeidad. En este sentido, aparece un nuevo elemento del “uniforme punk”, y aunque

no es generalizado⁵⁹, cumple un papel muy importante: la camiseta de fútbol. Sobre esto, los punks pertenecientes a la barra brava de Liga (Muerte Blanca), son mayoría y no esconden su camiseta ni los símbolos o colores de ese equipo cuando acuden a la Lizardo García; por otro lado la minoría, los hinchas de Deportivo Quito, no se acercan a los bares de allí portando la camiseta de su equipo, y una gran parte de estas personas no luce tampoco los tatuajes que llevan con los símbolos del mismo. Por ello, al darse un encuentro en un mismo escenario social entre agrupaciones con símbolos de discordancia, éstas se ven casi obligadas a pelear. No siempre físicamente, sino también a través del grafiti, la música, incluso las indirectas y amenazas, para así apropiarse del espacio o simplemente dominar a sus rivales.

Los códigos expresivos cumplen así un papel fundamental en lo que respecta a las dinámicas sociales y culturales, enfatizándose en el etiquetaje social, por lo cual para llevar a cabo este proceso de apropiación de códigos expresivos, la agrupación tiene que hacerse de una serie de *símbolos de estatus* y *símbolos colectivos* (Goffman, 1951); así como también crear formas alternativas de comunicación, alterando la estructura y la semántica conocida, incluso aquella creada por los mismos punks, para de esta manera transmitir un mensaje entre los similares. Es preciso resaltar también que, a través de este proceso, la agrupación se fortalece internamente, pero también se aporta a la construcción de una *cara* propia.

Debido a la fuerza que tiene el etiquetaje social, y a que se asocia la vestimenta y la fachada del sujeto con su comportamiento, las instituciones del Estado se encargan, como buenos elementos de endoculturación, de reprimir las formas alternativas de “uniforme”, deslegitimándolas y prohibiéndolas. Es por ello que se busca llevar al campo de lo biológico a la juventud, y al mismo tiempo a la expresión estética, asegurando que después de cierta edad, sería ridículo e inconcebible que una persona aún porte cadenas, aretes, una cresta, entre otros símbolos de identidad. Estoy refiriéndome al cambio que implica el ser adulto, por lo cual *“aumentan las formas de control familiar, escolar, oral y penal sobre los jóvenes, quienes no aceptan pasivamente esta situación”* (Feixa, Op. cit 40). Con este

⁵⁹ Los “vaguitos” no pertenecen a barras bravas, mientras que algunos punks que frecuentan La Mariscal fueron parte alguna vez de esas agrupaciones. Por otro lado, varios punkeros que se acercan a “La Zona”, todavía pertenecen a alguna barra.

rechazo al cambio hacia la adultez institucionalizada y bien establecida, el individuo mantiene su estética y forma de comportamiento que como vimos, están ligados, lo cual crea un estereotipo aún más fuerte, siendo aquel que luce de manera “alternativa”, asociado con el uso y abuso de drogas y alcohol, además de la indigencia. Es así que se relaciona a la vestimenta no sólo punk, sino también de otras culturas urbanas, con la desgracia, la pérdida, la delincuencia y más factores rechazados en la cotidianeidad por la sociedad hegemónica.

El estereotipo, entonces, va más allá de una cultura urbana, se dirige también a las clases trabajadoras, a los indigentes, a los marginales. Por ello, *“especialmente en casta o sistemas de clase de estratificación social, tenemos el problema de los estratos más bajos, de los marginales, los trabajadores sin habilidades [...] y los pobres”* (Turner, 1974: 234), originándose así una actitud paternalista sobre aquellos que no pueden ser ni existir, sin la “guía” del que ejerce el poder. Entonces, se convierte en una necesidad alejar por lo menos estéticamente al individuo que se intenta “rescatar” de pertenecer a aquellos marginales, ya que se vincula muchas veces la apariencia con la capacidad e incapacidad intelectual de un sujeto.

En conclusión, tenemos que el diferenciar al *otro*, deja de ser un hecho únicamente estético, sino que se convierte en una línea divisoria entre el poder ser, y el rechazar lo que uno no es. En el caso del punk rock, volvemos así al tema del “no futuro”, ya que el etiquetaje social y estereotipo marcado sobre su apariencia, hace todo lo contrario a garantizar un empleo bien remunerado, una familia madura, una jubilación y descanso en el futuro, y una forma de vida aceptable. Muy inversamente, llevará al sujeto a “tener” que conformarse con la mendicidad, el nomadismo, el rechazo y las burlas.

3.4 Proceso de endoculturación: Hazlo Tú Mismo (HTM)

*Nuestros hijos no comprarán chucherías con estabilizantes,
nuestras hijas robaran almendras y nueces de los almacenes.
Nuestros hijos leerán libros de Kropotkin y de Bakunin,
se autoeducarán en centros sociales y sus experiencias.
¡Arrasarán la escuela, arrasarán la escuela!*

*Nuestras hijas crecerán escuchando Lost World y Crucifix,
se defenderán de la opresión con toda su rabia en calles y empresas.
Nuestros hijos puede que no vean el mañana que deseamos,
pero las lágrimas de su presente harán que caminen descalzos
hacia el horizonte de igualdad.*

*Nuestras hijas no serán fecundadas, solo serán gritos de odio
que eliminarán la sociedad y os escupirán a la cara,
al igual que lo hacemos nosotros, ¡al igual que lo hacemos nosotras!*

*Y con cada paso adelante
demostrarán que nuestro suicidio
no fue en vano, ¡no!
Porque nuestras hijas e hijos
¡Serán punks y libertarios!*

Asto Pituak, Nuestros Hijos

Sin lugar a dudas, los procesos de endoculturación de cada sociedad y cultura conocida, son un factor elemental para el desarrollo de la misma. Garantizan la existencia y reproducción tanto biológica como culturalmente, reafirmando lazos ideológicos, estéticos y morales y dando oportunidad a la creación de nuevas formas de coexistencia de acuerdo al cambio del contexto en el que el grupo se desenvuelve. En otras palabras, mantienen vivo el pasado, presente y futuro de la sociedad en cuestión.

Por más alejados que estemos (o creamos estarlo) de una estructura social hegemónica y autoritaria, nuestra existencia está delimitada por nuestra capacidad de aprendizaje, de aprehensión y de reproducción de aquello que integramos en nuestro sistema simbólico-comunicativo. La educación, se vuelve así, la clave del éxito de una cultura, ya que sin ella nadie está en capacidad de mantener sus ritos, rituales, tradiciones, prácticas, historia e ideología, viva. Lo que cabe analizar entonces, no es la manera cómo se da el crecimiento y desarrollo del niño o sujeto ritual, sino, muy por el contrario, cómo

el *neotribal* (sin restricción de edad) termina deseoso de hacer lo que sea para que su sistema sociocultural se mantenga con vida.

En el caso analizado en este trabajo de investigación: el de la cultura punk, observamos que el sistema de endoculturación o aprehensión de la cultura tiene como base el Hazlo Tú Mismo, al cual en adelante me referiré como “HTM”.

En 1977, se formó la banda de punk Crass en el condado de Essex, Inglaterra. Fue esta agrupación cultural y musical la que dio origen al HTM o DIY (Do It Yourself) por sus siglas en inglés. El contenido de sus letras era de corte enormemente político, exaltando el anarquismo. La banda se caracterizó por presentar en sus conciertos pancartas y banderas hechas por los mismos integrantes, las cuales expresaban mensajes de rechazo hacia la Iglesia, la monarquía, el capitalismo y el sistema laboral y educativo de la época. Asimismo, los miembros de la banda lucían símbolos como cruces cristianas y celtas, esvásticas y otros símbolos de autoridad, como una forma de expresar su rechazo ante ellos. Igualmente, Crass se caracterizó por promover el uso de huertas para abolir la compra y enriquecimiento de grandes multinacionales y supermercados. Entre otras cosas, estos punks promovían un sentido de solidaridad para con el otro, lo cual se reflejaba en el uso de la casa abierta conocida como “Dial House”. Ésta guarda una enorme relevancia, ya que con sus cinco por tres km de espacio, ha albergado a punks que se han acercado al lugar desde sus inicios. Allí se llevaban a cabo *tokadas* y festivales de comida orgánica. En la Dial House, la convivencia se dice que era tranquila, no era necesario crear horarios de limpieza ni para cocinar, sino que cada persona realizaba la actividad que era necesaria de acuerdo a su voluntad, algo que el primer habitante del lugar, Steve Ignorant, afirma que demostraba la capacidad de vivir sin mandato superior. Cabe señalar que Crass también impulsaba la *okupación*, es decir la toma de casas y lugares abandonados para habitarlos y llevar a cabo *tokadas*. Los integrantes de la ya extinta banda punk a la que me refiero, aseguran que siempre pensaron en que la vida se basa en la voluntad, en el deseo de hacer algo, y así fue que dieron origen a la banda: nadie era un miembro permanente, si alguien deseaba un día tocar la guitarra (aunque no sepa cómo hacerlo) simplemente lo hacía, y lo mismo sucedía con el resto de instrumentos. Igualmente, se rechazaba apoyar a la industria cuando el punk rock comenzó a comercializarse, por lo cual promovían la personalización

de la vestimenta de acuerdo a lo que cada uno deseaba utilizar, sin importar el “uniforme” y el estereotipo que se comenzaba a crear sobre el punkero ⁶⁰.

Volviendo al caso de los punks quiteños, y una vez que he relatado de manera breve el origen de esta banda tan influyente, me gustaría mencionar que el sistema de endoculturación punk, asienta sus bases en las prácticas que tomaban lugar en la Dial House en Inglaterra. Es decir que se aprende mediante el juego, la música, los festivales de comida orgánica, los talleres de serigrafía, malabares, kick boxing, arreglo de bicicletas, fotografía, y muchas otras prácticas que toman lugar por lo menos una vez al mes en algún parque, plaza o casa comunal de la capital. Estos espacios también sirven para la compra, venta e intercambio de casetes, ropa, parches y más objetos de la cultura material de estas personas, pero es el trueque el sistema que lidera estos eventos. Hay que señalar que la entrada usualmente no cuesta nada, el aporte que sí se solicita es ropa para que sea donada en cárceles y para indigentes, o sino comida para compartirla entre todos: frutas y granos.

El rol de los niños en estos encuentros a los que se los denomina “actividades”, es principal, ya que se trata de enseñarles que existen alternativas para vivir sin estar sujetos a un contrato, a un cambio en el pensamiento y forma de ver el mundo, a un ethos ajeno al que ellos desean o van a tener. Estamos entonces hablando de una manera de incentivar a los niños: hijos y hermanos menores de los punkeros, a reproducir aquello que ven en los mayores; y es que al igual que en el caso de los pigmeos, *“los niños se integran desde pequeños en las actividades de sus mayores, imitando a través del juego, las rutinas laborales y ceremoniales”* (Feixa, Op. cit 31).

Es interesante observar que estas actividades, por lo menos en Quito, son organizadas por KV, uno de “los vaguitos”, quien en compañía de quien sea que se le una, también cumple con su función como guía en alguna de las actividades.

Los resultados de esta forma de endoculturación, en la cual se transmite la seguridad de que cada persona puede hacer lo que desee siempre y cuando tenga la voluntad de hacerlo, se ven a diario en los semáforos de la Avenida Orellana, la Avenida

⁶⁰ Bostoncrew82. (Noviembre 23 de 2011). There is no authority but Yourself [Archivo de Video]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=qla_jVDRYg4

Patria, la 6 de Diciembre, la Avenida 12 de Octubre, o cualquier lugar que disponga de un semáforo. Si bien no vemos siempre a niños que lo hacen, sí es más común observar a los guías llevando a cabo tales actividades, en ocasiones incluso luciendo sus crestas en alto, sus aretes que reflejan la fuerte luz del sol de mediodía y sus canguros que albergan a las monedas que colectan mientras el semáforo cambia a verde.

Por otro lado, durante las *tokadas* tenemos la venta de parches realizados por los mismos punks gracias a que aprendieron cómo hacer serigrafía. Éstos se venden por precios que van desde un dólar, dependiendo del tamaño de la tela empleada. La serigrafía resulta ser algo que no se puede dejar de lado al analizar el proceso de endoculturación de esta sociedad. Lo que ocurre, es que mediante ella uno puede difundir el nombre de su banda o la de sus allegados y como ya vimos anteriormente, mientras más desconocido, o *under* es el parche que alguien porta, más aceptación tendrá el individuo en el círculo social de los punks. Esta aparece entonces como una lucha en contra del consumismo que ha ido acorralando a los miembros de esta cultura urbana desde sus inicios. Ello se debe a que desde el principio

no sólo entraron la música pop, el rock ácido y la psicodelia, sino [...] las imágenes y el comportamiento de sus ídolos pop y sus ideas sobre la droga, el rol, el sexo y otros asuntos más, que en conjunto delineaban una “onda”, “una actitud ante la vida” (Urteaga, Op. cit 42),

a la existencia de los futuros punks. Se produjo entonces un consumo cultural enorme, que benefició y beneficia a la industria de la música principalmente, por lo cual existe una guerra constante entre la institucionalización de la indumentaria punk, y las formas de mantenerla sin caer en el consumismo, sino muy por el contrario, utilizándola como una forma de endoculturación, capaz de hacer que el miembro de esa cultura renueve sus ideas y creatividad constantemente.

Igualmente, una forma de mantener viva a la cultura punk, ha sido a través de los fanzines, los cuales de manera inexplicable, no llegan a manos de personas ajenas a esta cultura a pesar de la facilidad de acceso a los mismos. Mediante los talleres de fanzine y serigrafía que toman lugar en las *actividades*, se da también el origen de una serie de producciones culturales que originan una suerte de manual de comportamiento. Aquellos

elementos que ratifican la presencia, militancia y existencia de ésta y otras culturas urbanas, se convierten así en vías de endoculturación. Aunque en el caso de los fanzines, éstos de alguna manera alcanzan únicamente a los miembros de la cultura punk, es necesario indicar que las formas de producción cultural no están restringidas en su totalidad, puesto que se las deja en lugares vistosos en las calles y parques. Me estoy refiriendo así, a los posters y grafitis.

Estas formas de expresión apropiadas por los punks (en el caso específico del fanzine), tienen la capacidad de mantener viva a una agrupación *neotribal* en el imaginario colectivo urbano. Ocurre entonces que

Libros, revistas, *fanzines* (publicaciones internas), prensa diaria, cómics y otros materiales como *pósters* y pegatinas, representan para nosotros un universo privilegiado de referencia. En palabras de un semiólogo ruso [J. Lotman], se trata de importantes “sistemas modelizantes secundarios”, materiales que revelan una concepción del mundo, unos valores admirados y (per)seguidos, y unos gustos que marcan profundamente la identidad de un individuo, máxime si pertenece de forma intensa a un grupo y si ese grupo profesa una ideología, o una conducta o actitud que se puede definir como antisocial. (Costa, Op. cit 23).

Otro elemento interesante y que considero pertinente tomar en cuenta, es cómo no se ha dejado de lado el uso de los casetes, aún en la época en que nos encontramos donde la tecnología ha ido deshaciéndose de instrumentos como ése. Dentro de esta cultura, es todavía común observar al miembro de una banda entregar un casete grabado por la misma hace pocos días, semanas o meses. De esa manera, deja de ser necesario pagar por costosos estudios de grabación, los cuales también han sufrido un cambio enorme con respecto a lo que representaban antes. En la actualidad, algunos punks capitalinos han alcanzado el capital suficiente para establecer salas de ensayo, pero en lugar de cobrar valores como quince dólares la hora, o más, como es acostumbrado en otros estudios de música, éstos cobran desde cinco dólares en adelante, en ocasiones sin siquiera limitar el tiempo de ensayo. Además, en ellos se venden implementos como pipas, correas, ceniceros, camisetas, parches, pulseras, collares, etc. que son hechos por el dueño del local, el baterista de una reconocida banda de punk capitalino. El ambiente entonces, se vuelve agradable, la música es continua y las canciones rápidas encienden aquel espacio en el que también se bebe cerveza, el dueño del lugar graba las canciones que se le pide que lo haga,

se juega billar y videojuegos. Entonces, en alguna manera se ha buscado arrebatarse el monopolio de la música que se comenzó a convertir en algo para las élites, clases altas y prodigios de la música. Así, vemos que se ha tomado muy en consideración la afirmación que explica que

La vida social [...] se basa, como es sabido, sobre el culto divino y no sobre el respeto humano; sobre la autoridad y no sobre la libertad; sobre el privilegio y no sobre la igualdad; sobre la explotación y no sobre la fraternidad entre los hombres; sobre la iniquidad y la mentira, y no sobre la justicia y la verdad (Bakunin, Op. cit 29).

Y se ha tratado de suprimirla, de tomarla como ejemplo de lo que no se debe ser ni hacer, hecho por el cual la solidaridad prima en este tipo de espacios. Se ha buscado entonces, romper con las relaciones de poder presentes en la cotidianeidad del ser humano, dejando de lado el egoísmo, el interés por el dinero y la sumersión en un sistema “aceptado” y el individualismo, abriéndose de tal manera un amplio campo de acceso al capital cultural con el que el punkero se ha sentido identificado.

Los procesos de endoculturación aquí descritos, principalmente aquellos que ven su origen en las *actividades*, surgen como actos resultado del rechazo a la sociedad adulta y a las formas de educación convencionales, y como tal desembocan en formas de comportamiento y de vivir diferentes. Así, aquella parte de la cultura punk que elige este tipo de educación, “*renuncia a los caminos trazados por sus familias (estudiar para obtener una profesión de escritorio)*. [...] “*Ser*” *anteponiéndose al “tener”*” (Urteaga, Op. cit 44). En este sentido, se crea un nuevo significado sobre lo que es necesario y aquello que no lo es, siendo lo primero todo lo que impulse la creatividad, solidaridad y autogestión.

Tomando esto en cuenta, vemos que al rechazar el consumismo, las culturas urbanas como ésta, dan origen a formas propias de producción cultural.

La enorme desproporción entre material recibido y material producido por estos grupos juveniles, nos esboza ya la idea de que nos encontramos bajo un universo de consumidores, aunque consumidores de un género especial y nada ordinario, que consumen, compulsivamente, una imagen fija contra el camaleonismo de la sociedad y de la moda. (Costa, Op. cit 24).

Algo que es necesario traer a colación en lo que respecta a procesos de endoculturación, es el papel fundamental que los medios de comunicación han jugado a través de los años. La radio, prensa y televisión se encargaron de hacer eco exageradamente o no, de las prácticas socioculturales de los punks tanto en Europa como América. Aún en la actualidad, medios informativos como el internet, la radio, y por otro lado la migración hacen que la música e incluso el consumo a drogas de cierto tipo se popularicen y regularicen dentro de los círculos de punkeros. Basta con un clic en un video de YouTube, para dar con una banda under de punk indonesio, por ejemplo. Igualmente, las películas y documentales que son de fácil acceso puesto que han sido subidas al internet, o reproducidas en televisión nacional, permiten que el miembro de una cultura urbana conozca acerca de las prácticas llevadas a cabo por sus similares en otros lugares del mundo, y en ocasiones buscar la manera de recrear esas prácticas e incluso reemplazarlas con algo similar que se encuentra a la mano. Como ya vimos, el sujeto es capaz de resignificar su cultura de acuerdo a su contexto y entorno. De esta manera, las dinámicas identitarias son modificadas a diario debido a la amplificación morbosa o no, de las prácticas culturales de una estructura social diferente a la hegemónica.

En cuanto al consumo al que he hecho referencia, y la manera en que los medios de comunicación e información han trabajado conjuntamente para dar origen a nuevas formas de vivir en contextos diferentes, llegamos al punto de dar con algo que representa la esencia de este tipo de estructuras “alternativas”. El hecho es que *“las tribus urbanas tienen en común [...] el hecho de serlo, pero su indumentaria, su visión del mundo, o su música y sus objetos preferidos de consumo, son los modos que nos permiten diferenciarlas entre sí”* (Filardo, 2002: 24). Por lo tanto, debemos considerar que varios objetos de consumo como el alcohol en los punks, los engancharía al sistema al cual rechazan al tener que ahorrar dinero para comprar licores caros. Sin embargo, analizando ese punto de manera profunda, nos encontramos frente a su realidad, en la cual está presente la fabricación de sus propias bebidas alcohólicas utilizando leche, jugo de caña, alcohol antiséptico, jugo de frutas, caramelos, entre otros elementos que están en la creatividad de estos personajes. Así, el acceso al consumo de bebidas alcohólicas, e incluso a alucinógenos como los hongos o san pedro, están abiertos para el punkero haciendo uso de

unas cuantas monedas o la manera convincente de hablar a turistas y demás personas, para que se les dé algo de dinero o incluso tragos de cerveza, comida o drogas.

Tong (1998) señala que la razón principal para adscribirse a una estructura “alternativa” es “el vacilón”. Este término abarca diversas cosas entre las que resaltan el compañerismo, la diversión, la identidad el reconocimiento y actividades propias de las agrupaciones de este tipo. Por lo tanto, todo lo “correcto” estaría basado precisamente en aquello a lo que esas características dan origen. Retornaríamos así a la vida guiada por la diversión y el “aprendizaje informal”.

Precisamente el HTM, que es un sinónimo de libertad, creatividad, autonomía y diversión, es considerado parte del “aprendizaje informal”, debido a que no se lo lleva a cabo en escuelas ni en el hogar, y lo que es más ni si quiera se da de manera periódica o con fechas de reunión establecidas para que las *actividades* tomen lugar. Algo que cabe resaltar aquí, es el hecho de que por más independencia que exista o que se busque, por más libertad y diversión a la hora de aprender, los niños y nuevos integrantes son criados a través de un conjunto de normas establecidas para ellos, puesto que todo aprendizaje se da de esa manera. La última afirmación la hago en base a que “*el objeto de la transmisión cultural es enseñarles a pensar, actuar y sentir adecuadamente*” (Spindler, 1993: 206), y sería imposible hacerlo sin marcar una ruta de aprendizaje, normas sobre el qué y cómo actuar, pensar y aprender en sí, para no caer en fallos de la estructura social que serían lamentados, tal como sucede cuando el futuro miembro de una cultura urbana, es considerado la anomalía de entre su grupo de compañeros en la escuela.

Dicho esto, queda claro que la educación sea del tipo que sea, siempre va a estar dirigida hacia un aprendizaje que resulte conveniente para la estructura de la que forma parte el educando. Siendo así, comparto con la idea de que

En muchas sociedades, parece ser suficiente que los neófitos aprendan a distinguir las múltiples relaciones que existen entre el *sacra* y otros aspectos de su cultura, o aprendan del posicionamiento de los símbolos sagrados en una estructura de relaciones –cuáles están arriba, cuáles están abajo; cuáles están a la izquierda, cuáles están a la derecha; cuáles están dentro, cuáles están fuera, o de sus atributos prominentes como el sexo, color, textura, densidad, temperatura-, cómo los

aspectos críticos del cosmos y sociedad están interrelacionados y la jerarquía de tales formas de interconexión. (Turner, Op. cit 240).

Entonces, es necesario tomar en cuenta de manera profunda la importancia de los procesos de endoculturación que se llevan a cabo dentro de cada estructura social, puesto que éstos se encargan de satisfacer la necesidad del ser humano, de ordenar su universo. Es así, que los elementos ubicados dentro de éste ganarán un significado, permitiendo al individuo codificarlos de manera que sea posible transmitir un mensaje a quienes forman parte de la estructura social en cuestión. Con ello, se crea también una idea de lo sagrado, de lo que debe ser llevado de tal o cual forma para representar algo de manera coherente, para mantener viva la cultura.

Abordando el final de este acápite, está el hecho de que el HTM no solamente representa una alternativa de vida frente a la industrialización y consumismo, del cual el rock en general se ha convertido en víctima, y posiblemente la mayor y mejor herramienta de obtener ingresos para las grandes compañías disqueras, de calzado y de ropa. También el HTM ha abierto el camino para que nuevas bandas de punk se formen y lleguen a lugares marginales de Quito, con su ruido fuera de ritmo y sus melodías desafinadas pero llenas de energía. Ahora nadie tiene que ser un músico graduado de un instituto o curso de música, ahora lo único necesario es actitud, tomar una guitarra, un bajo o una batería y comenzar a hacer “bulla”. En la actualidad, ya no todos los adolescentes interesados en la música punk quieren ser los nuevos Eskorbuto, los nuevos Sex Pistols ni tocar solos interminables en la guitarra, ahora lo que interesa es la “diversión y joda punk”, como lo dicen los guayaquileños Zabandijas de la 18 en la canción del mismo título.

De esta manera se vinculan la ideología, la actitud, la estética, la música y su mensaje, todo ello abarcado en la endoculturación, y como prueba de aquello observamos que en las *actividades*, se invita a varias bandas a tocar, mientras cada persona sin distinción de género ni edad, se encuentra en un espacio diferente intercambiando, comprando, vendiendo, aprendiendo, comiendo, conversando y proponiendo nuevas formas de vivir alejándose de un sistema globalizador que de a poco nos consume a todos. La utopía punk nace de esa manera, creándose así una ética y una moral a la cual deben apuntar desde que son iniciados como miembros de esta cultura. Cada uno lucha a su

manera, pero el objetivo es el mismo: no permitir que su cultura muera y que sus ideales y formas de vida queden en el pasado. Existe una frase muy utilizada en su contexto: “si el punk ha muerto, entonces díganme dónde es que estoy enterrado”.

3.5 Violencia y cultura: ethos y reciprocidad

La ley de la solidaridad social es la primera ley humana; la libertad es la segunda ley. Esas dos leyes se interpenetran y, al ser inseparables, constituyen la esencia de la humanidad. Así la libertad no es la negación de la solidaridad; por el contrario, es su desarrollo y, por así decirlo, la humanización

(Bakunin, Op. cit 26-27)

Existen dos principios básicos de la *verdadera* humanidad: la solidaridad y la libertad, las mismas que permiten al individuo vivir en armonía; que la idea de una *otredad* sea abolida mediante la libre relación entre individuos y la capacidad de, a través de una moralidad humana, poder actuar libremente de manera que no se afecte a nadie, incluyendo la autonomía de uno mismo. Eso de acuerdo a las teorías anarquistas presentadas por Bakunin, Kropotkin y demás pensadores que han sido influyentes en esa forma de concebir el mundo. Sin embargo, hemos venido hablando sobre la manera cómo uno se construye a sí mismo en base a la creación de rivalidades para con otros. La vida del ser humano, entonces, estaría basada en la distinción para con el resto, y la solidaridad, cooperación y libertad hacia los similares. En este sentido, considero válida la cita mencionada al inicio de este acápite, siempre y cuando se la maneje a nivel intragrupal de una cultura.

La estructura social punk, se ha caracterizado a lo largo del tiempo y espacio, entre otros elementos, por “*oponerse abierta y violentamente, al paradigma individualista que ha sido, de algún modo, el modelo dominante durante toda la modernidad. Son grupos, por tanto, que hacen proclamación expresa del sentido colectivo y grupal por encima de lo individual*” (Costa, Op. cit 27). Sin embargo, agrupaciones “alternativas” como ésta, cumplen con una dinámica de automarginación, así como también de marginación hacia los grupos considerados *oficiales*, es decir, las agrupaciones tradicionalmente consideradas

normales por el mundo adulto, y el imaginario colectivo. Cabe señalar que las culturas urbanas, se han planteado principalmente luchar contra el *hiperindividualismo* moderno. De esta manera, se lleva a cabo un círculo vicioso que encierra una disputa que probablemente jamás terminará, entre la sociedad adulta y las culturas alternativas, ya que de hacerlo simplemente ambas desaparecerían.

Como un ejemplo de la última afirmación, está una de las causas que dio origen al punk rock en primer lugar: la rebeldía. La rebeldía se liga al deseo por querer hacer válidas única o primordialmente las normas que uno mismo se impone con respecto al entorno social que habita. Surgen así formas de violencia cotidiana, simbólica y política (Bourgois, 2005) que transgreden la libertad de un *otro*.

En nuestra sociedad no es difícil detectar ciertas dosis de placer en la transgresión de las normas, como expresión del desagrado que generan, fundamentalmente por su incoherencia y deslegitimización. En este contexto se expresa la búsqueda de actos violentos en tanto fuente proveedora de emociones intensas generadoras de un disfrute hedonista. (Tong, Op. cit 80).

Por ello, la satisfacción de transgredir, de violentar al diferente es algo que aparece de manera casi inherente en el ser humano. Es precisamente aquel gusto lo que origina el gamberrismo y el minimizar al disímil, lo cual ya es una aproximación a un concepto de “violencia”.

El uso de la violencia, representa camaradería dentro de la cultura punk, es aquel elemento que entre tantos otros, afianza la solidaridad y el poder contar con alguien más. Recuerdo un día en el que me encontraba en uno de los bares de la Lizardo García con varios punks, y que al retirarnos en la madrugada, uno de ellos chocó con el hombro a un policía que sostenía un hot-dog y un vaso de jugo, haciendo que el policía derrame todo. Los punks con los que yo me encontraba, y yo mismo, habíamos conocido a esa persona unos minutos antes, y él se encontraba caminando con nosotros. Ante lo sucedido, el gendarme procedió a insultarlo, ante lo cual el punk reaccionó enfrentándolo y unos segundos después, cuatro personas de las que estaban en el grupo, acudieron a respaldarlo y a insultar al policía. El enfrentamiento estuvo a punto de llegar a los golpes, pero aquello fue impedido por nosotros mismos. El caso es que el ocasionador del problema jamás fue

abandonado a su suerte, y aún sin importar que haya cámaras de vigilancia cerca, nadie se retiró sin el punk al que habíamos conocido momentos antes en el bar.

Queda entonces ejemplificado cómo la violencia unifica a un colectivo o *parche*, siendo en aquel momento el lazo afianzador entre todos quienes nos encontrábamos allí, que coincidentalmente éramos personas de Quito, Machala y Guayaquil, y que tampoco teníamos tanto tiempo de conocernos unos con otros. Las formas de solidarizarse con quienes conforman un *parche* temporal o permanente, se dan de manera espontánea al igual que la vida de estas personas: aceleradamente.

En otra ocasión, me encontraba en una *tokada* en Ambato, y dos buenos amigos: JV y GG estaban peleados. En un momento del evento las cosas se tornaron violentas en el bar donde sonaba la música, y la policía arribó. JV se encontraba peleando con MS y los gendarmes procedieron a intentar detenerlos. Semanas atrás, GG había sido detenido en una manifestación, y se encontraba en alerta por las autoridades, es decir que si era detenido o encontrado causando problemas una vez más, sería apresado.

En el momento en que la policía intentó detener a JV, GG procedió a intervenir sin importarle cuáles iban a ser las consecuencias. Al hacerlo, levantó a JV, a quien se le había aplicado gas pimienta en los ojos, y lo llevó a un lugar seguro; momentos después ambos volverían al estado de enojo y molestia. Una vez más, la solidaridad para con el otro estuvo puesta en evidencia, además de un principio de reciprocidad por el hecho de saber que algún día la situación ha sido o podrá ser similar para GG.

Por motivos como éste, y por la estética grotesca, deslegitimada y transgresora que se ha caracterizado en los punks, al igual que por el hecho de considerarlos un “grupo juvenil”, es decir algo mucho menos de lo que realmente son: una cultura conformada y estructurada, se ha vinculado desde hace mucho tiempo la juventud con la violencia, la transgresión, rebeldía, aceleración y la alteración. *“En nuestro medio, está muy extendida la impresión de que la juventud forma un grupo alterado y violento en su naturaleza y de que vivimos en un mundo desequilibrado, meciéndonos precariamente al borde del abismo”* (Ibid p. 74). Por lo tanto, se asocia constantemente a la juventud con lo malo, lo

negativo y lo que de hecho tiene que ser reprendido, y de no conseguirlo entonces extirpado de la estructura hegemónica.

Tal deslegitimación e internalización de rechazo, al ser reproducida por los miembros de una estructura social, dan origen a una violencia simbólica, la cual aparece “definida en el trabajo de Bourdieu (1997) como las humillaciones y legitimaciones de desigualdad y jerarquía internalizadas, que incluyen desde el sexismo y el racismo hasta las expresiones íntimas del poder de clase” (Bourgois, 2006: 15). Dicha forma de violencia, es combatida mediante una suerte de sistema de protección proveniente desde los afectados por la primera, en la cual se llevan a cabo agresiones interpersonales y en ocasiones delictivas.

Aunque el comportamiento delictivo no es siempre exaltado, tampoco es rechazado por parte de los punks, mientras que las agresiones interpersonales sí son motivo de discusión, dependiendo de la manera en la cual se las llevó a cabo. En una ocasión, APK me comentó que había visto a CDP tratar de manera despectiva a dos mujeres que caminaban por la Plaza Foch. Ella le había levantado la voz preguntándole: “¿Oiga, y usted se hizo facho⁶¹ o qué le pasa? ¿Por qué trata así a las peladitas?”. De esta forma, la violencia verbal (clasificada dentro de la cotidiana) es manejada de manera muy diferente al resto de encuentros de los que estos sujetos forman parte, así mismo se la rechaza dependiendo de quién recibe la agresión: por lo general mujeres ajenas a esta cultura urbana. Es diferente debido a que se toma muy en cuenta las palabras que fueron utilizadas y quién fue el destinatario de las mismas; mientras que al relatar u observar encuentros interpersonales de tipo físico, estaríamos frente a una anécdota a ser recordada en una conversación de bar o en una canción hecha por parte de la banda de la o el involucrado.

En Latinoamérica, la cultura punk ha estado muy ligada a la política, siendo este el caso de la represión de la que fueron protagonistas varios punks a finales de los años noventa, por parte del gobierno de Abdalá Bucaram⁶². Desde ahí, ha sido común verlos en manifestaciones, plantones y marchas de tipo estudiantil hasta aquellas en contra del

⁶¹ Facho: término despectivo para referirse a los fascistas

⁶² Antipatikos. (Junio 11 del 2008). Punks frente a la modernidad [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=scEK4_mSVlo

gobierno o reformas planteadas en la Asamblea Nacional. Si bien los punks no han sido víctimas únicas y directas (al menos no en los últimos años) de la represión llevada a cabo por los aparatos de represión del Estado, sí han servido como los sujetos a ser culpados por los desmanes y demás hechos, que se han dado en las movilizaciones sociales. En este sentido, se estaría aplicando hacia ellos violencia política, es decir *“aquella violencia administrada directamente y a propósito en nombre de una ideología, movimiento o estado político, como puede ser la represión física de la disidencia, a manos del ejército o la policía”* (Burgois, 2005: 12). Y es que, la violencia política tiene como elemento principal a la ideología (claro está que sus víctimas son aquellos que discrepan con ella), la misma que tiene la capacidad de cohesionar y coercionar, permitiendo que el individuo encuentre de manera más fácil, a ese *otro* al que se debe atacar.

Este tipo de violencia, la política, cumple un rol fundamental en el etiquetaje social y el rechazo hacia las formas de vida no convencionales, puesto que actúa de manera conjunta con los medios de información. Así, pues,

El ejercicio de la violencia es el lado más notorio y publicitado de sus actividades, lo que les da el reconocimiento en la escena pública a través de los medios, el respeto y temor de los otros grupos y de la ciudadanía en general. La resolución de la soledad y el miedo lograda a través de esta acción violenta da una cohesión indestructible a este grupo de adolescentes depresivos, inseguros e incapaces de elaborar un proyecto para sus vidas. El deseo de reconocimiento, de hacerse respetar, se ve materializado a través de este espacio. (Tong, Op. cit 83).

Con esto, estaríamos en capacidad de ligar elementos propios y elementos que han sido asignados a esta cultura urbana a través del tiempo: el “no futuro”, la estética fachosa, la agresividad (confundida con el respeto que se crea como símbolo de estatus en la cotidianeidad callejera) y la falta de productividad para *el sistema*.

Surge entonces una razón para sacarlos de las calles, para educarlos y reinsertarlos en el sistema “adulto”, justificando aquel acto en el mero hecho de querer darles una oportunidad para desarrollarse. Las capacidades de autodefensa y de ingenio a la hora de improvisar en la vida callejera, dejan de ser valoradas y tal como *“la efebía ateniense perdió su carácter militar para enfatizar su aspecto educativo, introduciendo a los jóvenes de las elites en el refinamiento de la vida elegante”* (Jaeger en Feixa, Op. cit 38), se buscan

maneras de exaltar la educación teórica-convencional por sobre la experimental. Entonces, después de ser retenidos, se les deja como única opción volver a la vida que supuestamente deben tener por el hecho de ser “jóvenes”: amistosos, deseosos de vivir e innovadores, claro está que dentro de los parámetros de lo “normal”, ocasionándose así una violencia de tipo estructural que está dirigida por la aceptación misma del sujeto en cuestión, de que su antigua estructura no contiene nada útil.

En otras palabras, y yendo más allá de la forma de violencia aplicada desde la sociedad hegemónica, vemos que *“la agresividad es extragrupal –muchas veces dirigida contra la normalidad y, otras veces, se desplaza hacia otras tribus que son vistas como el enemigo- [...] mientras que los elementos de incentivación positiva son intragrurpales”* (Costa, Op. cit 14). En este sentido, existe una ambivalencia en las culturas urbanas ya que, sus integrantes actuarán de manera ruda, agresiva e incluso hostil ante *los otros*, pero asimismo darán una acogida muy particular y cariñosa (en ocasiones) a sus miembros, debido a que la cultura se convierte en padre y madre simbólicamente de quienes la conforman.

La violencia física, por ejemplo, interviene de manera muy fuerte en lo que respecta a aquella ambivalencia, donde el futuro punkero es rechazado por los ya iniciados hasta que se le pone a prueba mediante este tipo de violencia, aunque ésta no sea ejercida hacia él, sino desde él. En una ocasión, un punk de la primera generación en Quito me relató un hecho interesante en este sentido:

Es que a mí me gusta el morbo de las corridas de toros, por ejemplo, y todo lo que tenga sangre, siempre me gustó eso de violentar a alguien más. Yo me acuerdo cuando tenía unos dieciséis años, recién estaba cachando el punk, porque me gustaba el metal, y estaba en el Tingo con unos punkeros que ya eran viejos que no eran mis panas, pero eran amigos de la novia de mi hermano. Había una peladita nadando, no tenía más de catorce años, y uno de estos punks me dijo anda y cáele a puñetes a la chama. Yo ni pregunté por qué ni nada, solo fui, me metí a la piscina, me acerqué y empecé a caerle a puñetes. Claro que vinieron un montón de gente a darme duro, pero esos punks no me dejaron solo y me apoyaron a lanzar puñetes. Desde ahí empecé a caer al Parche, ahí como que me aceptaron y me dijeron vos si has sido de a de veras (risas). (SR).

Estamos frente a un aspecto ritual, uno en el cual el uso de la violencia representa el umbral que el novicio atraviesa para ser parte del colectivo. Recordemos que para la primera generación y unas pocas después de ésta, el violentar de manera física a alguien externo, a un ajeno, era sinónimo de no tener miedo, de enfrentarse de cara al peligro, en palabras de ellos mismos: era sinónimo de ser punk. Se cumple entonces que el afectar a un sujeto externo, provocaría el abrazo inclusivo al interior de una estructura nueva, un abrazo afectivo y a su vez protector.

Por otro lado, la violencia que se ejerce de un grupo hacia otro que es diferente, permite que nazca una suerte de “violencia por lo sagrado”, es decir que estructuras rivales se enfrentan para llevar a cabo la defensa de sus colores, cosmovisión, actitud e ideología, originándose así una ritualización basada en el uso de la violencia como un medio de afirmación y filiación a un grupo, y de rechazo hacia otro. Consideremos entonces que las culturas como la aquí analizada,

Tienen normalmente carácter urbano: son una forma específica de habitar la ciudad; ejercen poder territorial: se expresan en vecindarios circunscritos por límites geográficos precisos; [...] “el territorio es sagrado”, tal vez lo único sagrado; nacen, se desarrollan en medio de la exclusión, los desplazamientos, las discriminaciones (racistas, culturales, clasistas...) las cuales señalan y denuncian con desenfado. (Feixa, Op. cit 9-10).

Para estas sociedades, el territorio cotidiano juega un papel si bien no determinante, sí relevante, debido a que sus relaciones sociales, su espacio de ocio, su área ritual, etc., se desarrollan en torno a lugares específicos como la Casa Pukará, el Centro Cultural Rompe Candados, entre otros. Así, la cultura *alternativa* define su “ser”, su “haber” y su conocer, con el constante tránsito del espacio, teniendo incluso que marcarlo con símbolos de apropiación (mediante el grafiti) para delimitar una circulación segura por determinada zona.

La forma de vida individualista que el punk ha tratado de abandonar desde sus primeras etapas, ha pasado a convertirse en la principal fuente de cohesión de sus integrantes. Es, aunque de manera evidentemente diferente, una similitud que mantienen con otras culturas urbanas, incluso con sus “rivales de barrio”: los skinheads. La diferencia está en que los punks, no realizan las denominadas *cazas nocturnas* como lo hacen los

skinheads fascistas, quienes salen en grupo a atacar a quienes ellos consideran la escoria de la sociedad; por el contrario, el punk quiteño lleva a cabo sus prácticas conjuntas de violencia y agresión, usando como mediador a las barras bravas, como fue descrito en el acápite anterior. Como veíamos, el tema de barras bravas no es algo generalizado en los punks, sin embargo existe una vinculación bastante fuerte de esta cultura con las actividades de las barras. Así, en el caso de aquellos apegados al fútbol, ocurre que *“el estadio y hasta la caza nocturna que practican los grupos de skins [...] representan ejemplos macroscópicos de una respuesta masiva, gregaria, y muchas veces íntimamente violenta al individualismo”* (Costa, Op. cit 41).

De esta manera, se origina una cultura y ritual de la violencia abstraída por los *parches* que forman parte de esta cultura. Es decir que, uno actúa guiado por la rivalidad de equipos al *parchar* con gente de su misma barra, pero su actividad de agresión y violencia cambia de rival al encontrarse reunido con gente de otro círculo social, por ejemplo con punks no barristas que se están enfrentando a skinheads. De esta manera, ocurren formas de escape a la rutina que se intenta romper, y aunque la dinámica resulte ser la misma en todos los casos, el contrincante o persona a violentar de una u otra manera, cambia de acuerdo al aquí y al ahora. Entonces, encontramos que de hecho la rutina no se rompe en su totalidad, y es que

la mayoría de los hombres, no solamente en las masas populares sino en las clases privilegiadas e ilustradas [...], sólo se sienten tranquilos y en paz consigo mismos cuando en sus pensamientos y en todos los actos de su vida siguen fielmente, ciegamente, la tradición y la rutina. (Bakunin, Op. cit 24).

Esta repetida dinámica que es ritualizada aparece así como un elemento indispensable en el ser humano, puesto que permite marcar las relaciones sociales del mismo, y su rol en el contexto en el que se encuentra. Existe así, una dependencia a lo que esta cotidianeidad respecta, debido a que uno es lo que conoce, y el conocimiento puede verse fortalecido por la constante repetición de un hecho, un encuentro o un acto.

El ethos de la violencia pasa a ser aceptado dentro del grupo, ya que allí se ponen claras, se establecen y se demuestran las dinámicas de reciprocidad. *“¿Por qué chucha le jodes a mi pana?”* (MX), *“Vos le has de haber estado haciendo algo, si el man es fresco”*

(CC), “*No sé pana, yo no vi nada*” (BS), son algunas de las frases donde se pone en claro el apoyo de una u otra manera al amigo, y se rechaza el crear una alianza con aquel que se ha convertido en el rival de la persona con la que sí existe un apego.

Por otro lado, también existe el rechazo a apoyar a alguien a quien no se le tiene confianza o apego por una u otra razón. Para ello, aparecen frases como: “*Ese es pito de las manes, ellas empiezan la pelea y luego nos han de dejar botando el muerto, si ellas quieren caerse a puñetes déjales que las manes se den solas, vos no te hagas lío de gana*” (VN). Así, se promueve e incentiva la violencia con otras personas, alejando a alguien para que otro sea el involucrado. A pesar de que ésta podría ser una razón para dividir a un *parche* temporal o permanentemente, también permite que el punk involucrado reafirme su identidad e incluso demuestre su falta de miedo al momento de enfrentar a otra persona. En este sentido, el apoyo o no apoyo al momento de pelear, crea relaciones de reciprocidad, puesto que, si bien uno puede ser abandonado por el resto al momento de enfrentarse a un rival, y termina golpeado, ensangrentado y herido, se le está apoyando para que su identidad se forme y se asiente de manera más fuerte dentro de la cultura. Aquello es reconocido después, cuando durante una reunión en un bar el “afectado” o “afectada” indica: “*si no dejaba que me saquen la puta ese montón de veces, hasta ahora sería un guambra verga que no sabe ni defenderse*” (JL). Siendo esta la situación, nadie ve con malos ojos al “desertor”, por el contrario, se dice que siempre y cuando esa persona no haya abandonado el lugar de los hechos mientras la golpiza ocurría, se tiene que apreciar la manera de enseñar a alguien a afrontar los hechos a los que estará expuesta o expuesto en la vida callejera. Se trata de una suerte de rito de aceptación para aquel que después de la “mala experiencia”, decide volver al *parche* y mantenerse en él.

Entonces, las formas aquí mencionadas de transgresión, cooperación, solidaridad y “abandono”, llevan a que una persona busque transgredir algo o a alguien, ir más allá de todo por el simple hecho de estar prohibido hacerlo.

Armado con su formidable poder de abstracción el hombre no reconoce ni reconocerá jamás límite alguno para su curiosidad imperiosa, apasionada, ávida de saberlo todo y abarcarlo todo. Basta con decirle: “No irás más allá”, para que, con todo el poder de esa curiosidad irritada por el obstáculo, tienda a lanzarse más allá. (Ibid, p. 22).

El punkero de vida acelerada, avivará entonces tal afirmación, se unificará con aquellos que también tienen ese deseo y falta de temor a la transgresión de reglas y normas establecidas para cualquier miembro de la estructura hegemónica, y así afianzará sus relaciones interpersonales. Su cultura se basaría entonces en aquellas formas de violencia, aquellas que minimizan y tratan de destruir de una u otra manera otra estructura social, su ethos y apego o desapego para con el resto de miembros de su cultura tendrían como órgano motor estas formas de vida “agresiva”, cohesionadora, la misma que está muy ligada también al gamberrismo

3.6 “La mugre y la furia”: de la violencia al gamberrismo

Las diferentes formas de violencia provenientes desde esta cultura urbana, culminan en el gamberrismo, el mismo que ha sido vinculado desde la sociedad adulta con los *crestones*, y dentro de los punks se lo relaciona con el punk basura y apolítico, pues estaría llamando a una destrucción excesiva y casi vandálica. Como veremos a continuación, el gamberrismo está fuertemente ligado al quemehimportismo característico del punk, y a la vida acelerada.

Ante las diferentes formas de automarginación que los miembros de la cultura punk se dan a sí mismos, o también aquellas formas en las que las dinámicas de poder hegemónico lideradas por la sociedad adulta llevan a cabo, se produce un fenómeno que legitima –a nivel de esta sociedad *alternativa*- las formas de comportamiento “vandálico”, o gamberro, que la sociedad adulta rechaza. En este sentido, se origina una forma de alejamiento creada por el (auto)rechazo, que a su vez crea un sentido de cohesión dentro de la cultura punk al materializar el desprecio hacia la sociedad “legítima”, mediante actos que destruyen la propiedad pública y privada, y a su vez ponen en evidencia una suerte de quemehimportismo hacia las consecuencias de tales actos: un claro “no future”.

Estas formas de agresión, de violencia y de desprecio hacia la sociedad individualista y utilitarista en la que nos encontramos, no son organizadas, no se las planea, ocurren de manera espontánea cuando el o los sujetos, abandonan un bar o salen de una tokada, se dan cuando la persona encuentra palos, focos, botellas de vidrio, entre otros

objetos, en la calle, y hace uso de los mismos para agredir a puertas plegables de locales, a paradas de transporte público mientras éstas están vacías, a semáforos, entre otros, eventos que ocurren mientras caminan con uno o más amigos. Nadie es admirado por lo que realiza, a lo mucho se emiten comentarios con tinte cómico por aquello que fue golpeado, por la funda de basura arrojada a la calle, por los palos que fueron lanzados a las cámaras de las unidades de vigilancia móviles, o aquellas ubicadas cerca de los semáforos. Por lo tanto este tipo de prácticas ratifican que a sus autores *“no se les puede reducir ni a héroes (víctimas ni a villanos o criminales): no se les debe confundir con las bandas profesionales, organizadas, poseedoras de grandes medios económicos e inmensa fuerza armada”* (Feixa, Op. cit. 10).

Así, lo que cuenta es actuar, mas no preguntarse o preocuparse por qué pasará a causa de ello. No estamos entonces frente a una forma de organización vandálica y sin sentido, por el contrario, estamos frente a una serie de configuraciones culturales que crean un modelo de violencia, basado principalmente en la aceleración de los miembros de esta cultura, lo cual continúa reproduciendo esa forma de apropiación de las calles y del temor en ellas para usarlo en contra de los rivales. Este arriesgarse a actuar y a no lamentar crea riesgos, los cuales no tienen importancia alguna para el neotribal, y es que en caso de ser detenido por la fuerza pública, se retoma a aquel estatus al que había hecho referencia en párrafos anteriores; es ahí, cuando uno ha sido detenido o golpeado por este tipo de actos, que uno va ratificándose dentro de esta sociedad.

Sin duda alguna, los elementos tratados en este acápite resultan ser clave para comprender gran parte del núcleo de la estructura sociocultural de los punks capitalinos. Hago tal afirmación, tomando en cuenta que el gamberrismo, la aceleración y el “no future” se vinculan a todas y cada una de las prácticas llevadas a cabo por los punks. Consideremos entonces que, tanto en bares como en tokadas y *parches* en diferentes sectores de la ciudad, los punks tienen fácil acceso a una gran variedad de drogas lícitas e ilícitas, y alcohol, todos estos elementos que dan cuerda a la actitud gamberra, y al “no futuro”.

La drogadicción sería el prototipo de este tipo de conducta [agresiva y anómica], y su difusión entre los miembros de casi todos los grupos investigados como tribus juveniles atestigua la importancia de esos impulsos anómicos, agresivos y

(auto)destructivos que –en una exhibición de gusto por el no sentido- no reparan en despilfarrar la propia vida. (Costa, Op. cit. 39).

De esta forma, tenemos el punto en el que el gamberrismo, la aceleración y el “no futuro” confluyen, y es que el uno necesita del otro para dar origen al siguiente. Dicho en otras palabras, el gusto y/o búsqueda por la autodestrucción se refleja en la violencia hacia lo material, sea éste de tipo público o privado. Mientras ello ocurre, el riesgo a ser castigado incrementa, al igual que la adrenalina causada por la realización de lo no permitido, pero por otro lado, la preocupación es baja o nula ya que nada que signifique actuar como uno siente hacerlo es despilfarrar la existencia de la persona.

Estas formas de actuar, de destruir los elementos materiales de la sociedad dominante, van de la mano con un hecho que ha sido estereotipado no únicamente sobre los punks, sino sobre las llamadas “culturas juveniles”, los individuos callejeros, o los “jóvenes sin futuro”. Me estoy refiriendo a la delincuencia.

La delincuencia, o los robos de menor cuantía, complementa la actitud de oposición a lo que la sociedad adulta cataloga como “normal”: estudiar, conseguir un trabajo, ser un individuo productivo, así, el punk del Norte de la capital, después de abandonar un bar o salir de una tokada en “La Puerkará”, se acerca a sectores como la Avenida Patria o la Plaza Foch a retaquear. Así mismo, los restaurantes o lugares de comida rápida se convierten en benefactores para estos individuos, a quienes se les permite acercarse a recibir las sobras de comida, sin embargo, para saciar las ganas de fumar cigarrillos o ingerir más alcohol, sin aportar un solo centavo *al “sistema que me margina”* (PN), se recurre a tomar licores o snacks que son ingeridos, compartidos, intercambiados o vendidos en la calle. Entonces,

como producto de los robos de menor cuantía, en alguna medida se obtiene cierta independencia económica, lo que les permite sostener su consumo de alcohol o de drogas, pueden vestirse mejor, pueden aportar en la familia. Esta cierta independencia es un factor reafirmante de su personalidad. (Tong, 1998: 80).

Dicho esto, vemos que existe una lógica para esta cultura en torno a su actuar de manera “prohibida” y sancionada por la policía y las leyes. La lógica de la delincuencia aquí explicada, e incluso del gamberrismo al cual se recurre al estar con la energía de la música después de una tokada, o al haber ingerido cocaína, entre otras drogas estimulantes,

es malinterpretada como “la “nueva ola” de violencia [...] catalogada como “sin sentido, “salvaje”, “asocial” y “apolítica”” (Scheper-Hughes, 2005:67). Los elementos codificados dentro del actuar del gamberro, se resumen entonces a un alejamiento del sistema y sus formas de comportamiento permitidas, a un rechazo hacia la autoridad y ser económicamente productivo, lo cual tiene como consecuencia una *salvajización* del gamberro, e incluso una inferiorización de éste y de su cultura al llamarlos “tribu urbana”. Se usa entonces, el término “tribu” de manera despectiva, indicando que su sistema no es lo suficientemente complejo como para ser llamado cultura, y es que se ve la necesidad de apartar al individuo “alternativo” del “normal”, creándose así una separación entre *salvajes* y *civilizados*.

En este aspecto, los medios de comunicación han jugado un papel muy importante, incluso desde los orígenes del punk rock británico. Si observamos la entrevista realizada por Bill Grundy a los Sex Pistols en 1976, podremos entender la manera en que se divulgó el imaginario del punk rock como “la porquería y la furia”. Es así que los actos “inmorales” y lo prohibido, en general, comenzaron a ser designados para los *neotribales*. En esa misma entrevista, Grundy provoca constantemente a “Los Pistols” para que éstos insulten y digan frases polémicas en televisión abierta, llevando las prácticas de su cotidianeidad y su realidad, a un morbo televisivo que creó un estereotipo y una negación ante esta forma alternativa de vivir. Años después, en el documental “Never Mind The Bollocks” (2002), Johnny Rotten incluso indica que las constantes provocaciones por parte del periodista para que los integrantes de la banda y sus acompañantes insulten, tuvieron como táctica previa emborracharlos en el llamado “Green Room” (Cuarto Verde). De este modo, la teleaudiencia comenzó a “*internalizar las imágenes sensacionalistas proyectadas por los medios de comunicación, que lamentaban la existencia de una “generación perdida” de jóvenes [...] demonizados, destructivos y perturbados*” (Scheper-Hughes, Op. cit. 65).

Enfatizando en el tema del gamberrismo y vinculándolo con canales de comunicación, como es el caso de películas y documentales, se ha originado un imaginario en torno a la cultura punk, así como también a otras culturas urbanas. En este respecto, se ha asociado en muchas ocasiones a las prácticas culturales del grupo en el que me enfoqué para esta investigación, con el vandalismo sin sentido, por lo cual las identidades punk han

sido reducidas y generalizadas a una sola, la misma que de manera no sorprendente, es rechazada por la sociedad adulta. Me refiero a la identidad caracterizada por el desmán, por la destrucción, por el abuso de drogas legales e ilegales, por la idolatría de la destrucción. Por este motivo, y coincidiendo con Ferrándiz (2002), una gran mayoría de integrantes de esta cultura urbana, se presentan en público con una carga muy fuerte de un estereotipo negativo sobre ellos, se los reduce a una cifra estadística obsoleta, que los puso en los años noventa como individuos a ser reprimidos, y lo sigue haciendo, aunque en menor cantidad, a través de entrevistas realizadas a sus rivales, los skinheads fascistas, a quienes se les abrió un gran espacio en los medios de comunicación a partir del año 2007, aproximadamente.

Tales espacios fueron programas como Día a Día, así como también los diferentes canales de televisión local que, a través de los noticieros, se acercaban a personajes representativos de estos grupos fascistas para conocer sobre su pensamiento. Por otro lado, el asesinato de Abraham Chimborazo, un miembro de la agrupación fascista Acción Nacionalista Revolucionaria en Quito, en el año 2010, amplió la plataforma que los skinheads estaban consiguiendo para darse a conocer, y poner al tanto a la sociedad ecuatoriana sobre el porqué de su rechazo hacia punks, prostitutas, mendigos, y la “escoria” como ellos llaman a las formas de vida ajenas a su pensamiento.

Con esto de por medio, las prácticas de los punks se han visto reducidas a estadísticas que se originaron cuando esta sociedad, ya establecida, arribó a Quito a mediados de los años noventa. Además, aquel estereotipo ha crecido por todo lo exteriorizado por sus rivales, a lo cual se ha dado oído a través de los diferentes programas de televisión que les han dado espacio, así como también a las películas de producción nacional que no hacen más que alimentar el estereotipo del punkero ladrón, vago, violento y embrutecido.

Sin dejar de lado lo expuesto anteriormente, no debemos olvidar que al hablar de la cultura punk, sí nos estamos refiriendo al “vivir rápido y morir joven”, como ellos mismos lo expresan constantemente al preguntárseles cómo el punk dirige su vida. Entonces, es necesario, por su relevancia, recalcar que en aquella sociedad hegemónica, *“para la juventud el futuro es largo y el pasado breve. Nada lo juzga según su utilidad, todos sus errores se deben a exageraciones [...] mientras la juventud es generosa y audaz, los viejos*

son cobardes y siempre temen lo peor” (Aristóteles en Feixa, Op. cit. 36). Si bien la primera parte de esta cita es donde difieren los punks, de los jóvenes “normales”, la segunda es donde ambas formas de vivir la juventud confluyen, razón por la cual los punks viven una suerte de eterna juventud: sin cobardía y sin temor, aparentemente.

El tema de la violencia en torno a los punkeros, es algo que no se puede discutir o analizar en pocas líneas, debido a la enorme problemática que ésta envuelve. Sin embargo, cabe hacer un pequeño acercamiento hacia ese tópico indicando que *“en términos generales, podemos entender por violencia a la búsqueda de aniquilar psicológica o físicamente al adversario”* (Tong, Op. cit. 78). Entonces, podemos entender de manera un tanto prematura, que la violencia es aquel órgano motor de esta cultura urbana, no solo por las rivalidades y discordancias que se dan con sus rivales en las calles, bares o tokadas, sino también porque ése es el punto de unión de las identidades punk, ya que, constantemente, se trata de derrumbar su forma de vida mediante instituciones como la Escuela, la Familia, el Estado, etc. Pero mientras ello se da, los punks tratan de aniquilar del mismo modo a la sociedad hegemónica a través de sus propias instituciones educativas (endoculturación), sus espacios autogestionados, su estética y sus prácticas culturales.

3.7 Música y mensaje

*Vivo muy deprisa, ¿qué le voy a hacer?
Vivo muy deprisa, no me voy a morir
Quiero probarlo todo, después repetir
Vivo muy deprisa, no lo puedo evitar
Nunca encontraré la tranquilidad*

*No sé, no sé si habrá final
No sé si habrá final
No sé si llegaré*

*Muero muy despacio, yo no quiero vivir
Lo estoy probando todo a costa de repetir
Muero muy despacio, no lo puedo evitar
Nunca encontraré la tranquilidad*

*No sé, no sé si habrá final
No sé si habrá final
No sé si llegaré*

*Vivo muy deprisa, no me voy a morir, ¡quiero repetir!
Vivo muy deprisa, no lo puedo evitar, nunca encontraré la tranquilidad*

¡¿Qué le voy a hacer?!

Cicatriz, Vivo muy deprisa

El uso de la expresión musical, como ya he descrito en la sección dedicada al origen de la identidad punk, ha sido de enorme importancia para la misma. Mediante las canciones rápidas y de letras desafiantes y directas, uno logra expresarse, conocer personas y lugares y ser reconocido dentro de la cultura ya no por su nombre, sino como “el guitarrista, bajista, *batero*⁶³, o vocalista de tal o cual banda”. Así, un nuevo símbolo de identidad toma lugar y se apodera del ser de un individuo.

En el caso de los integrantes de algunas bandas a nivel mundial, sus miembros han pasado a adoptar el nombre de su conjunto como un apellido, o incluso como su propio pseudónimo. Tal es el caso de: Iosu “Eskorbuto” (de los Eskorbuto), Jorge “Illegal” (Ilegales), Alex “Subversión” (Subversión X), Naty Penada (de las Penadas por la Ley),

⁶³ Batero: baterista

Pincho (de los Pincho e´ Rata), todos los miembros de los Ramones, Jake “Casualty” (Casualties), Krosty “Psicótico” (Psicóticos), entre otros.

Surge entonces un apego entre la música, la identidad y el individuo. En lo que respecta al punk rock, existe una gran variedad de subgéneros musicales que parten de él, entre los que tenemos el punk basura, anarcopunk, sex punk basura, punk destroy, crust punk, streetpunk, horror punk, hardcore punk, entre otros; sin embargo, la particularidad de los subgéneros que se desprenden de esta rama del rock, es interminable ya que, una vez más, interviene la creatividad de los sujetos, al bautizar a su estilo de música con un nombre inventado por ellos. Tal es el caso, por ejemplo, de las Zabandijas de la 18 en Guayaquil, quienes han clasificado a su estilo como “rock polillozo”.

La música para los punks, desempeña un rol de enorme relevancia, puesto que, a través de ella, se dan los encuentros entre los individuos de uno u otro sector de la ciudad, del país y del continente, especialmente cuando hay una *tokada* en la Casa Pukará, al Centro Norte de Quito y en el Sur de la ciudad. Esta expresión cultural, da origen a rituales como el baile: el *pogo*. El pogo materializa los sonidos rápidos y las letras de tipo político o apolítico, pero en tono fuerte y energético. En Quito, se ha dado origen a un estilo de pogo diferente a aquel creado en Londres a finales de los 70’: saltos de un lado a otro y empujones leves. En la ciudad capitalina del Ecuador, el pogo se ha mezclado con el mosh, propio de los metaleros, que se trata de empujones más agresivos mientras el grupo de gente que ingresa a él, da pasos largos para crear un círculo que se mueve en forma anti horaria, hay que aclarar que ello ocurre dependiendo del tamaño del espacio en el que la *tokada* toma lugar. Por el momento me detendré aquí en lo que respecta al *pogo*, ya que éste será explicado y detallado a profundidad en otro capítulo de este trabajo.

Volviendo a lo que es la música punk, existe un patrón al cual varias bandas se han apegado: cantos a favor y en contra de cierta ideología política (anarquismo y fascismo respectivamente), rechazo al sistema, uso de drogas y enfrentamientos con la policía, principalmente. Este hecho ha llevado a la rivalidad entre bandas, a criticar también a aquellos que “*cantan una cosa, pero viven algo muy distinto. Son gente de plata que canta de ser pobres o clase baja para que les compren los discos*” (MX).

GG, uno de “los vaguitos”, acostumbra caminar por la zona de la Lizardo García durante su tiempo de esparcimiento luego de un largo día de malabares. Él no lo hace sólo, sino que lo acompaña un reproductor de mp4 que cuelga de su cuello. En él, el punkero reproduce canciones, las más under, aquellas que pocos las conocen y que incluso resultan estar en idiomas como noruego, francés, inglés e indonesio. El *ruido* lo acompaña a diario, le permite escapar de aquello que él considera bulla: el reguetón, la cumbia y las baladas. Diariamente, “*para aliviarse de la contaminación acústica y, al mismo tiempo, contribuir a ella*” (Sánchez, 2010: 124), GG reproduce aquellas canciones que si bien no son entonadas por él, suenan mientras se mantiene realizando alguna otra actividad que requiere de su atención.. Se podría decir que GG camina con música de fondo.

La noción de ruido y contaminación acústica, se convierte así en un elemento subjetivo ocasionado por la heterogeneidad de la urbe. En Quito, al igual que en El Cairo (Sánchez, 2010),

El alto nivel de contaminación acústica de la ciudad otorgaba a la metrópoli una de sus peculiaridades. Los ruidos de motores de coches del caótico tráfico cairota, conductores haciendo sonar sus cláxones, vendedores de menta, almuédanos llamando a la oración, ruidos de la construcción, la llegada de los músicos anunciando una boda en la barriada, el *imam* divulgando la muerte de un vecino y, por todos lados, la música sonando en aparatos de radio. (Ibidem).

Así, las diferentes formas de sonido presentes en la ciudad, sean estas causadas por autos, por fábricas, o por la música que emiten las tiendas de alrededor y el parlante de algún transeúnte, convergen y crean una distorsión, una suerte de eco que suena fuertemente y podría parecer estresante. Sin embargo, si llevamos ese aparente ruido a una batería desafinada, compuesta por platos rotos y baquetas desgastadas, cuerdas de bajo y de guitarra, oxidadas y/o faltantes, y gritos también desafinados de un vocalista, se replicaría algo semejante a aquel ruido callejero. Precisamente ahí evidenciaríamos la vida en el exterior del punkero y su gusto por la aparente bulla. A eso, también hay que sumarle las letras que expresan la cotidianidad en las calles, los himnos y frases anarquistas relatadas con una melodía repetitiva y el constante reclamo a “ideologías absurdas”, como se considera al fascismo.

La aceleración de la música punk, va de la mano con la manera en que la sociedad hegemónica categoriza a la actitud del joven: despreocupada y temporal, incluso fugaz. Aquella estructura dominante, lleva a que a cierta edad, una persona comience a perder el gusto e interés único por un solo tipo de música: la de sonidos fuertes y energizantes, esa música capaz de ocasionar un evento catártico en el oyente. En este sentido, el gusto por determinado tipo de música ha sido institucionalizado y desemboca en el reflejo del proceso biológico del ser humano: nacimiento, juventud, adultez; nacimiento, música rápida, ritmos lentos.

Es precisamente con esa biologización de la música con lo que el punk busca romper, ya que una vez sus antepasados rockeros también enfrentaron aquello, y no pudieron hacer nada para evitar la eliminación de su gusto por los ritmos rápidos y de mensaje sociopolítico y económico durante su adultez.

Sus letras expresaron como suyos los valores adultos hegemónicos: “relajo” juvenil/seriedad adulta futura (noviecitas santas y matrimonio) y sus integrantes no se atrevieron a romper con los patrones musicales que las industrias massmediáticas les imponían. (Urteaga, Op. cit 40).

Nuevamente la industria musical había cumplido su cometido, por lo tanto el punkero actual, quiebra constantemente, en cada *tokada*, cualquier intento de las industrias de la música por quitarles el gusto por la rapidez. Un ejemplo de ello está en la banda de punk capitalino Mortal Decision. Sus miembros son ahora padres de familia, y en el caso de uno de ellos, su hijo pertenece a una banda de punk que se formó hace un par de años, y ha ocurrido que ambas bandas compartan escenario, o que uno de ellos se una al *pogo* durante la presentación del otro.

Para el caso que acabo de mencionar, vemos que el padre es miembro de una banda de hardcore punk, mientras que el hijo pertenece a una de punk basura. Así, al igual que en etapas anteriores del rock and roll en que

las diferencias musicales no marcaban filiaciones diferenciadas entre grupos juveniles. Todos aceptaban como música propia de su generación la catalogada desde las instancias gubernamentales como “para jóvenes”, con variaciones en los cantantes favoritos. (Sánchez, Op. cit 125).

Musicalmente, se origina una etapa permanente, de acuerdo a la “sociedad adulta”: la juventud eterna, donde tanto padres como hijos comparten un gusto en común, donde ya no son las instancias gubernamentales las que les dicen a estos *neotribales* que escuchen cierto tipo de música a determinada edad, sino que es la estructura de la que forman parte la que les dice que tienen que compartir el gusto por el mismo género sin importar cuántos años tenga cada uno. Hablamos entonces de una misma generación conformada por padres e hijos.

La separación naturalizada del adulto y el niño, sufren en casos como éste, de un cambio y redefinición sobre lo que representa ser “joven” y “adulto”. Ambas categorías netamente etarias, de acuerdo con la estructura hegemónica, son justificadas mediante la permisión: permisión de que el joven explore y descubra todo lo que necesita durante sus primeros y medianos años de vida, de una manera feliz, divertida, práctica y satisfactoria; mientras que el adulto está únicamente destinado a aplicar aquellos conocimientos como experiencias que jamás volverán y que, en algunos casos, deberán ser borradas de su memoria. Se idea entonces toda una gama de oportunidades de vida tanto para el joven como para el adulto, durante cada etapa de su existencia, claro está.

La “invención” y posterior “naturalización” de estas dos categorías de edad, basadas en elementos tales como el mito del “niño feliz” protegido en un mundo de espontaneidad, inocencia, fantasía, juego y emociones o, de modo análogo, el mito del joven turbulento, alocado, idealista y emprendedor en tránsito hacia la madurez, han contribuido a la creación de peligrosos espacios de exclusión y patología individual y social que condenan a un buen número de niños y jóvenes a un peligroso limbo de “antisocialidad” con importantes [...] consecuencias en sus proyectos de vida. (Ferrándiz, 2002: 67).

Entonces, de acuerdo con estas formas míticas de vivir la niñez y juventud, si el individuo no aprende y experimenta, guiado por una “vida feliz”, simplemente no tendrá un espacio en la sociedad “normal”. Por ello, y ya hablando desde la estructura social de los punks, el niño y adolescente que no vivió tales etapas de manera fácil y tutelado por el jugueteo y las sonrisas, no será rechazado, sino que se le impulsará a expresar el porqué de su no felicidad, o de su forma de vida *alternativa* mediante su estética y la música. Tal es el caso, por ejemplo, de la banda de sex punk basura quiteña VIH. Una de sus canciones más reconocidas lleva el nombre de “Chimbacalle debe morir”. En ella se expresa las vivencias

y la cotidianeidad del barrio: venta de drogas, personas chismosas, etc. Esta canción, además, repite en el coro la frase “Chimbacalle debe morir, para que nosotros podamos vivir”. Ello con respecto a la manera en que el individuo automarginado, es rechazado por su barrio mismo, de manera simbólica y estructural.

Para repeler una metamorfosis, las culturas urbanas tienden a buscar elementos que les permitan afianzarse y anclarse a una realidad: su identidad. De esta manera, se llegan a establecer elementos como la música, los “uniformes” y el consumo de determinadas sustancias que les permiten desenvolverse más adecuadamente, de acuerdo a sus necesidades, su entorno y sus formas de socialización. Aquello es, precisamente lo que sucede cuando

Una porción de la juventud, minoritaria pero significativa y vistosa, decide frenar esa escalada vertiginosa hacia el cambio y la transformación, enganchándose a algo que pueda constituir un punto de referencia relativamente fijo y estable: un grupo musical, un atuendo o, incluso, la heroína funcionan, en este sentido, de la misma manera. Son estabilizadores existenciales frente al vértigo de la aceleración colectiva. (Costa, Op. cit 44).

Retomemos ahora el HTM que tuvo un apartado para ser especificado y explicado. El impulso recibido por estos *neotribales* de parte de las primeras bandas de punk, cuyos integrantes afirmaban constantemente no tener conocimientos de música, sino únicamente el deseo de expresarse, ha llevado hasta la actualidad a que exista un gran número de bandas en Quito. Hablando no desde lo expresado en la letra de las canciones, sino en la “simplicidad” de las melodías, el mensaje transmitido a través de ellas ha sido muy bien recibido por los miembros de esta cultura urbana, los cuales vieron en los conjuntos británicos, ibéricos y norteamericanos, no ídolos como tal a los cuales se apuntaba igualar o superar, sino guías de vida que constantemente les demostraban que el triunfo de su forma de vida, estaba en mantener la vida de manera simple.

El sentir que uno también puede estar en un escenario improvisado, que el acceso a instrumentos musicales ya no es monopolizado ni un privilegio de las clases altas, motiva al punkero a crear una banda. Se produce entonces, y como se dio anteriormente con las primeras bandas de punk, una

“avidez rocanrolera” de un público juvenil urbano que no sólo deseaba escuchar rocanrol, sino también interpretarlo y expresar –vía este lenguaje musical (rolas intensas, aceleradas, estridentes) y corporal (bailando desenfrenadamente)-, su identificación con el universo cultural simbólico de sus ídolos y, de alguna manera, diferenciarse del de sus culturas adultas. (Urteaga, Op. cit 40).

La música rock, entonces, pasó de ser por y para los privilegiados y prodigios de esa forma de expresión, a un elemento de desfogue capaz de ser aplicado por quien desee hacerlo, para lo cual se necesita actitud. En este sentido, el mensaje y el sonido detrás de la música, se convierten en los miembros motores que originan la cohesión entre individuos. Así, el *“fenómeno musical [aparece como] un catalizador adscriptivo esencial entre los jóvenes urbanos occidentales. De esta forma, la música se convertiría en el eje principal para la construcción de las escenas etnográficas, entendiéndola como un “hecho social total””* (Sánchez, Op. cit 123-124).

La influencia desde los *músicos* de bandas punk icónicas y primerizas (quienes rechazan constantemente ser llamados músicos), sirvió también como la originadora de una relación interpersonal músico-audiencia. Sobre esto, es muy común que los miembros de una banda sean personas del común: vecinos, familiares o amigos cercanos, incluso enemigos de otros miembros de esta cultura urbana. Por ello, ambas partes tienen acceso a conocer muy de cerca la vida de cada uno: se abandonó de lleno la idea de la vida del artista en lo público y su contraste en lo privado, y se dio origen a una transgresión a la norma de la privacidad presente en la sociedad hegemónica. Es decir que *“el comportamiento transgresor al estereotipo del “ser joven” por parte de los intérpretes de estos grupos dentro y fuera del escenario”* (Urteaga, Op. cit 42), llevaron (y continúan haciéndolo), a que el joven tenga acceso a observar cómo es que hay que comportarse todo el tiempo. Sobre esto hay que resaltar que, el músico continúa siendo idolatrado y visto como el portador auténtico del mensaje e ideología que se comparte. Se convierte en un modelo a seguir de una u otra manera, por lo cual se cuestiona su autenticidad al transgredir un elemento sagrado, con más frecuencia que de lo que se haría si un miembro de la audiencia comete el mismo error.

Musical e ideológicamente, el punk rock en general, se caracteriza por mantener mensajes de autonomía, no solo en el sentido político de la palabra, sino también en el

sentido de que “*nadie tiene que decirme sobre qué cantar o sobre qué escribir*” (JL). Sin embargo, el esfuerzo por mantenerse alejado de los patrones a seguir para escribir una canción de punk, se convierte en una “*aceptación ritualizada de la necesidad de diferenciar entre correcto e incorrecto, bueno y malo, mío y tuyo, [que] puede degenerar en una sumisión francamente compulsiva, o sino, en una impulsividad compulsiva*” (Erikson, Op. cit 60), lo cual da origen a un esfuerzo por cantar sobre lo “correcto” para no terminar bajo la mira de quienes pueden criticar al músico. Sobre esto, acabamos nuevamente frente a la afirmación que MX realizó, acerca de las bandas que componen canciones sobre pobreza, desigualdad y antisistema, aun cuando tienen suficiente dinero para lucir botas caras y arrojar instrumentos a un río, “*como estrellitas de rock*” (MX).

Nos encontramos ahora en la situación de la autenticidad o no del género e incluso de la cultura punk en base a la actitud y comportamiento de sus representantes más vistosos: las bandas. Se puede decir que

Existió un rocanrol “auténtico” en el sentido de estar algo más vinculado a ciertos deseos adolescentes prohibidos por la sociedad adulta. Sus grupos fueron marginales y se diferenciaron de los comerciales por la interpretación “más fiel” de los rocanroles norteamericanos, porque interpretaban una que otra composición propia escrita en tonos más subidos y porque andaban vestidos “radical”, actitudes por las que fueron blanco de la censura moral y violencia de una sociedad bastante autoritaria. (Urteaga, Op. cit 41).

Por lo tanto, existe mayor aceptación hacia aquellas bandas que demuestran su propia forma de expresión tanto estética como musicalmente, aquellas que piensan y actúan por sí mismas, las que dejan de hacer *covers* e interpretaciones de bandas de renombre y se dedican a crear sus propias canciones. Igualmente, es valorado el hecho de no reproducir el estereotipo creado en torno al rock en general, por miembros de este género que fueron creados o atrapados por la industria musical, por ello la crítica al bajista que arrojó su instrumento al río Machángara, en un video musical de su banda.

El campo de la autenticidad, entonces, se convierte un tema muy delicado de tratar, puesto que el punk, al igual que varias culturas urbanas asentadas ahora en Latinoamérica y otros lugares del mundo, se convirtieron en un punto en un mero aprovechamiento por parte de la industria y los massmedia para vender cultura, artículos y noticias morbosas sobre agrupaciones masivamente juveniles “diferentes” y “extravagantes”. De hecho,

Los medios de comunicación [...] son coparticipes de la propagación y desarrollo de los fenómenos tribales entre la juventud. La música, el cine, pero también el periodismo han servido para difundir modas y estilos propios de las tribus, para aportar, en definitiva, los elementos esenciales de un imaginario grupal que sin su apoyo encontraría escasa resonancia. (Costa, Op. cit 14).

Entonces, sería muy subjetivo si no imposible, hablar de la autenticidad real del punkero. El mismo Costa (1996), indica que ya ni siquiera la identidad es algo único y propio de un contexto, ello debido a la globalización y a que el *locus* se ha visto invadido por mercancías que vienen de afuera y que van hacia afuera. Entonces, resultaría incluso contradictorio hablar de autenticidad en determinado espacio y tiempo, ya que lo que para mí representa el punk auténtico en Quito, será lo que para el punkero vasco representa la moda y anulación total de su cultura. De esta manera, nos encontramos con que más que hablar de autenticidades, es pertinente hablar de identidades, de manera plural.

Sin duda alguna, las identidades expresadas y difundidas a través del material audiovisual y gracias a las referencias propagadas mediante el mismo método, han originado redes sociales de comunicación y de identidades entre los punkeros que habitan diferentes espacios en este amplio planeta. Igualmente, y por más rechazo que exista hacia la industria de la música, la globalización y el mercado, el material audiovisual ha sido necesario para la difusión de culturas urbanas de este tipo, por lo cual la industria del consumo cultural se basa en la propagación de una forma de pensar, actuar, “disfrazarse” y ver el mundo; mientras que estas formas de identidad tienen como algo casi ineludible la existencia de las industrias que les hacen llegar aquellos elementos creadores de cultura material.

Tanto las bandas como sus integrantes, su música y el mensaje, y la audiencia crean una conexión fuerte basada en lo que se observa en el escenario y los sonidos que provienen de él. Cuando Terrorismo Balboa, por ejemplo, llega a presentar sus canciones y “Bum!”, o “La puta policía” comienzan a ser interpretadas, el consumo de sustancias “fuertes”, las drogas duras como se las conoce⁶⁴, aumenta notablemente y el *pogo* se vuelve

⁶⁴ “Drogas duras” son consideradas aquellas químicas como la pasta base, la cocaína, incluso el cemento de contacto.

más rápido y agresivo. Al llegar al final de las canciones, la gente se dispersa y nuevamente reina el consumo de cerveza, principalmente.

Por otro lado, los medios de comunicación y de información han permitido que “jóvenes” de varios países se comuniquen, al compartir ideas y varios valores que la música les ayuda a transmitir. En la actualidad, sería casi imposible llegar a las bandas más under de punk indonesio, por ejemplo, sin la existencia de YouTube o fanzines virtuales.

De esta manera, si el Estado, al igual que sus instituciones, *“nació históricamente en todos los países del maridaje de la violencia, de la rapiña, del pillaje, en una palabra, de la guerra y de la conquista, con los dioses creados sucesivamente por la fantasía teológica de las naciones”* (Bakunin, Op. cit 26), la industria musical se alimentó de ello para crear nuevos dioses e ídolos capaces de dirigir a una cultura y sociedad a una idea edénica de la vida y de la muerte. Recordemos, nuevamente, que el punk también presenta ídolos musicales, aquellos que han muerto a corta edad a causa del estilo de vida acelerado y despreocupado que predicaban, donde resaltan Sid Vicious, Iosu Eskorbuto, Natxo Etxebarrieta, Ricky Espinoza, entre otros.

3.8 La elección: Integración a la sociedad adulta o el *desvío* al “no futuro”

[Los] jóvenes son, generalmente, objeto de pasiones contradictorias. De un lado, se presentan como promesa de futuro, los que han de mantener la continuidad de una civilización, pero, de otro, son vistos como una amenaza en la medida en que pueden traicionar los valores de sus padres. De aquí que los movimientos juveniles –sobre todo si son rebeldes- tiendan a satanizarse por la propia sociedad en que surgen

(Costa, Op. cit 12)

En sociedades adultocentristas, los jóvenes están llamados y destinados a esperar de manera paciente y formarse moral, ética y socialmente para hacerse con el poder que los adultos les transferirán en un futuro. Sin embargo, cuando los primeros se descarrilan, la sociedad adulta detecta una falencia en el sistema, el mismo que los llamará a rechazar esas

prácticas consideradas *anormales*, y al mismo tiempo, se usarán aparatos represivos e ideológicos como la policía, escuela, etc. para tratar de “civilizar” a estos fallos del sistema.

En el imaginario colectivo urbano, se ha forjado, a través de la influencia de los medios de comunicación y canales de información, la idea del joven valeroso, culto, pero sobre todo *correcto*. De hecho, esa concepción del “joven perfecto”, deja de lado la realidad que muchos adolescentes atraviesan debido a factores como la corrupción, la crisis social, política y económica, al igual que las desigualdades causadas por los mismos elementos. Sin duda, esto trae, a la par, el rechazo de ciertas prácticas culturales “juveniles”, acusándolas de *anormales* o poco apropiadas. El hecho es que

Las películas de griegos y romanos nos muestran a menudo a protagonistas jóvenes, atléticos, cultos y valerosos. Es la imagen que nos ha transmitido también el arte clásico, de la escultura a la literatura épica: deportistas mostrando su cuerpo, guerreros combatiendo, muchachos filosofando y discutiendo con sus maestros, héroes y heroínas luchando contra los dioses. En la sociedad clásica, la juventud se convierte en una edad modelo. (Feixa, Op. cit 37).

Por lo tanto, estas producciones audiovisuales destinadas a influir en la crianza del niño, van dirigidas hacia la sociedad adulta como una forma de expandir una idea de perfección, al igual que sucedió con las películas de donde los jóvenes rockeros, tomaron sus primeros símbolos de identidad de personajes como James Dean, entre otros, como apunta Feixa (2006). Cada sistema sociocultural es influenciado así por una idea adecuada de lo “apropiado”, lo cual origina un rechazo hacia ciertas prácticas y dinámicas socioculturales “juveniles” y “adultas”, respectivamente, acusándose las dos de *anormales* o poco oportunas.

En el caso de los rocanroleros, *“fueron la primera generación de jóvenes que se hizo de espacios separados de los espacios adultos”* (Urteaga, Op. cit 41). Así, se ratificó y enfatizó la idea de un *nosotros* autónomo, la cual destaca el acto de automarginarse para obtener independencia. Desde ese punto, se origina un fuerte choque sobre lo que significa adultez y juventud, puesto que de manera casi natural, el joven está destinado a depender de alguien más, puesto que apenas se encuentra en el camino de aprender sobre la vida y la manera de llevarla a cabo. Por este mismo hecho, se ha catalogado a la juventud como *“orgullosa porque aún no fue humillada por la vida, y está llena de esperanzas, porque*

todavía no fue decepcionada...Prefiere la compañía de sus coetáneos antes que cualquier otro trato” (Aristóteles en Feixa, Op. cit 36). Este pensamiento, dirige al adulto a crear un imaginario de la juventud, como una etapa de absorción de conocimientos y experiencias que serán superadas durante la adultez del individuo.

Sin embargo, en la sociedad ecuatoriana actual, existe una serie de hechos que provocan que el joven tenga que “madurar” de manera prematura, y no es precisamente debido al no haber sido humillado por la vida todavía, ni por estar lleno de esperanzas. En ese sentido, afirmar que esas son características de la juventud, sería caer en un mito estereotipado sobre una etapa que debería ser aparentemente perfecta. En el Ecuador, y específicamente en el caso quiteño, varios miembros de culturas urbanas se hicieron a ellas precisamente por el hecho de sentirse solos o con una vida sin futuro, donde se encontró el apego hacia algo o hacia alguien que los llevó a formar parte de una estructura social *alternativa*.

Gran parte de los punks quiteños, son hijos de familias disueltas por la migración, otros sufrieron abusos físicos y/o psicológicos durante su niñez y adolescencia; sus esperanzas murieron al igual que sus sueños sobre un futuro alegre y perfecto. Muchos de ellos sintieron que la sociedad adulta les dio la espalda, se burló de ellos, por lo cual el apego a una forma de vida capaz de golpear con la intención de destruir a aquella que no hizo nada por ellos, fue algo que no dudaron en aceptar y apoyar. Su indignación hacia la sociedad adulta se hace evidente mediante la vestimenta, sus prácticas, sus tonos fuertes al hablar, su música rápida y estridente, la autodestrucción se convierte en el mensaje puro que recibe y emite el punkero que apenas está iniciándose, cosa que tal vez cambie (o no) con el pasar del tiempo.

Casi siempre, como telón de fondo de las discusiones sobre los fenómenos juveniles, se antepone una supuesta imagen de la autoridad (adulta) como pacífica, piadosa, de sólidos principios, lo cual resulta erróneo y contraproducente. Esta idea tan nefasta del presente y tan gloriosa del pasado no va acorde con la situación real que viven los adolescentes y jóvenes, que en su gran mayoría se debaten en los límites de la supervivencia. (Tong, Op. cit 74).

Dejando de lado la actitud paternalista y mesiánica del adulto como la luz para el joven, a quien no se le puede permitir que se pierda en la vida callejera, se origina una

relación hasta cierto punto cruel entre ambas partes, ya que el joven pasa a ser condenado al igual que sus prácticas, por el hecho de no estar alineadas con el pensamiento y actitud del adulto.

Sobre esto, los jóvenes se encuentran en un punto donde el decidir se vuelve indispensable para determinar su vida a futuro. Me refiero a que es casi obligatorio tener que “*decidir entre formar parte de la corriente principal y mayoritaria (ser “adulto responsable”), o bien, “perderse” en una de las (pocas) posibilidades alternativas ofrecidas por la ciudad*” (Costa, Op. cit 43). Así, durante su etapa de formación, la persona que habita un contexto social urbano, afronta dos caminos vivenciales: el ser un adulto forjado, “maduro” y responsable; o el permanecer como un joven despreocupado, precipitado e irresponsable que el sistema dominante busca aniquilar al otorgar al individuo una mayoría de edad, o al continuar nombrando erróneamente a una cultura urbana (cualquiera que esta sea) como “grupo juvenil”.

La relación de poder que reina aquí, es la de adulto - joven, siendo el primer grupo el que se ha jerarquizado y ha obtenido el poder casi total sobre el otro. La sociedad adulta es aquella que controla el Estado y sus instituciones, la que crea y sugiere normas y leyes de comportamiento social y moral, y aquella que castiga el no cumplimiento de esa forma de ser y actuar adecuada. Así, es sin lugar a dudas la constante reafirmación del poder legítimo de las instituciones del Estado, lo que provoca que ninguna de estas estructuras (la juvenil y la adulta) desaparezca, puesto que gracias a ella, el uno puede rechazar al otro de manera legítima. En este caso, las culturas “juveniles” han adoptado un papel de desafiantes y cuestionadores de los mayores: sus guías y maestros, a quienes se los rivaliza a través del comportamiento y el habla (Platón en Feixa, 2006).

Las estructuras sociales, sean del tipo que sean y pertenezcan a jóvenes o adultos, se caracterizan por cumplir el papel de reguladores de los miembros que las conforman. En el caso de la sociedad adulta, se llevó a cabo la dominación del Estado como tal, el cual fue creado para justificar el rol de dominantes y dominados de ciertos grupos. Así, la sociedad adulta lo usa como un intermediario capaz de vincular a ambas estructuras, en una relación basada en el poder. “*Su naturaleza no consiste en persuadir, sino en imponerse, en forzar.*”

Se esfuerza un poco en enmascarar su naturaleza de violador legal de la voluntad de los hombres, de negación permanente de su libertad” (Bakunin, Op. cit 26).

En el caso de los punks, éstos consideran que el Estado no ha jugado ningún papel importante en sus vidas más que el de quitarles la tranquilidad y la felicidad. Están conscientes que

Incluso cuando ordena el bien, lo perjudica y echa a perder, precisamente porque lo “ordena”, ya que toda orden provoca y suscita las rebeldías legítimas de la libertad; y porque el bien, desde el momento que es ordenado, desde el punto de vista de la auténtica moral, de la moral humana (no divina por su puesto), desde el punto de vista del respeto humano y de la libertad, pasa a ser el mal. (Ibidem).

Ninguna forma de orden en el concepto más tradicional de esa palabra, es concebida entonces por los punks, quienes coinciden al explicar que uno es capaz de saber decidir por uno mismo y para uno mismo. El hecho de seguir la orden de alguien, y específicamente alguien que proviene de la sociedad adulta, no entra en su visión del mundo. Incluso la idea de matrimonio en caso de un embarazo, es algo que se lo toma como una orden, como una violación de su libertad, por lo cual de venir un niño en camino, se lo cuidará y educará (muy probablemente crecerá con los abuelos maternos), pero no habrá matrimonio entre la pareja involucrada, la cual de mantener su relación, lo hará en unión libre o simplemente como un noviazgo precisamente “juvenil”. Así es como se amplía la lista de elementos a rechazar de la sociedad hegemónica.

En cuanto a la crianza del niño al cual me referí en el párrafo anterior, como ya se observó en el acápite relacionado a endoculturación, el punkero (al menos el callejero) trata de educar al niño a través de las formas de aprendizaje *alternativas* que éste conoce y con las que comparte. La *generatividad* toma entonces un giro en cuanto al significado que la sociedad adulta le da. Así, la “*generación de nuevos seres y también de nuevos productos e ideas, incluido un tipo de autogeneración que tiene que ver con un mayor desarrollo de la identidad*” (Erikson, Op. cit 85), se reformula en el caso de los punks, quienes tratan de eliminar cualquier forma de dominación sobre sus niños para crear una estructura social que camine por fuera de esas relaciones de poder.

La autonomía, entonces, empieza a ser inculcada al niño a cargo de los punks; mientras que en el lado de la sociedad hegemónica se transmite la obediencia y sumisión a

sujetos y seres supremos. Ambas formas de criar al niño, tienen bases y fundamentos lógicos a partir de la visión del mundo y ethos de cada una, lo que lleva a tomar en cuenta que

En las ritualizaciones de la infancia, las precauciones e indicaciones sobre lo que se debe evitar eran responsabilidad de los padres; ahora el niño mismo debe entrenarse para “vigilarse” respecto de lo que es posible y/o permisible y de lo que no lo es. Con esta finalidad, los padres y otros mayores lo comparan (lo enfrentan) con lo que él podría llegar a ser si él (o ellos) no estuvieran vigilantes, con lo cual se crean dos autoimágenes opuestas: una, que caracteriza a una persona encaminada hacia el tipo de expansión y autoafirmación deseadas en su hogar y en su cultura; y otra imagen negativa (muy ominosa) de lo que se supone que uno no es (o muestra ser) y que sin embargo es potencialmente. (Ibid, p. 58-59).

Se busca canalizar los elementos socioculturales de una estructura, hacia el beneficio de la misma, puesto que ello representaría la subsistencia garantizada de toda una estructura social, en caso de ser bien llevada.

Constantemente se repite dentro del sistema dominante, que la vida en la calle es sinónimo de perdición, destrucción y un porvenir negativo. Sin embargo, existen punks procedentes de otros sitios que llegan hasta la ciudad de Quito en compañía de sus hijos, quienes son referidos como “los propios hijos de la calle” por aquellas personas que los conocen y con quienes guardan una buena relación de amistad. En este sentido, los padres de estos niños (muy pocos en cantidad), ponen en cuestionamiento las afirmaciones provenientes de la sociedad adulta. Entonces, se *“cuestiona vivencialmente ciertos valores institucionales/sociales. La onda [...] se expresa mediante prácticas que definen su proyecto: no ser como los demás, salirse de las leyes y el orden preestablecidos por la sociedad adulta”* (Urteaga, Op. cit 43). A partir de estas formas de alejamiento de las normas convencionales, se demuestra a los miembros de la cultura punk –en este caso- que es posible, en efecto, vivir de una manera diferente a la que se les intenta imponer.

Como un mecanismo de defensa, y para no permitir que este tipo de crianza *alternativa* tome lugar, se han creado y/o aplicado conceptos como el de “fallo social”, “patología”, “descarrío”, “anomalía” entre otros. Precisamente es aquí el punto donde se vinculan los elementos clave de las identidades punk que hemos revisado hasta ahora: su educación, su visión del mundo, su ethos, su vestimenta y su música convergerán para ser

catalogados como elementos problema para un “niño que aún no sabe lo que quiere” (RV).
Así,

Todas las percepciones de “desviación” (sociológica, psicológica, cultural) sobre los ideales de edad producidos por occidente están revestidas de estigma social, el cual ha sido desplegado con harta frecuencia para legitimar formas de violencia, represión o incluso exterminio que de otro modo aparecerían como injustificables. (Ferrándiz, Op. cit 67).

Se origina entonces una violencia de tipo estructural y simbólico (Bourgois, 2005) una vez que se ha identificado al problema de la sociedad dominante al cual hay que neutralizar: los miembros de las *culturas alternativas*. Por ello, se monopolizan los servicios, se deslegitima a ese *otro* inferior e “incivilizado”, ya que no cumple con todas las características que un individuo “normal” posee. Se originan así jerarquías y se reafirma también la división social del trabajo, destinando aquellas formas poco remuneradas y desprestigiadas de labor callejero, para esos “hijos de la calle” o “jóvenes sin futuro”. Del mismo modo, el individuo rechazado se escuda en ello para justificar muchas veces la violencia diaria o cotidiana que aplica, es decir las “*prácticas y expresiones diarias de violencia en el nivel micro-interaccional: ya sea interpersonal, doméstica o delincencial*” (Bourgois, Op. cit 14).

El rol de los eventos rituales cumple aquí un papel fundamental, siendo este el verdadero legitimador de la adultez dentro de cada estructura, siendo cual fuere el significado que se le ha asignado a ese término en una sociedad. Solamente cuando el sujeto cumple con una serie de condiciones que se le ha impuesto mediante las diferentes formas y tipos de ritos de paso, y está en capacidad de reproducirlos una y otra vez de manera legítima, se puede hablar de un sujeto formado adultamente en una estructura social. Así, no podemos referirnos a un joven inmaduro o un adulto sensato con el mismo significado en diferentes contextos, sino muy por el contrario, ambos son hijos del tiempo, espacio y códigos simbólico-culturales que los determinan.

4. Ritos de paso: lógica del ritual del pogo

Prácticamente todos los rituales de cualquier duración y complejidad, representan un paso de una posición, constelación o apropiación de una estructura, hacia otra.

En este sentido, se puede decir que ellos poseen “estructura temporal” y que son dominados por la noción de tiempo

(Turner, Op. cit 238).

Los rituales son el elemento que permite al sujeto pasar de un tipo de estructura y forma de comportamiento, hacia otra. Tienen la capacidad de hacer que el individuo pueda ser considerado parte de un todo, y al mismo tiempo permite que una persona pase al desprecio por parte de un grupo rival. Tomemos en cuenta, que la rivalidad también es resultado de un ritual no aceptado por parte de otra estructura social. En este sentido, un estudio y análisis de los procesos rituales son la clave para comprender a una estructura social en su totalidad. Para este capítulo, he decidido enfocarme en el ritual del *pogo*, el baile, uno de los varios ritos de paso que toman lugar en la cultura punk quiteña.

Los punks, especialmente los capitalinos y cuencanos, han desarrollado un enorme desprecio hacia los bailes convencionales practicados desde la sociedad adulta. En una ocasión incluso, se publicó un video en redes sociales donde los integrantes de una banda quiteña, estaban bailando reguetón en una “chiva” mientras lucían sus chompas de cuero, pantalones entubados y estoperoles. Ello dio origen a burlas, sarcasmo y hasta indignación dentro de la cultura urbana. Bailes como éste, han sido enormemente censurados desde el interior de la cultura punk, debido a no tener sentido, y más que nada porque se asocia ese tipo de música a las clases altas y a “*niños ricos hijos de papi y mami*” (AE). Sin embargo, al igual que en muchas otras estructuras sociales, el punk rock generó un baile propio, uno que al igual que su ideología, representa un quemeimportismo hacia la belleza estética del baile que mantiene la sociedad adulta.

Una belleza estética propia es creada, por lo que no hay una manera correcta de bailarlo. Sin embargo, si alguien se queja de un empujón fuerte, las sonrisas un tanto burlonas por parte de ciertos sectores de la audiencia, o los comentarios sarcásticos de más personas, no se hacen esperar. Entonces, las audiencias, deben ser entendidas “no

únicamente como objetos pasivos de las estrategias retóricas sino, más bien, como intérpretes, críticos e interlocutores activos” (Brenneis en Peteet, 2005: 35).

Eran finales de los años setenta, en Londres el punk daba sus primeros pasos como cultura urbana establecida, y como tal se comenzaba a conformar y a hacerse de elementos rituales y simbólicos, que le darían singularidad con respecto al resto de culturas urbanas que se desarrollaban a la par en Inglaterra. Los Sex Pistols comenzaban a dar sus primeros shows en bares pequeños. Glenn Matlock aún era el bajista de la banda. Los escenarios, que apenas se distinguían del espacio destinado para la audiencia, tal como ocurre en la actualidad, eran un poco más iluminados que el resto del lugar, dictaminando de dónde vendría el ruido. Las miradas de la audiencia se disparaban hacia ese espacio capaz de generar decenas de emociones a la vez, pero de entre el gran número de jóvenes punkeros de la época, resaltó una mirada, la que se convirtió en herramienta para crear un estilo de baile propio del punk rock: el *pogo*. Se lo nombró “pogo” haciendo referencia al *pogo stick*⁶⁵, ya que durante los primeros conciertos de punk en el Londres de los 70, Sid Vicious (futuro bajista de The Sex Pistols) en su intento por abrirse paso entre la multitud para mirar al escenario, saltaba como si estuviera en un pogo stick y empujaba a todos quienes se le acercaban⁶⁶.

El *pogo* ha sido desde ahí, el baile que no puede faltar en una *tokada*. En la actualidad, ya no se lo utiliza para poder observar al escenario, sino que es la manera en la que el punkero se conecta con la música. El ritmo de la misma y la energía que en ella se amplifica, consigue hacer que el punkero se mueva de una u otra manera. Saltos pequeños de lado a lado, brazos ligeros y la cabeza yendo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, son las características del baile cuando el sujeto se encuentra haciéndolo de manera individual.

De forma casi mecánica, el punkero comienza primero a mover su cabeza, le siguen los brazos y por último las piernas. Pequeños empujones van y vienen entre los miembros

⁶⁵ Pogo stick: Es un aparato diseñado para saltar. Consta de un tubo con manubrio al final, mientras que en la parte inferior está un resorte o algún dispositivo que le dé la capacidad de saltar a quien lo utilice, mientras apoya sus pies en una base.

⁶⁶ Imler, G. (Agosto 29 de 2013). Sex Pistols the filth and the fury (Full lenght version) [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxl>

de la audiencia, pero suele llegar un momento en el que dos o más personas lo hacen de manera continua, chocándose levemente el uno con el otro, por lo general ello sucede en un espacio muy cercano al escenario. Entonces, más gente comienza a reunirse en esa zona, volviéndose los empujones un poco más fuertes y la necesidad de moverse más los lleva a formar un círculo si es que el espacio lo permite. Por otro lado, de ser el espacio de la *tokada* más pequeño, el pogo toma una dinámica diferente, muy semejante a su forma original en el Londres de los 70': empujones de lado a lado y un acercamiento físico al escenario. En primer lugar, me referiré al pogo circular, para luego pasar al otro al que me referiré como estático. El primero será analizado como elemento ritual, a pesar de cumplir con la misma función que el estático, siendo su única diferencia la forma en que se los realiza.

El pogo circular es una mezcla de saltos de lado a lado y el *mosh* practicado por los metaleros. Es muy común en el Ecuador, aunque ello no descarta que se lo realice también en otras ciudades y países latinoamericanos. Los círculos se dan de manera anti horaria y resultan ser más agresivos que el pogo estático, puesto que los participantes están más propensos a golpear y ser golpeados, además de caer debido al constante movimiento del círculo. En este tipo de pogo, aquellos sujetos que forman parte de él crean un contacto físico, pero también emocional puesto que la música es lo que los mueve a todos ellos. Nadie está obligado a formar parte del círculo: lo hace aquel hombre o mujer, niño o adulto que siente la casi necesidad de estar en él.

El pogo, tanto estático como circular, está basado en la interacción que surge entre aquellos que forman parte de él. Ya que no es algo individual, arribamos al hecho de que *“el estudio correcto de la interacción no se relaciona con el individuo y su psicología, sino más bien con las relaciones sintácticas entre los actos de distintas personas mutuamente presentes las unas ante las otras”* (Goffman, Op. cit 12).

La iniciación surge una vez que el sujeto ritual está llamado a formar parte de aquel acto que lo transportará a una nueva estructura. Se trata de un evento cuya importancia llega al punto en el que la valentía y el deseo por ir más allá, por ser considerado alguien dentro de la sociedad, se vuelven necesarios, y es que *“la iniciación concede al candidato un estatus adulto fundamental; en términos jurídicos, corresponde a la capacidad*

potencial de reclamar plena participación en las actividades sociales y tomar decisiones individuales autónomas” (Bernardi en Feixa, Op. cit 35).

Generalmente, el pogo estático y giratorio es un causante de constantes peleas ya que alguien chocó muy fuerte contra otra persona, lo cual se da en muchos casos debido a la energía que la música que suena transmite a los protagonistas del baile. Por ello, no todas las personas son parte de esta expresión cultural de los punks, lo cual hace que se forme una audiencia compuesta por sujetos iniciados y no iniciados alrededor del pogo. Las miradas de esta congregación, alternan y se dirigen hacia el escenario y también hacia los bailarines, sin embargo éstos mantienen su mirada un tanto perdida, sin punto fijo al cual observar más que en ocasiones al piso y al escenario.

Sea un pogo circular o estático, éste siempre se da en algún(os) espacio(s) del lugar donde la *tokada* es llevada a cabo. Nadie poguea por sí solo, puesto que el hacerlo de forma individual, es decir moviéndose sin chocar a nadie, no es concebido como poguear. Recordemos que Costa (1996) indica que las culturas urbanas se desenvuelven en un ámbito de contacto físico, buscan la cercanía de los cuerpos y de los sentidos, lo cual se contrapone al mundo frío en el que vivimos, donde la distancia y el aislamiento priman. Por ello, se improvisa uno o más espacios designados para el ritual, los mismos que están delimitados por el resto de gente que prefiere no formar parte de él. Si ocurre que algún miembro del pogo comienza a ser desplazado del mismo debido a la cantidad de gente presente en él, la audiencia lo empuja nuevamente hacia adentro de manera firme, por lo tanto los empujones aparecen como una suerte de *“representaciones rituales que, en efecto, inscriben poder en el cuerpo [...] ya que la interacción entre los participantes y el público es fundamental para el significado y eficacia del ritual en un sentido más social que estrictamente cognitivo”* (Peteet, Op. cit 35).

El abandonar el pogo no está mal visto, pero casi siempre se lo hace sólo si una pelea lo detiene o si la música deja de sonar.

Para los muchachos, la pubertad desencadena los procesos de maduración fisiológica que incrementan la fuerza muscular y que aseguran la formación de agentes productivos. Para las muchachas, la pubertad conlleva la formación de agentes reproductivos. Ambos procesos son esenciales para la supervivencia material y social del grupo. Ello explica que a menudo sean elaborados en

términos rituales, mediante los llamados ritos de iniciación, que sirven para celebrar el ingreso de los individuos [...] en la sociedad, su reconocimiento como entidades “personales” y como miembros del grupo. (Feixa, Op. cit 30).

En el caso de los punks, no se da una separación entre los procesos de formación de agentes productivos y reproductivos, por lo menos no en este rito de paso. Sin embargo, el rito del pogo sí asegura la supervivencia material y social del grupo, es aquello que marca una separación entre pubertad y adolescencia, si bien no física, sí social y ritual. Se origina a través de él una estructura adulta alineada a la visión del mundo del punkero, dándose también el reconocimiento como sujeto a aquel individuo que formó parte de él por primera vez, aunque no con palabras de congratulación, pero sí con expresiones faciales poco o nada hostiles. De esta manera, la interacción se vuelve necesaria para que se dé un proceso de integración grupal y social. El sujeto ritual, entonces, crea una interacción con otros individuos, con el espacio y con las prácticas culturales que se dan en él, lo cual garantiza la creación de una *cara* legítima para el individuo (Goffman, 1970).

Acerca de esto, me gustaría señalar que el ingreso al pogo no es algo fácil para los novicios, puesto que quienes ya atravesaron por el ritual empujan de manera más fuerte a quienes se están iniciando, y lo mismo ocurre al terminar el ritual, cuando la música se detiene. Se podría decir que hay una actitud más agresiva hacia ellos. Así, el pogo representa el clímax, el momento en que todos los integrantes del mismo se encuentran con la energía a flor de piel, donde uno tiene que demostrar por qué está ahí como sujeto ritual, y el otro porqué está en el mismo lugar como iniciador.

Con respecto a lo que sucede cuando una pelea toma lugar durante el pogo, es decir durante el momento en el que las jerarquías desaparecen y todos forman parte de un mismo espacio en lo social, tenemos que si eso se da, el sentido de una *communitas* se rompe, al igual que el pogo se detiene. Entonces, todo el ritual tiene que iniciar nuevamente, ya que en él se supone las diferencias desaparecen, necesitan hacerlo para que éste culmine de manera fructífera.

Al haber diferencias jerárquicas durante los pogos, es decir aquellas que generalmente causan las riñas debido a que un individuo se considera propietario de determinado espacio, y por lo tanto no concibe la idea de compartirlo con un novicio, se

replica un elemento presente también en la estructura hegemónica a través de los sistemas de edades. Estos,

Sirven a menudo para legitimar un desigual acceso a los recursos, a las tareas productivas, al mercado matrimonial, a los cargos políticos. Podríamos interpretarlos como categorías de tránsito muy formalizadas, equivalentes estructuralmente a nuestra juventud, ritualizadas mediante las ceremonias de iniciación, cuya función es legitimar la jerarquización social entre las edades, inhibiendo el desarrollo de un conflicto abierto [...], y asegurando la sujeción de los menores a las pautas sociales establecidas. Ello se hace más evidente con la aparición de la estratificación social y de los estados primitivos. (Ibid, p. 35-36).

Entonces, vemos también la importancia que tiene para el sujeto ritual ser iniciado fructíferamente. Lo que sucede es, que éste necesita llegar a esa madurez y adultez dentro de la estructura de la cual forma parte ahora, ya que así estará en igualdad de condiciones con aquel que en primer lugar lo deslegitimó al estar socialmente más abajo. Asimismo, es enormemente importante que el novicio atraviese el ritual con éxito, ya que ello permitirá que a futuro esa lógica de jerarquía y estratificación social se replique, motivando a los nuevos integrantes de la cultura, a llegar a esa adultez y reconocimiento por parte del resto de miembros de la estructura punk.

Los elementos estéticos, se legitiman a través de los rituales, asimilándose, asentándose y fortaleciéndose para que la cultura del ahora sujeto se establezca de manera concisa. Los símbolos empleados pasan así, al estar ahora cargados de un significado auténtico, a ser reales puesto que demuestran algo: un apego o un rechazo hacia algo o alguien. Tengamos presente que

Cuando se visten, se adornan o se comportan siguiendo ritos, ritmos y costumbres que no pertenecen a la normalidad adulta, están manifestando su rebeldía y buscando, a través de ella, la construcción de una nueva identidad y de una nueva reputación”, por lo cual atravesar el rito de paso que se les impone, se convierte en algo consciente o inconscientemente anhelado. (Costa, Op. cit 13).

La lógica del pogo no solamente se remite a un baile de contacto que a futuro dará origen a un nuevo miembro instaurado de la cultura punk; muy por el contrario, la imagen de éste también cambiará estéticamente y en lo que respecta a la identidad del sujeto ritual frente a sus similares y sus disímiles. También es pertinente indicar que esto no se trata de

quién empuja más duro y a quién se lo empuja más fuerte, sino que lo que debe ser observado y analizado es que lo importante es estar dentro del pogo.

Una vez atravesado el rito, uno pasa a convertirse en alguien para su estructura social, legítimamente estaría en todo el derecho de lucir sus elementos simbólico-estéticos, y llevarlos con orgullo a donde sea que vaya. Surge entonces la *“polaridad descrita de “yo” y “otro” [...] básica para el ritual de un ser humano y para sus necesidades estéticas de una cualidad omnipresente que calificamos de numinosa; el aura de una presencia reverenciada”* (Erikson, Op. cit 57). En cuanto a lo identitario, *“lo numinoso nos asegura, una y otra vez, el aislamiento trascendido y, sin embargo, también la distintividad confirmada, y por ende la base misma de un sentimiento de “yo””* (Ibidem).

Así, el pogo tiene que ser concebido como un período de aprendizaje del individuo, aquel evento en el que la persona se comprende y comprende al resto de miembros de su cultura, y que necesariamente es replicado cotidiana o esporádicamente por el ya iniciado para ratificar su pertenencia al grupo. En este sentido, podríamos decir que se provoca al interior de la estructura social de los punks, una nueva idea de infancia/adolescencia feliz, alegre y emprendedora, aunque con patrones diferentes a los que la sociedad hegemónica utiliza. Si para las adolescentes samoanas, *“la adolescencia no representaba un período de crisis o tensión, sino por el contrario, el desenvolvimiento armónico de un conjunto de intereses y actividades que maduraban lentamente”* (Mead en Feixa, Op. cit 27), en la actualidad para los punks, de acuerdo a sus rituales, tampoco. La aprehensión de su cultura continúa y se renueva durante cada pogo, razón por la cual éste es iniciado o llevado a cabo por punks de toda edad, de todo subgénero y de todo *parche*; además de aquellos nuevos miembros que buscan establecerse como parte de esa estructura social. El desarrollo humano va entonces, dándose como un proceso en el que el aspecto estético, físico, cognitivo, social y por lo tanto cultural, se juntan y evolucionan todos a la par (Erikson, 1985).

“Puede decirse que una persona está sin cara, cuando participa en un contacto con otros sin tener preparada una línea del tipo que se puede esperar que sigan los participantes en tales situaciones” (Goffman, Op. cit 15). Precisamente esto es lo que logra sumar importancia a un ingreso a los pogos constante, por parte del sujeto que ya atravesó

el rito. Al comprender totalmente cómo uno tiene o debe comportarse antes, durante y después de un pogo, se puede decir que el sujeto ya es parte de ese tipo de socialidad. Un ejemplo de ello, es ver la reacción de la persona una vez que alguien cae durante el pogo, la actitud “correcta”, es detenerse y levantar al sujeto inmediatamente, en especial durante el pogo circular. Igualmente, otra actitud que se acepta en esa misma situación es escudar al caído mientras alguien más lo levanta. Asimismo, nadie se aprovecha del movimiento para violentar de ninguna manera a otra persona, y si se lanzó un golpe dirigido intencionalmente a alguien, pero cayó sobre otra persona, la disculpa por ello jamás tarda en llegar.

Es de gran relevancia mantener en cuenta que el pogo, como un rito de paso, no es más que una expresión que forma parte del sistema cultural y social del punk, es uno de los tantos elementos que conforman un sistema complejo y amplio de ritos de paso para pasar a formar parte de esta estructura social.

Con esta breve descripción del ritual llevado a cabo en el pogo, pretendo haber alcanzado al lector con generalidades, puesto que en los siguientes acápites finales, desglosaré las partes en las que el rito del pogo se divide, usando como guía el modelo de sistema ritual que comprende tres fases: separación, liminalidad y re inserción en la estructura social.

La primera fase de los ritos de transición, la separación, comprende el comportamiento simbólico que significa el desprendimiento de la persona o el grupo de, ya sea un punto anterior fijo en la estructura social, o de un conjunto establecido de condiciones culturales (un “estado”). Durante el periodo liminal intermedio [segunda fase], el estado del sujeto ritual (el "pasajero" o "liminar") se vuelve ambiguo, ni aquí ni allá, entre y entre todos los puntos fijos de clasificación. Él atraviesa un dominio simbólico que tiene pocos o ninguno de los atributos de su estado pasado o futuro. En la tercera fase, el pasaje es consumado y el sujeto ritual, el neófito o iniciado, vuelve a entrar en la estructura social, a menudo, pero no siempre en un nivel de estado más alto. (Turner, Op. cit 232).

4.1 Separación

*Cree en Dios, cree en su luz,
Cree en la ley, cae en sus trampas
y serás respetado, y serás respetado*

*En la tele todo el día te cuentan rollos sin parar
Crisis, tiros, bombas líos, están deseando que te pongas a temblar*

*Te cuentan historias de terror para que así los respetes más
Estudios, trabajos, funda un hogar, están deseando que te pongas a temblar*

*Más madera en la calle, más madera en el bar,
más madera en el metro, más madera ¡ni hablar!*

*Piensa un poco en nuestro futuro, dentro de poco seremos robots
Cuerpos limpios, mentes sanas, solo valdremos para trabajar*

*Es una mierda la sociedad, solo hay tiempo para sobrevivir
A este paso van a conseguir que solo haya tiempo para trabajar,*

¡Que solo valgamos para trabajar!

¡Cuándo empieza esta bendita guerra?

Espasmódicos, Están deseando que te pongas a temblar

Para comprender la manera en que se cumple un rito de paso en la cultura punk mediante el ritual del pogo, es necesario en primer lugar, remitirnos a lo que es la separación de un sujeto ritual de una estructura a otra. Este primer estadio del rito de paso al cual me voy a referir, se origina en el momento en el que el individuo empieza a prepararse simbólicamente para el momento en que su estructura cambiará. Se origina cuando esta persona empieza a identificarse con la estética, la música y las ideologías al interior de la cultura punk.

Su forma de ver el mundo comienza a cambiar respecto a la *normalidad*, su concepción de lo bello y lo correcto pasa a ser cuestionada por él mismo, ya las cosas no son iguales para él y para aquello que los *demás* consideran obvio, cotidiano, aceptable. El uso de parches de bandas populares y comerciales se hace más común en el sujeto, las tachas comienzan a hacerse presentes en su mochila. Lo convencional comienza a ser ignorado, corta su cabello a los lados, creando un camino en la mitad de su cabeza que continuará creciendo mientras el pelo de la zona de los parietales, es cortado cada tres o

cuatro semanas. La franja de pelo se asentará sobre un lado de la cabeza cuando crezca, mientras tanto lucirá despeinada o tal vez levantada con gel.

Por otro lado, las botas, los “sambas” o zapatos de skateboarding se convertirán en parte de su cotidianeidad, siendo el pantalón insertado dentro de las primeras, para lucir vistosos cordones verdes o rojos generalmente. La “A” circulada también se hará presente en parches, o incluso al ser dibujada con marcadores o pintura en spray sobre la ropa y la mochila.

Estos y otro símbolos, en un inicio pasan a ser únicamente elementos que los alejan de la estructura social *normal* o permitida por parte de la sociedad hegemónica, al igual que la música. Su significado aún no resulta ser claro de manera profunda, solamente se los comprende por la idea general e incluso estereotipada que ellos tienen sobre esas representaciones del mundo, las cuales aún son en cierto sentido ajenas, como consecuencia de lo que se les indicó durante su pertenencia a la sociedad dominante.

Durante esta primera fase, el sujeto ritual empieza a abandonar los espacios de ocio y de esparcimiento “apropiados” para él y la gente de su edad: parques, el barrio, la escuela, en algunos casos fiestas, la casa de sus amigos y los conciertos promocionados e impulsados por alguna institución; *“en la fase inicial, el individuo es físicamente separado del grupo. Se le saca de su casa y se le separa de sus padres”* (Peteet, Op. cit 49), aunque en realidad éste lo hace de forma voluntaria. Se cambia los espacios mencionados por la calle, el *parche*, los bares o tiendas donde puede consumir marihuana, cerveza y alcohol anisado principalmente, asiste a *tokadas*; deja atrás el tiempo en familia y lo cambia por el tiempo con los amigos, con **su** *parche*.

Con ello, el sujeto ritual aparecería por fuera de su estructura, ya no tendría lugar en ella (Turner, 1974), por lo cual buscaría ingresar a una nueva forma de socialidad que encuentra en aquella estructura prohibida o rechazada. El individuo ya no ocupa ningún rol en su estructura antigua, ha sido separado y minimizado, y por lo tanto necesitará hacerse de un nuevo sistema simbólico capaz de originarle nuevas sensaciones, una nueva forma de ver el mundo y con ello nuevas formas estéticas y socioculturales de comportamiento a seguir. Así mismo, al experimentar desigualdad social, política y económica para sí mismo

y para su círculo familiar debido a las políticas de Estado, caerá en cuenta que no hay lugar para él allí, interiorizará el “no futuro”.

Ocurre que las ideas de juventud, infancia y adultez han sido modificadas social y políticamente. De esta manera, se comienza a abandonar o debilitar el vínculo entre edad y las diferentes etapas de la vida de una persona, y empieza también a establecerse una idea de madurez, la cual se intenta alcanzar así sea en una estructura social diferente a aquella a la que se involucró al sujeto ritual cuando era niño. Éste, busca también una nueva idea de felicidad y de libertad permanente, lo que lo lleva a una autonomía y a repensar lo que significa ser joven y adulto dentro de la sociedad actual (Ferrándiz, Op. cit 66).

Se origina entonces, una búsqueda por reputación y afectividad, las cuales se combinan en culturas urbanas como el punk, el cual a pesar de resultar ser violento, agresivo y transgresor de acuerdo a los medios de información y comunicación, resulta ir en contra del *hiperindividualismo* (Costa, 1996) al que la sociedad actual está sometida, logrando dar al novicio tranquilidad y seguridad de ser abrazado fraternalmente por esa estructura social. Así, al sentirse desplazados del sistema dominante, intentan expresar aquel desplazamiento y demostrar que se resisten a ello, que han encontrado una salida con respecto a eso (Costa, 1996).

Por lo general, la iniciación ocurre durante la adolescencia del sujeto ritual, justo en ese momento en el que está descubriendo el mundo y descubriéndose a sí mismo. La adolescencia se convierte en una suerte de segundo nacimiento, ya que es allí cuando uno conoce los caminos que puede seguir para completar su vida, y eventualmente llegará a la decisión de mantenerse en la estructura social dominante, o alejarse de ella (Feixa, 2006). En el caso de los punks, éstos deciden retirarse del modelo de socialidad que sienten los desplaza y ven la necesidad de acercarse de lleno a un tipo de estructura diferente, aquel en el que ellos encuentran eventos y personas más afines a su concepto de vida alegre. En esta primera fase, *“la gente se retira del grupo y empiezan a trasladarse de un lugar o estado hacia otro, para en la tercera fase reintegrarse a la sociedad, habiendo completado el rito”* (Kottak, 2008: 185).

Así, el retiro del grupo será desde la “sociedad adulta” hacia una “cultura juvenil”, su fase liminal estará en el compartir y ser uno con el resto de iniciados, y el último paso comprenderá la aprehensión total de los símbolos de su nueva estructura. Se comprenderá entonces, y solo entonces, el por qué y el cómo de las situaciones rituales y de la cotidianeidad de su nueva forma de vida: su cultura.

4.2 Liminalidad y communitas

*No voy a olvidar la crisis de escapar
Está muy asqueroso y así me va a pasar
Estaré divertido sin presión ni tributo
Insultando las leyes que son un escorbuto
Me voy a reír con fuerza y a gritar
De que perdieron tiempo democracia con disfraz
Les dije que era falso, que los iban a engañar
y yo tan divertido por siempre voy a estar
Pogo, pogo, pogo – impotable diversión
limemos las asperezas de una falsa situación
metámonos al pogo – impotable diversión
la risa me devora – impotable diversión
metámonos al pogo – impotable diversión
ahí va una voladora – impotable diversión
Siempre mi presencia va a querer distorsionar
impotable y divertido nadie me va a molestar
rechazando lo que todos no se cansan de aguantar
y riéndome en tu cara el orden voy a violar
asfixiado de la risa al final voy a quedar
y yo tan divertido por siempre voy a estar*

I.R.A., Impotable Diversión

La liminalidad ha sido el objeto de estudio en el cual Víctor Turner (1974) se ha enfocado, puesto que él la identifica como la fase clave para comprender el rito de paso en su totalidad. Se trata del estadio en el que uno es y no es, aquel en el que el sujeto ya no forma parte de un sistema anterior, puesto que se separó de él, pero tampoco es miembro como tal de una estructura diferente, aquella a la que él aspira, puesto que para serlo deberá atravesar correctamente el rito de paso designado.

Acercándonos más a lo que es el caso del pogo, tenemos que el período liminar comienza a ocurrir cuando el sujeto ritual se traslada a las *tokadas* con mayor frecuencia. El mensaje de las canciones comienza a volverse casi cotidiano; él mientras tanto, empieza a familiarizarse con ciertas personas que observa tanto fuera como dentro de esos eventos culturales. En muchas ocasiones lo estético juega un rol muy influyente en este período: el individuo asiste a las *tokadas* vestido de negro, llega a escuchar a las bandas puntualmente, como para no perderse nada de lo que él aspira ser parte. Aún se muestra tímido ante el resto de gente, por lo cual prefiere quedarse parado formando parte de la audiencia: el grupo que conforma el cerco del pogo.

De su boca, salen en ocasiones coros tímidos siguiendo a la canción que está siendo entonada por la banda en escena, y de a poco, mientras gana confianza, sus cantos se hacen un poco más altos y su cabeza se mueve de arriba hacia abajo aun lentamente. Después de unos minutos, el novicio se aleja del cerco, puesto que el pogo comienza a tornarse un tanto violento, y bebe unos sorbos de cerveza.

Su papel en el evento y en el ritual, del cual están formando parte aquellos sujetos que ya han sido llamados a él, se torna casi nulo, es uno más del montón, su presencia no es fundamental, por lo cual el alejarse del pogo, simplemente permite que alguien más tome su lugar en el espacio dejado.

En la liminalidad, el simbolismo casi en todo lado indica que el iniciado (*initiare*, “empezar”), novicio (*novus*, “nuevo”, “fresco”), o neófito (“*recién crecido*”) sea estructuralmente, si no físicamente, invisible en cuanto a las definiciones y clasificaciones estándar de su cultura. Él ha sido despojado de los atributos externos de la posición estructural, dejado de lado de las áreas principales de la vida social, en un campo de reclusión y reducido a una igualdad con sus compañeros iniciados, sin importar sus estados prerituales. (Turner, Op. cit 232).

Sin embargo, las miradas de este sujeto hacia el escenario, hacia el pogo y las peleas que comienzan a surgir dentro de él, empiezan a hacerle sentir interesado por formar parte del ritual directamente, es una cuestión de energía proveniente tanto del escenario como del círculo giratorio. Su aceleración se pone a prueba.

De a poco, el sujeto va sintiendo la necesidad de integrarse al grupo de novicios ya ubicados dentro del pogo, aquellos que empiezan a perder el miedo a los golpes y

empujones que observan. Estos novicios, imitan lo que ven en el círculo aunque de una manera tímida y confundida: empujones leves, tratando de no golpear a nadie, sus piernas no coordinan con sus brazos, por lo cual comienzan a perder el equilibrio en ocasiones, como cuando un niño aprende a caminar. Al poco tiempo de ingresado nuestro sujeto ritual, la canción de entre uno y dos minutos y medio culmina y el pogo se dispersa: el iniciado comienza entonces a pararse muy cerca del círculo, ingresando en él en ocasiones y observando menos temeroso los golpes y peleas que se generan desde el círculo. Se convierte así en parte de la *congregación* como tal.

“Para mí, la liminalidad representa el punto medio de transición en una secuencia de estatus entre dos posiciones” (Ibid, p. 237). El novicio, ahora localizado en un punto neutro, un punto en el cual él está perdiendo, casi de lleno, los valores que lo remitían y le hacían miembro de la “sociedad adulta”, entonces empieza a formar parte de nuevas formas de socialización. De esta manera, se ha desprendido de lo que era y se encuentra en el umbral a ser cruzado, para ser parte de un todo diferente, al cual apunta. Se da una *“relación emergente entre el actor y el resto de participantes (y entre los propios participantes) mientras la representación sucede”* (Schieffelliri en Peteet, Op. cit 36).

A continuación, el iniciado, al observar con mayor atención lo ocurrido dentro del pogo y sentir las emociones de la música, *“el tupa tupa⁶⁷ de la bataca hace explotar y te llama a meterte a sacarte y sacar la chucha a todos”* (SK). Entonces, comparte y capta, guiado por la velocidad y la energía de la música, ciertos “códigos sensoriales”, puesto que

Los neófitos pueden aprender lo que Lévi-Strauss llama “códigos sensoriales”, que subyacen a los detalles del mito y el ritual, y los homólogos entre los acontecimientos y objetos que se describen en diferentes códigos: visual, auditivo y táctil. El médium aquí, es el mensaje y el médium es no-verbal, aunque a menudo meticulosamente estructurado. (Turner, Op. cit 240).

De esta manera, los “códigos sensoriales” son captados por el iniciado, quien se encuentra en su transición hacia la estructura punk. Así, él puede transmitir y recibir mensajes con respecto a una acción sin el uso de la palabra como tal (por ejemplo cuando la mirada de hostilidad comienza a reducir, haciendo que el neófito gane seguridad de

⁶⁷ “EL tupa tupa”: Se refiere al ritmo rápido de la batería en las canciones de punk

ingresar al pogo), lo cual hace a estos códigos, parte del inconsciente colectivo de la estructura de la que está comenzando a formar parte.

Nuevamente, y ahora más seguro de sí mismo, el novicio ingresa al pogo, sabe que es necesario abrir las piernas y moverse constantemente para no perder el equilibrio. Al observar al resto, se da cuenta de los golpes que podría recibir, por lo cual cubre su cara con los brazos de manera disimulada en un inicio, para luego ir levantando la cabeza de a poco y extendiendo sus brazos para evitar anticipadamente, el contacto con los demás que puede dañarlo. Ahora, se integra en los pogos más a menudo: ya no tiene miedo de empujar y ser empujado. Sin embargo, ocurre que uno de los líderes del pogo, un iniciador, provoca al iniciado, lo empuja más fuerte e incluso lanza patadas y puñetes hacia él. Lo que sucede aquí, es que no todos atraviesan el rito, puesto que varios novicios, al experimentar estos encuentros con los iniciadores, aquellos que por lo general son físicamente más grandes y que ya han sido iniciados, abandonan el pogo y regresan a la audiencia, y en algunos casos incluso abandonan el lugar. Cuando ello sucede, únicamente la estética suele quedarse vigente, pero su presencia en las *tokadas* se vuelve menor e incluso nula. Ante ellos, los punks iniciados demuestran hostilidad y fuera del rito del que desertaron, se los llama “punks de fin de semana”, ya que su estética es visible pero sin significado, están en una “cara equivocada”. *“Puede decirse que una persona está en una cara equivocada cuando de alguna manera se presenta información acerca de su valía social y dicha información no puede ser integrada ni siquiera con esfuerzo, en la línea que se mantiene para ella”* (Goffman, Op. cit 15).

La cuestión simbólica es enormemente relevante durante los pogos, las crestas suelen chocarse dentro de él, y el neófito, con el pelo reposando sobre su cabeza, simula una cresta y una cola de gallo con sus manos mientras poguea, como demostrando su deseo de formar parte totalmente de esa estructura. Busca ser admitido entre los adultos, los ya iniciados de esta cultura urbana, se junta a aquellos que no han desertado aún y empiezan a conformarse lazos de solidaridad y de igualdad dentro del pogo, un *communitas* (Turner, 1974).

Durante estos lazos de solidaridad, todos se vuelven uno, guiados por la música y por la *congregación* que canta, los mira y los empuja una y otra vez hacia el círculo. Los

lazos de solidaridad a los que me he referido, se reflejan especialmente cuando alguien cae. Si eso sucede, no solamente los conocidos o amigos de aquel novicio lo protegen, sino que todos los que están a su alrededor lo ayudan a levantarse, el pogo no puede continuar, por lo menos no sobre ese espacio. Necesitan levantarlo para que el ritual continúe y todos puedan cumplir con él de manera fructífera y hasta el final. Todos se han vuelto uno: el músico, el novicio y el iniciador, quien ya en una suerte de trance causado por el consumo de alcohol y *gale*⁶⁸, usualmente, se vuelve solidario y menos hostil con el iniciado. Asimismo, se ayuda al novicio creando un escudo alrededor de él para impedir que se lo pase por encima. Así, al ponerlo nuevamente de pie y reingresarlo al pogo, se forja una idea de “yo soy gracias a ti”, ya que de no haber sido levantado por alguien más, el sujeto ritual no habría podido completar su paso hacia la adultez punk. Su vida, entonces, se basa y basará en las relaciones interpersonales mantenidas con el resto de punks con los que ahora es uno, lo cual se refleja también en su ideología en el sentido de que

El hombre sólo realiza su libertad individual o bien su personalidad al completarse con todos los individuos que le rodean, y únicamente gracias al trabajo y al poder colectivo de la sociedad. La sociedad, lejos de disminuir y limitar, crea por el contrario la libertad de los individuos humanos. (Bakunin, Op. cit 25).

El sujeto ritual ha alcanzado entonces un *communitas*, necesario para poder completar su rito de paso ya que

Al pasar de estructura a estructura, muchos rituales atraviesan *communitas*. El *communitas* es casi siempre considerado o visto por los actores como una condición fuera de tiempo, un ahora eterno, como “un momento dentro y fuera del tiempo,” o como un estado al cual la visión estructural del tiempo no es aplicable. (Turner, Op. cit 238).

Se aclara entonces, que el *communitas* no se subordina al factor cronológico, poniendo en claro que el individuo está en capacidad de experimentarlo de manera ilimitada, siempre y cuando la situación ritual lo permita (cuando las canciones en una *tokada* sean lo suficientemente energéticas). Asimismo, ya que no es pertinente hablar de tiempo al referirnos a un *communitas*, en el caso de los punks y en su práctica ritual del pogo, se origina un *communitas espontáneo*, es decir una situación donde las identidades se

⁶⁸ Gale: cemento de contacto

mezclan, donde todo aparece como algo desestructurado y homogéneo para el sujeto ritual que la está experimentando (Turner, 1974).

Dentro del pogo, deja de importar lo que la persona haga, lo relevante para la congregación pasa a ser “*la excelencia en la actuación*” (Herzfeld en Peteet, Op. cit 39) por parte del grupo, el *communitas* como tal. Es decir que lo que importa es cómo actúan los individuos el uno respecto al otro para lograr que el pogo fluya, no hay sujetos ajenos el uno al otro, puesto que todos comparten un mismo estado ese momento. Por otro lado, esa dinámica se rompe cuando se da una pelea y dos individuos saltan fuera del círculo para golpearse el uno al otro, entonces no se habla de que “el pogo hizo tal o cual cosa”, sino que allí los dos sujetos son identificados por su nombre o su apodo como personas ajenas al pogo, ya no como la comunidad que se formó dentro de él. Entonces, como afirma Bakunin (1972), uno es libre cuando todos los que rodean a esa persona también lo son, mientras tanto la persona simplemente no lo es. Me refiero así, a la idea anarquista de libertad, es decir en cuanto a solidaridad grupal y el poder de conformar un todo mediante relaciones de solidaridad, cooperación y colectividad.

La música se torna más fuerte mientras la banda en escena continúa con sus interpretaciones, de pronto “los vaguitos” ingresan a la *tokada* y el pogo se torna un tanto más agresivo. Se da algo así como un filtro para que salgan de él aquellos que han cumplido con esta fase del rito de paso, pero también es la oportunidad para que los neófitos que lo deseen, vayan un paso más adelante del resto. Es la hora de demostrar que ya no existe miedo y que uno ha aprendido a pogear, que uno puede enfrentarse en el pogo a aquellos que cumplieron con su rito de paso hace mucho tiempo, de quienes la violencia forma parte de lo cotidiano, puesto que “*los manes sí viven la calle*” (PN). Entonces,

El muchacho ha de matar un animal auténtico. No un animal pequeño, como podría hacerlo un niño, sino uno de los antílopes más grandes, o incluso un búfalo, lo cual demostrará no sólo que es capaz de alimentar a su propia familia, sino también de ayudar en la alimentación de los miembros más viejos del grupo. (Feixa, Op. cit 32).

Aquel “animal auténtico” será el “vaguito”, y no se lo matará sino que se lo enfrentará en el pogo. Ahora el novicio tiene que demostrar que ya no es un niño en lo que

respecta a la estructura punk, puesto que éste ya ha atravesado el rito hacia la madurez, ha formado parte de él desde un inicio y ha aguantado hasta el final del mismo. De esta manera, se alimentará a sí mismo de sabiduría y de experiencia en pogear, comprenderá incluso el porqué del uso histórico de las tachas⁶⁹, también el porqué del uso de goma o jabón para encrespar el pelo⁷⁰. Igualmente, las botas y zapatos deportivos tendrán sentido ahora, ya que uno necesita estar cómodo para formar parte del círculo, y también un soporte para los tobillos y poder pararse más firmemente para no tropezar, no estará demás.

Cumplidos estos pasos, el sujeto ritual se encuentra listo para aportar en su nueva estructura, estará en capacidad de reproducir las dinámicas que él vivió en el rito, y ponerlas en práctica durante el ritual del pogo donde éste se renovará constantemente, garantizando así la subsistencia del grupo al estar en capacidad de formar parte de la congregación que iniciará a los futuros novicios. *“A partir de ahora, compartirá con ellos [los adultos] la caza, participará en los debates y en los rituales, aprenderá las canciones y saberes tradicionales”* (Ibidem), incluso comenzará a usar parches con mensajes más políticos en su ropa, y aplicará pedazos de tela con nombres y logos de bandas más under, y también aquellas más fuertes musicalmente. El sujeto ritual se encuentra ahora formado y todos sus símbolos de identidad, han ganado sentido tanto para él como individuo, como con respecto al resto de punks iniciados. La violencia, agresiones, diversión, el aparente desorden y las diferencias, toman lugar durante el pogo, hacen de él la práctica ritual que culmina enseñando a los sujetos rituales cómo comportarse, cómo llevar cada uno de esos aspectos mencionados a su cotidianeidad. Entonces, su reinserción al grupo es el siguiente paso.

⁶⁹ Armadura para encuentros interpersonales en pogos y peleas

⁷⁰ La cresta permanecerá en alto aún con el choque constante y continuo y el sudor como producto del pogo, debido a la fuerza de esas sustancias.

4.3 Reinserción: Estructura de la cultura punk

Al integrarse en su unidad de iniciación y ulteriormente en su clase de edad, alcanza el primer peldaño de los grados de edad y obtiene un estatus específico expresado en el derecho de llevar armas; el joven iniciado se convierte en guerrero

(Bernardi en Feixa, 2006: 35)

La adultez se materializa una vez que el recién iniciado, cumple con lo que se conocería como mayoría de edad. Esto implica que el individuo, tenga acceso a aquellos elementos que resultaban ser prohibidos para él antes de cruzar ese o esos ritos de paso, que lo llevaron a formar parte del grupo adulto. En la cultura punk, su mayoría de edad o adultez, están determinados por el uso correcto de los símbolos, el aprender las letras de las canciones que han servido como orquesta para sus pogos (mientras más under, mejor), incluso los consumos cambian y van de la marihuana, el cemento de contacto, la cerveza y el alcohol anisado, a la pasta base, el “plo pló”⁷¹, la wanchaka y la cocaína, aunque ello no quiere decir que se deje usar las tres primeras sustancias, o que tenga que consumirlas de manera obligatoria.

El sujeto está ahora apuntando a su reinserción en la cultura a la cual se aproximó, después de una serie de elementos que lo llevaron a identificarse con el punk. Busca inconscientemente ser reconocido como un sujeto legítimo, pertenecer a un *parche*. Hacerse de aquella violencia corporal demostrada en el pogo, la cual será expresada en diferentes formas una vez que salga a la calle, donde tendrá encuentros con estructuras sociales diferentes. La violencia física presente en el pogo, aquella que dirige a un cuerpo hacia otro para crear constantes choques y empujones, que muy comúnmente culminan en peleas, reflejan la actitud fuerte, agresiva y también violenta ubicada dentro del imaginario del punkero.

Ello se complementa con la música, con mensajes de los vocalistas que surgen previo a una canción como “*hacemos un llamado a la violencia*” (BS). Como ya fue explicado anteriormente en la presente investigación, el punkero basa su cotidianeidad en

⁷¹ Pló plo: Producto de la disolución de cocaína con bicarbonato y agua.

diferentes tipos de violencia de donde es protagonista como víctima y victimario. Por lo tanto, al momento de la reinserción del sujeto ritual, se pretende llenarlo de esa fuerza y agresión presente al momento de darse el pogo, y así mismo, cargarlo de la solidaridad hacia sus semejantes a la hora de enfrentarse al mundo, por lo que de manera contraria al caso de los ocupantes en Palestina, *“a través de la violencia corporal, el ocupante desea no sólo crear un obrero sino también, igualmente, asegurar una población dócil, lo suficientemente aterrorizada como para que no se involucre en actos de rebelión”* (Peteet, Op. cit 37-38). El punkero, mediante esta violencia corporal ritualizada, crea una idea de rebelión y desprecio hacia las estructuras ajenas a la suya, es decir que se busca llevar la dinámica del pogo afuera de las *tokadas*: a plantones en lo político y a enfrentamientos con culturas rivales.

Con esto, se origina una identidad “real” y auténtica en el punkero, quien adopta y replica *“su propio repertorio [social y culturalmente hablando] característico de prácticas salvadoras de la cara. A dicho repertorio se refiere en parte la gente cuando pregunta cómo es “de veras” una persona o una cultura”* (Goffman, Op. cit 19-20). Así, tanto el individuo, como el grupo conformado por varios entes sociales auténticos, siguen patrones específicos vinculados a la manera adecuada de comportarse, de ser; es decir *dar la cara*. En otras palabras, el sujeto ritual estaría ya reinsertándose a su sociedad, como un elemento educado para violentar de cualquier manera a los enemigos. Se origina también una forma de agruparse entre neófitos y el resto de la sociedad, quienes comparten un modelo de identidad colectiva, la misma que les permite afirmarse y construir una resistencia, para la cual se han preparado ritualmente (Tong, 1998).

Feixa (2006), toma como ejemplo el caso de las *naciones* en el Ecuador, las cuales son confraternidades dedicadas a actividades como la música y el grafiti, para indicar que sus miembros han alcanzado la madurez, la cual vendría a ser, en el caso de los hoperos, el uso de alguno de los cuatro elementos: rap, dj., baile y grafiti (CH), ello debido a que es a eso a lo que se dedican. En el caso de los punks, su madurez y por lo tanto reinserción, se refleja en la manera cómo se violenta a la estructura dominante y a los skinheads fascistas, principalmente, lo cual se da mediante el uso de la música, el grafiti, la estética y los robos de menor cuantía.

Con la reinscripción, el punkero crea una nueva rutina en relación a la que llevan a cabo aquellas personas de su edad que no se han separado de la estructura hegemónica. Interioriza y replica nuevos elementos de tipo estético, moral y vivencial, con lo que asegura la supervivencia del sistema al que ahora pertenece. Su vida se torna diferente y el miedo que perdió a los golpes durante su rito de paso, además del observar que no existe en su cultura una jerarquía permanente, lo llevan a desafiar y agredir a los más antiguos, aquellos que cumplen el rol de desafiantes y en ocasiones de iniciadores.

Evidencia de ello fue cuando en una ocasión, SP fue agredido verbalmente por CDP, quien además sostenía un desarmador para usarlo como arma. El primero se enfrentó a aquel ex miembro de El Parche, y aunque obtuvo apoyo de sus amigos, jamás se mostró temeroso ante la agresión de CDP. Entonces, cuando el sujeto ritual es reinsertado, éste comienza a romper las posibles jerarquías, haciendo notar que nadie debe estar por encima de nadie en esta estructura, lo cual no permite que se cree un líder dentro de la cultura punk. Nuevamente, la dinámica del ritual del pogo sirvió para que SP esté seguro de que no puede existir jerarquía alguna entre iniciados, sin importar el tiempo que estos lleven formando parte de tal sistema social.

Hay que tener claro que, el pogo no es una manera de enseñar a los sujetos rituales únicamente a golpear a otros cuando éste se repite de manera ritual, sino que estamos frente a una forma de pertenencia e identificación con respecto a él: el hecho de estar dentro del círculo, indica que la persona está atravesando el rito de paso o afirmándose y renovándose en su cultura, y hasta creando nuevas relaciones sociales. Sobre esto, cuando el sujeto está celebrando su ingreso al mundo adulto o recordándolo mediante la repetición del baile, es muy común observar parejas abrazadas como en una alianza, empujando a otros y sosteniéndose mutuamente para no tropezar.

Con la reinscripción, se ha logrado “humanizar” a un sujeto, por lo cual los elementos que le han sido transmitidos al individuo para “humanizarlo” y permitirle ser parte de lo considerado normal, se impregnan en el deber ser de dicha persona, quien verá como algo necesario reproducir el modelo al que se le ha integrado por medio de una moral, una ética y una forma de ver el mundo (Bakunin, 1972). Se ha creado así una persona, puesto que se han integrado los tres elementos necesarios para hacerlo: en primer lugar el *soma* o la

organización jerárquica de los sistemas orgánicos que constituyen un cuerpo; la *psyché* o proceso psíquico que organiza la experiencia individual a través de la síntesis del yo, y en tercer lugar el proceso comunal, creado desde la organización cultural de la interdependencia de las personas: el *ethos* (Erikson, 1985).

No olvidemos que en cuanto al sujeto ritual, aquel que está siendo reinsertado en la sociedad de los punks, “*si bien su cara social puede ser su posesión más personal y el centro de su seguridad y su placer, sólo la ha recibido en préstamo de la sociedad; le será retirada si no se conduce de modo que resulte digno de ella*” (Ibid, p. 17). Vemos entonces en el caso de a quienes se conoció como “los punks reguetoneros”, que se cuestionó su autenticidad, para lo cual tuvieron que atravesar nuevamente un rito de paso para ser reinsertados en la estructura social punk⁷².

Freud tiende, por una parte, a ligar el simbolismo individual con la acción de las represiones sociales; por la otra, busca en las instituciones sociales elementales la repetición de los acontecimientos primordiales de la humanidad, y en los estadios de desarrollo del individuo una recapitulación de los estadios de desarrollo de la humanidad. (Augé, Op. cit 72).

Estamos hablando del porqué de la importancia de los rituales. Lo que sucede, es que el simbolismo individual se liga con las normas sociales, y ello con la manera cómo el ser humano representa cada estadio de la humanidad, es decir su vida misma. Por ello, se vuelve necesario y muy relevante, que el sujeto ritual reinsertado haga uso de los símbolos que aprehendió durante su rito de paso cada que forme parte del ritual. Del mismo modo, surge la importancia de recrear aquello que él experimentó durante su rito de paso, para lo cual necesita sentirse cómodo y seguro de hacerlo, por lo cual el sujeto ritual, se presenta repetidamente en las *tokadas* dependiendo cómo está el pogo: aquel evento en el que ellos nacieron como individuos aceptados, el cual es también el indicador de la validez de la *tokada*. Lo que quiero decir, es que uno acude primero a la ventana de la Pukará para decidir si vale la pena ingresar al local o no, si es que el evento tiene algún costo por supuesto. Entonces, la participación en el ritual viene determinada por lo que uno encontrará en el mismo, lo cual demuestra su importancia. Igualmente, siempre que alguien

⁷² Para ello, organizaron *tokadas* y realizaron talleres de serigrafía y grafiti, además de formar parte del cartel de los 37 años del punk.

relata a otra persona sobre alguna *tokada*, lo primero que se hace es indicar algún hecho que ocurrió durante el baile.

De esta manera, el sujeto ritual es reinsertado a la estructura de los punks, incluso se hace de *“ropas nuevas para marcar su re-entrada a la comunidad”* (Peteet, Op. cit 49). Por ropas nuevas, no me refiero a la compra de las mismas, sino que él mismo comienza a modificar a su ropa antigua a su voluntad: las parcha, entacha y raya. Empieza también a hacer aretes y collares con cosas que encuentra en la calle o en los pogos, las cuales caen de la ropa de alguien más; en fin, su ropa nueva parte de la anterior, los elementos nuevos se convierten en una capa que cubre su estado pasado.

Tomando en cuenta que *“el hecho de que mucho de lo que atribuimos a la naturaleza humana no es más que una reacción frente a las restricciones que nos impone nuestra civilización”* (Boas en Feixa, Op. cit 26), llegamos al punto en el que un sujeto reinsertado decide conformar una banda. Él ha aprehendido varios elementos simbólico-estéticos e ideológicos durante el ritual del pogo, y por lo tanto su música suele tomar ciertos parámetros, dando origen a un subgénero del punk por el cual tendrá preferencia, y para llegar a él deberá atravesar una serie de nuevos ritos a los cuales no me referiré en esta ocasión. Es aquí, cuando su realidad comienza a ser plasmada en letras de canciones creadas por su banda, mientras que aquellas agrupaciones que han atravesado más ritos de paso que se le han puesto en frente, crean canciones en las que desafían la autenticidad de nuestro sujeto ritual. La desafían mediante letras que cuestionan al punkero, aquellas que dicen que no todo es estética, ni cantar sin actuar, sino que *“el punk es actitud”* (AB). Se producen entonces canciones como *“Viva la Punk”*:

Sandy era una chica normal, preparaba su ropa y nada miraba mal

Sandy caminaba a diario hasta la esquina tenía miedo de los punkis que por ahí caminan.

Un día cualquiera Sandy mutó y en la más punkera se convirtió,

Ahora Sandy vacila la zona⁷³, habla huevadas y te putea en forma.

El miedo a comer en la calle perdió, y cree ser feliz sin ninguna razón.

⁷³ “La zona”: sector de los bares ubicado en La Mariscal, en Quito.

Sandy analiza cómo vivir deprisa, se asusta de las que se le cagan de la risa

Parcha en los toques cuidando sus pertenencias porque sabe muy bien que es una chica fresa⁷⁴.

Quiere encajar y hace todo lo posible, cree ser punky sin saber ni lo que dice

Se cree inconforme con la sociedad, pero si ve problemas busca a un municipal

Piensa que los locos la quieren a su lado, pero es porque muchos ya se la han culeado

Sandy pasó de hippy a punketa, tiene más facetas que una diva carroñera.

Gramo, Viva la Punk

Así, pues, la reinserción de alguien es desafiada por alguien más, proponiendo que los sujetos rituales vayan más allá y atraviesen más estadios. Por otro lado, cada uno está en libertad de aceptar el reto o no. En caso de no querer aceptarlo, las canciones que el sujeto ritual ha creado a partir de su experiencia únicamente en el pogo, se tornarán más fuertes, indicando que éste sí ha atravesado nuevos elementos rituales que se le han puesto en frente en su estructura (o subgénero). Así, el punk basura, el anarcopunk, el sex punk basura, el horror punk, y los demás subgéneros, presentarán diferentes elementos rituales para sus integrantes, rompiéndose así cualquier idea de jerarquías.

Una vez reinsertado en la estructura social punk, el neófito obtendrá la aceptación de sus similares y en cuestión de tiempo tendrá que renovar su estatus, y hacerse de uno nuevo, comenzando así un nuevo ciclo ritual. Se dan entonces “secuencias de estatus” que tienen que ver con su identidad individual y ésta respecto al resto, es decir a sus relaciones sociales (Turner, 1974). Con la finalización del ritual del pogo, se afirma la estructura social, se garantiza el orden y la subsistencia de los punks, los cuales son propietarios de ese sistema ritual capaz de transformar los estados de cada persona que forme parte del evento, se produce así la cohesión del grupo, en palabras de Tong (1998).

El sujeto ritual ya reinsertado en una forma de socialidad, se vuelve auténtico. Comienza entonces a criticar e indignarse al observar sus símbolos en alguien más, sin que estos tengan significado alguno, mientras que él tuvo que atravesar un proceso para poder

⁷⁴ Chica fresa: forma despectiva y estereotipada de referirse a mujeres de clase alta y media alta, socialmente bien posicionada y acomodada económicamente.

hacerse de ellos de manera genuina, lo cual se convierte en una razón para lucir tales elementos orgullosamente. El sujeto, está en capacidad de usar su *cara* sin ningún tipo de problema, pero también necesita continuar renovándose a través del mismo ritual, o yendo un paso más adelante al enfrentarse a nuevos ritos de paso. Así,

Los elementos tribales son, en este sentido, una oportunidad para provocar distanciarse de las instituciones, tanto como un mecanismo a través del cual crear una nueva socialidad, una nueva agrupación capaz de conferir a los jóvenes un nuevo estatus. Se trata, pues, de elementos que tienen que combinar una cierta agresividad hacia el entorno adulto con un estímulo positivo para el miembro del grupo. (Costa, Op. cit 14).

Tanto dentro como fuera del pogo, la actitud del sujeto comienza a ser reconocida por el resto de punks una vez que éste se hace parte de las diferentes formas de socialización llevadas a cabo al interior de esta cultura. Se forman entonces varias actitudes, nada está establecido ni hay un parámetro, tampoco reglas de comportamiento reconocidas, lo que nos lleva al *desorden* existente y que origina al punk y al *crestón*. Es así que uno tiene que atravesar algún rito de paso para posteriormente estar en capacidad de crear una actitud punk propia, y no caer en el seguir ejemplos ni modelos de ídolos, lo cual no forma parte de su cosmovisión como una cultura colectiva.

Por otro lado, su reconocimiento como miembro de esta estructura social deja de estar únicamente al interior de las tokadas, también se refleja en su frecuencia en la calle, en el bar. Es como si automáticamente, el sujeto reinsertado ganara un tipo de apego hacia Bapus, acudiendo más a menudo al interior y exterior del bar al que en el caso de los menores de edad, observaban desde fuera con deseos de ingresar, sentándose en las afueras del lugar a consumir cemento de contacto. Sin embargo, el sujeto que como mayor de edad logró atravesar la puerta negra de hierro del establecimiento, permanece afuera cuando Bapus lo expulsa, creando un intento por hacerse de un territorio junto a su *parche*, pues esos días de estar vetado dentro del bar, significarán que él y sus allegados beban vinos de cartón o botellas pequeñas de licor fuerte en las afueras hasta volver a ser admitidos por el dueño.

5. Conclusiones

A lo largo de la investigación realizada, considero haber alcanzado elementos explicativos con respecto a aquellos conceptos y teorías con las que comencé. Mediante el uso de un marco teórico y el respectivo análisis de los datos, con apoyo del mismo, he llegado a comprender y explicar aquellos fenómenos que forman parte de las identidades y la cultura del punk capitalino, específicamente aquellos miembros de dicha cultura urbana, que concurren la zona de La Mariscal, abordando así los objetivos delimitados para esta investigación.

En cuanto a lo teórico, el uso del trabajo de Turner (1974) sobre acciones simbólicas en las sociedades, me fue de gran utilidad, puesto que resultó ser idóneo y apto para aquello que me propuse investigar, así como también para comprobar las hipótesis realizadas previo al trabajo de campo. Los pasos que Turner (1974) resalta sobre los ritos de paso, fueron comprobados y puestos en evidencia durante las *tokadas*, ya que decidí enfocarme en los pogos como elemento ritual.

Aquel sistema ritual al que Turner (1974) hace referencia, compuesto por separación, liminalidad y *communitas*, y la reintegración del individuo a la estructura social, aplicó enormemente a los sujetos con los que realicé la investigación, debido a que se ha creado dentro de su estructura social, una nueva idea sobre lo que representa ser adulto, muy ajena a aquella proveniente de la estructura dominante.

Un análisis sobre los eventos rituales fue entonces, pertinente dentro de la investigación, recordando que ello hace de la cotidianeidad algo con valor, puesto que le logra otorgar un significado a ésta. Sobre tal asunto, haber trabajado con la cultura punk en Quito, fue pertinente para observar aquel *hiperindividualismo* al cual Costa (1996) hace referencia, debido a que esta ciudad se ha tornado cada vez más, subyugada a la ausencia de encuentros interpersonales, ante lo cual las culturas urbanas se han opuesto enormemente, manteniendo vivas sus tradiciones e ideologías que se resisten al *hiperindividualismo*.

Por otro lado, me gustaría remitirme a las hipótesis que planteé en la introducción, las cuales resultaron ser acertadas al momento de vincular los antecedentes, la teoría y el

trabajo de campo. Éstas fueron basadas en el pensamiento de Feixa (2006), Augé (1987), Costa (1996) y Rizo (2009) respectivamente.

Así, en primer lugar, fue posible constatar que el punkero que *parcha* en diferentes zonas de la capital, busca firmemente “sacudir” al sistema social dominante, mediante el constante gamberrismo por lo general desde los más jóvenes, al igual que a través de una estética poco convencional e incluso desagradable, y la entera diferenciación de los miembros de esta cultura urbana hacia todo lo que proviene de la “sociedad adulta”. Se origina en términos macro, una identificación a nivel grupal como punks, ello aunque al interior de la estructura, se dividan de acuerdo a sus preferencias musicales, éticas, ideológicas y de comportamiento. Por lo tanto, estos sujetos consiguen agitar la normalidad del sistema social oficial, que mediante risas, temor, reglas y prohibiciones intenta regular su presencia en el escenario social.

Igualmente, el *crestón* está constantemente resignificando aquellos elementos provenientes de la sociedad hegemónica: desde lo material hasta lo conceptual y lo simbólico. Lo producido por la sociedad adulta, resulta entonces, ser mera materia prima para personalizarla y darle un nuevo uso. Ello se pone en evidencia también, en el hecho de que la concepción de “adulterez” y “madurez”, es totalmente diferente dentro de su organización social, en el sentido de que (a excepción de lo que distingue a la vieja guardia de los demás) no existe una base cronológica ni etaria para ello.

La tercera hipótesis resuelta, confirmó que la forma de mantener esa “eterna juventud” frente a la estructura hegemónica, se da a través del uso casi ritualizado de diferentes objetos de consumo como drogas y alcohol. El uso de tales sustancias, los lleva a mantenerse constantemente dentro del pogo, en las *tokadas* y en las calles haciendo malabares o simplemente sentados bebiendo o fumando algo que se les apetece, lo cual también forja y fortalece lazos de amistad, creándose así una fuerte relación entre aceleración, cohesión, lo dionisiaco e identidad.

Finalmente, los punks demuestran enorme interés hacia la autenticidad del sujeto que porta los símbolos de identidad. Por ello, se rechaza o se abusa de aquellos que se conoce no han atravesado los distintos ritos de paso. La autenticidad está ligada a ese amor

por el punk que desarrolla durante su vida el auténtico miembro, es la clave de su identidad, es decir la actitud cotidiana para con los similares y los rivales. Se puede hablar entonces de una identidad **propia e individual**, necesariamente empleando el término *actitud* como medio para desarrollarla.

De esta manera, se han ido creando y fortaleciendo encuentros amistosos y rivales entre las diferentes culturas urbanas presentes en la capital, desarrollándose en el contexto posmoderno en el que nos encontramos, una *multirracialidad* (Costa, 1996) como resultado de diferentes culturas habitando un mismo espacio, tomando en cuenta que el sector de La Mariscal es pequeño. Por ello, fue acertado tomar el concepto de “tribu urbana” de Cortés (en Filardo, 2002) como elemento guía para llegar a dar con la esencia de los punks. En esta cultura urbana, noté a un grupo autónomo, homogéneo culturalmente, y cuya organización social cumple con dinámicas de diferente tipo, basadas principalmente en la solidaridad a través de la violencia en los punks actuales, y en la aceptación mediante la misma específicamente en la *vieja guardia*.

Como hemos visto, desde mediados de los años 90, el punk capitalino ha pasado de ser un espacio de ocio e interacción **juvenil**, a una cultura ampliamente estructurada, conformada por sujetos de edades que varían desde aquello etiquetado como adolescencia, hasta la adultez etaria impuesta por una instancia burocrática que otorga una mayoría de edad a partir de los 18 años de vida.

Durante el desarrollo de esta investigación, hemos evidenciado cómo el punkero parece ignorar su transición a la adultez de acuerdo a los distintos ritos de paso que provienen de la *sociedad adulta*, lo cual lo ha llevado a crear y adaptar una serie de elementos y modelos simbólicos, estéticos, identitarios, comunicativos, rituales y demás, que dan paso a ritos de pasaje propios, creando así una cultura.

Es aquel factor etario el que debemos concluir, se encarga de la separación entre la “vieja guardia” y “los chamos”, siendo la primera conformada por gente nacida en la década de 1980, mientras que el segundo grupo abarca a gente que nació en los años posteriores. Estamos hablando de un punto clave al referirnos a la edad como aquel aspecto eje a la hora de darse ritos de paso como el *pogo*, puesto que son aquellos quienes

pertenecen a la “vieja guardia”, los hombres y mujeres que legitiman la transición del novicio dentro de la estructura social de los punks en Quito.

Los punks más antiguos en la capital, cumplen la función de otorgadores y reconocedores de adultez. Fueron ellos quienes crearon un paso a la “mayoría de edad” mediante la aceptación durante el baile, y al poner pruebas violentas a los más jóvenes que llegaron poco tiempo después al *Parche del Norte*. La separación etaria entonces, contribuye para distinguir a novicios de iniciadores, lo cual se continúa reproduciendo en la actualidad, siendo aquellos que comparten una amistad y fueron iniciados directamente por los más cercanos a los de la generación del 80, quienes se encargan de iniciar a los más jóvenes que continúan asistiendo a las *tokadas*. Son los punks de la década de 1980 quienes de manera individual, están en casi un derecho de apadrinar o nombrar iniciadores.

Aspectos como el mencionado, en el cual un punk antiguo acepta de manera individual a un iniciador, reflejan la diversidad de esta cultura urbana, hecho que se reproduce también en la expresión musical, puesto que el punk presenta varios subgéneros que jamás acaban de ser creados, cada uno de ellos alineados a las experiencias y creatividad de los miembros de las bandas y al mensaje que emiten en sus canciones.

Las variadas e impredecibles identidades, logran mantener viva a esta cultura desde sus inicios en los Estados Unidos e Inglaterra, hasta el Quito actual. Al referirnos a los punks, estamos hablando de nuevas formas de relacionarse entre ellos y hacia los *otros*, para llegar a ser un sujeto visibilizado dentro de su mundo. Estamos tratando las formas de vida de una gran gama de identidades que, lejanas de las convencionales que acostumbramos ver en la “sociedad adulta”, se ratifican a diario mediante la actitud del punkero ante sus similares y sus rivales.

En esta investigación hablamos no de personas o sujetos vacíos ni aislados, sino de personajes que son parte de la heterogeneidad del Quito contemporáneo, los mismos que crean sus propios espacios: las *tokadas*, las cuales se convierten en escenarios importantísimos para observar a las variadas identidades punk converger y desarrollarse una frente a la otra, y gracias a la otra (en un sentido de oposición). Aquella diversidad

caracteriza la amplitud de esta cultura, razón por la cual se crea una gran gama de *communitas: parches*.

Así, la identidad colectiva es la *basura* (el punk) que resulta ser abstracta, siendo ello lo que los ingresa en una adultez que los ubica como auténticos, maduros, reconocidos y visibilizados dentro de su colectividad. Los pogos y los días al interior y exterior de los bares les otorgan el gamberrismo que otros rechazan y que lleva a muchos a dar un paso al costado, antes de haber cumplido uno de los tantos ritos de paso. Los pogos y los bares son igualmente los escenarios rituales, aquellos que ven el ingreso y el fracaso de alguien que busca o buscó *neotribalizarse*. Así también, los golpes traen la violencia, aquella que enorgullece a la vieja guardia, a aquellos que sobrevivieron y que aseguran siempre “*esto no es un alboroto de joven, yo tengo cuarenta y sigo y seguiré aquí y así tal cual*” (PE).

Dentro de esta estructura social, se ha creado una forma de ver el mundo capaz de dar origen a un imaginario sobre lo que representa ser joven y ser adulto, ser auténtico y ser farsante, ser un *punk* o ser *normal*. Se ha abierto paso a crear una identidad urbana más que ha trascendido, ya que ha permitido originar más identidades a su interior, las cuales configuran una cultura incesante que nace desde la basura, que se desarrolla mediante una adultez aceptada entre ellos y legitimada entre pogos, golpes y bares.

6. Bibliografía:

- [ANTIPATIKOS]. (2008, junio 10). "PUNKS FRENTE A LA MODERNIDAD." [Archivo de video]. Recuperado de:
<http://www.youtube.com/watch?v=AnLEYaxnJBg>
- Atutxa, B. y Etxegoien, F. [Asier Yarza]. (2011, marzo 16). "ROCK RADIKAL VASCO - LA GRAN MARTXA DE LOS 80'". [Archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=_ZRZkXkBA6w
- Augé, M. (1987). *Símbolo, función e historia: Interrogantes de la antropología*. México: Editorial Grijalbo.
- Bakunin, M. (1972). *La libertad*. México: Editorial Grijalbo S.A.
- Cevallos, F. y Herrera M. [Hu Ang]. (2011, octubre 12). "La Movida Underground (1996)". [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=ibh7x3SV0tE>
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Costa, P.O., Pérez, J.M., Tropea, F., Lacalle, C. (1996). "*Tribus Urbanas: El Ansia de Identidad Juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*". Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1986). *La Estructura Ausente; Introducción a La Semiótica*. España: Editorial Lumen.
- Erikson, E.H. (1985). *El ciclo vital completado*. Buenos Aires: Paidós.
- Escobar, A. (1992). "Culture, Economics, and Politics in Latin American Social Movements Theory and Research". En: *The Making of Social Movements in Latin America: Identity, Strategy, and Democracy*. Boulder, CO: Westview. Pp. 62-85.
- Feixa, C. (2006). *De Jóvenes, Bandas Y Tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C., Molina, F., Alsinet, C. (Eds.). (2002). *Movimientos Juveniles En América Latina: Pachucos, Malandros, Punketas*. Barcelona: Ariel Editorial.
- Ferrándiz, F. y Feixa, C. (Eds.). (2005). *Jóvenes Sin Tregua: Culturas Y Políticas De La Violencia*. Barcelona: Anthropos.
- Filardo, V. (2002). *Tribus urbanas en Montevideo nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Montevideo: Ediciones Trilce. Pp. 5-117.

- Geertz, C. y Solari, C. (1973). "Ethos, Visión Del Mundo Y Análisis De Los Símbolos Sagrados." En: *Cosmos, Hombre, y Sacralidad*. Lima, Perú: Departamento De Ciencias Sociales, Área De Antropología, Pontificia Universidad Católica Del Perú. Pp. 91-111.
- Goffman, E. (1970). "*Ritual de la interacción*". Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo. Pp. 1-21.
- Goffman, E. (2009). "*La presentación de la persona en la vida cotidiana*". Buenos Aires: Amorrourtu.
- Griffin, P. [phattphucks]. (2014, agosto 25). "The Last 24 Hours of Sid Vicious". [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=4o5Vb-2H5Xw>
- Guerrón, A.M. (2012) "Jóvenes en Quito: nuevas identidades urbanas". Quito, Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Kottak, C. (2008). *Mirror for Humanity: a concise introduction to Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill sexta edición.
- Lévi-Strauss, C. (2002). Pensamiento "primitivo" y mente "civilizada." En: *Mito y Significado*. Madrid: Alianza. Pp. 37-51.
- Martínez, M. y Tong F. (Eds.). (1998). Los jóvenes pandilleros: solidaridades violentas sin ideologías. En: "¿Nacidos para ser salvajes? Identidad y violencia juvenil en los 90". Lima: CEAPAZSUR. Pp. 73-99.
- Ogaz, F. (2010). *Culturas Urbanas, Organización E Identidad*. Quito, Ecuador: Ministerio De Cultura Ecuador.
- Oey, A. [bostoncrew82]. (2011, noviembre 23). "Crass - There Is No Authority But Yourself". [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=qIa_jVDRYg4
- Rizo, P. (2009). *Estudio Sobre El Grupo Social De Los Jóvenes Emos*. [Web]. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos. Disponible en: http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/informes/especiales/2009_emos_1.pdf [2014, 27 de enero].

- Rueda, M. V. y Moreno, S. (1997). "Ethos, Visión Del Mundo Y Análisis De Los Símbolos Sagrados." *Cosmos, Hombre Y Sacralidad: Lecturas Dirigidas De Antropología Religiosa*. Quito: Departamento De Antropología, PUCE.
- Sánchez García, J. (2010). *Jóvenes de otros mundos: ¿Tribus urbanas? ¿Culturas juveniles? Aportaciones desde contextos no occidentales*. En: "Cuadernos de antropología social". No. 31.
- Spindler, G. (1993). "La transmisión de la cultura". En: Honorio M. Velasco, Javier García Castaño y Ángel Días de Rada (Eds.). *Lecturas de Antropología para educadores*. Madrid: Trotta. Pp. 205-241.
- Temple, J. [Gail Imler]. (2013, agosto 29). "Sex Pistols The Filth and the Fury." [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=reoQVuENWxI>
- Terán, S. (2010). "Elementos identitarios entre grupos punk de la ciudad de Quito: un análisis comparativo entre punks del norte y punks del sur". Tesis de grado en Antropología Sociocultural, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors; Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Universidad Politécnica de Valencia [Kiwis Istriónikos]. (2011, marzo 16). "Documental Sobre La Movida Madrileña "La Nueva Ola En Madrid" [Parte 1 De 4]". Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=qBi01qvuiK4>

7. Anexos

Fotografías por Maryelisa Delgado, excepto las que llevan un asterisco en la parte inferior de la imagen.



* Afiche del concierto "Ojos que sí ven". Ambato, Ecuador



**BULLA EN EL
TEJAR TOKADA PUNK**
**LANZAMIENTO 2DO VIDEO
ZABANDKJAS DE LA 18**

BANDAS
 PULMON VERDE
 SIKOTIKOS
 ZABANDKJAS
 TERRORIMO BALBOA
 THE LAMBUXIOS
 VH SEX PUNK
 INDIGENTES LATACUNGA
 AROJA LA BOMBA

**2 \$
DOS DOLAR**

JOEL MONROY
 Y CEDIA AMAZONAS
 EL TEJAR

T-HOO



*Afiche del concierto “Bulla en el Tejar”. Quito, Ecuador.

**sapos
muertos**
 15 años

CASA PUKARA

MALDITAS DESCARADAS
 LOS ROCAMBOLESCOS
 GRAMO
 O.I.H.
 O. D. R.
 INOCENCIA PERDIDA
 SINIESTRO
 ANARCOLEPSTA
 ANTIPATIKOS
 SAPOS MUERTOS
 NITROCHARGE
 MORTAL DECISION
 PERTURBADOS



de punk, diversión
 & descontrol 12 pm
 10 PRIMERAS PERSONAS GRATIS 3 DOLARES

*Afiche del concierto “Sapos Muertos 15 años”. Quito, Ecuador



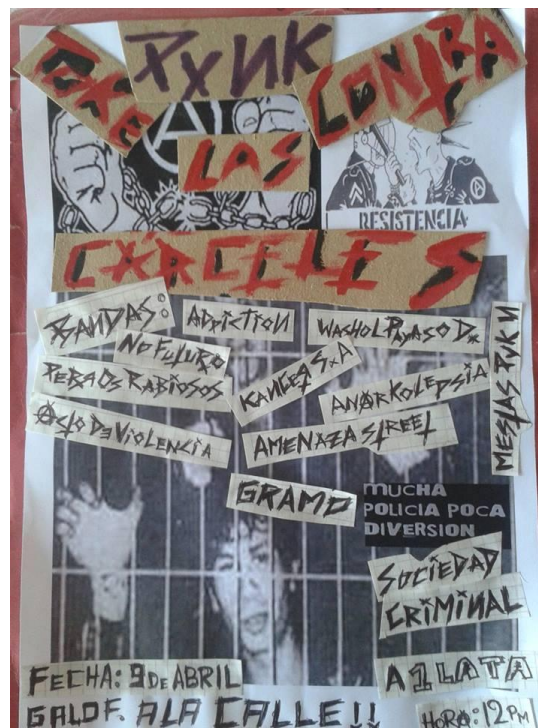
*Afiche del concierto “La ficción amarga”. Quito, Ecuador.



*Afiche del concierto recopilatorio “12 cañonazos rockanroleros”, donde participarían bandas antiguas de punk y rock and roll de Quito. Quito, Ecuador.



*Afiche del concierto de cumpleaños de la banda “La Demencia Extrema” en “La Industria”. Quito, Ecuador.



*Afiche del concierto contra las cárceles, donde se recaudaría fondos para la familia de un detenido. Quito, Ecuador.

36 AÑOS del PUNK
presenta

BANDAS EN VIVO:
 ENEMIGO PUBLICO (Quito)
 FERROS RABIOSOS (Quito)
 RAARTAS (Quito)
 KONTRAFASE PUNK HRC (Santo Domingo)
 RATAS DE CIUDAD (Quito)
 LOS DISMISIS (Guayaquil)
 Erreata (Quito)
 taller de Exclusion (Quito)
 chablon punk
 Arroja la Bomba (Quito)
 SERES DEL WANGHAKA (QUITO)
 LOS BOLA (TAMBILLO)
 SINKOS (QUITO)
 SIN VOZ NO VOZ (QUITO)

Mayo 31 2014

AGOLITE 2,50
BALON VERDE

LUGAR: (TAMBILLO FRENTE LA FABRICA PARANCO)
 Coger el bus en el trébol o en la Villa flora o para la gente del sur en el terminal Quitumbe el bus meja y quedarse en tambillo hora: 10:00 puntuales

*Afiche del concierto por los 36 años del punk en Quito



*Afiche del concierto por los 37 años del punk en Quito



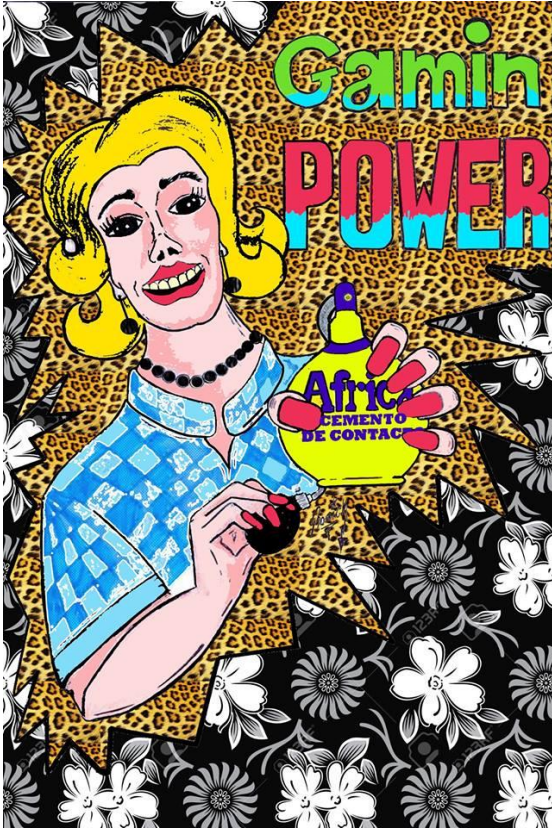
*Afiche de un concierto en “La Industria”, a orillas del Machángara



*Tumba de “Prema”, fallecido vocalista de Descontrolados, rayada con mensajes de recuerdo y nombres de bandas punk quiteñas. Guayaquil, Ecuador.



*Pegatinas de la banda Gramo listas para ser regaladas en el lanzamiento del fanzine sonoro “Vivo Punk”. Quito, Ecuador.



*Publicidad de ropa femenina confeccionada por una punk. Quito, Ecuador.



Billeteras, fanzines y monederos en venta durante un concierto. Quito, Ecuador.



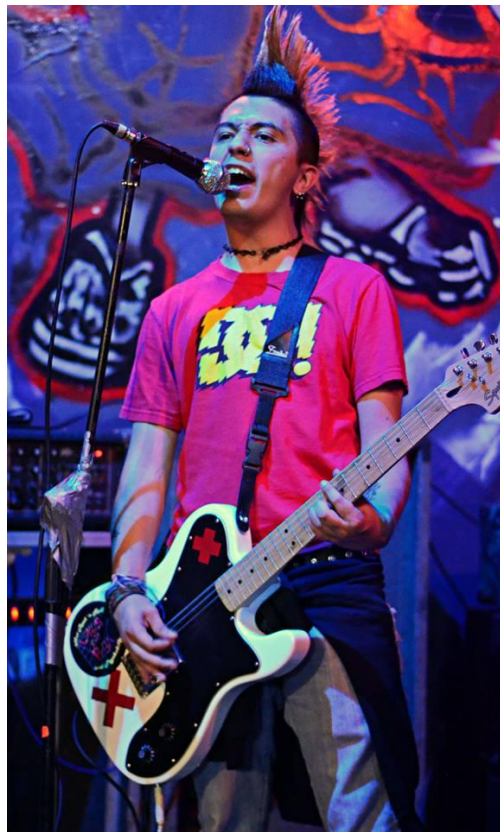
*Esténcil con el logo de la banda Gramo con el que se harían parches. Quito, Ecuador.



*Matrioska personalizada sobre el muslo de una punkera. Quito, Ecuador.



*Empapelando la ciudad anunciando un concierto en la pared de una iglesia. Quito, Ecuador



*La música: rápida y directa, es la expresión más característica de esta cultura. Lanzamiento del fanzine sonoro Vivo Punk en la Casa Pukará.. Quito, Ecuador.

Conciertos y ensayos:



Baterista preparándose para un concierto en “La Trinchera⁷⁵”. Quito, Ecuador.



Concierto en “La Trinchera”. Quito, Ecuador.



Concierto en “La Trinchera”. Quito, Ecuador.

⁷⁵ “La Trinchera” es una mecánica ubicada sobre la Avenida Simón Bolívar al Sur de la ciudad, donde se organizan conciertos de punk con la autorización de su dueño.



Punks, sus hijos y sus hermanos menores en un concierto en el parqueadero de un burdel. Quito, Ecuador.



*Ensayo de Lokos x la Pega, donde se juntan la “vieja guardia”, “mediados” y “actuales”. Quito, Ecuador.



Concierto en La Rumiñahui. Quito, Ecuador.



Concierto en "La Trinchera". Quito, Ecuador.



Concierto por el día de la mujer en la Plaza Cívica Eloy Alfaro. Quito, Ecuador.



*Concierto "Resistencia Punk". Quito, Ecuador.

Pogos:



Punks iniciando un pogo. Quito, Ecuador.



*Pogo en San Juan. Imagen tomada del video "Inconsciente consumista", de la banda Chabikos Punk.



El pogo en pareja o grupal se da casi siempre entre personas del mismo género.



El pogo parte de los saltos simulando la función del *pogo stick*.

Parches:



**Parchando afuera de un concierto. Bogotá, Colombia.*



La vereda de “Bapus” Bar es el escenario nocturno constante. Quito, Ecuador.



*Concierto en Riobamba, Ecuador.



* “Es la madrugada, comienzas a despertar. El entorno te hipnotiza y no piensas en nada. Llaves blancas, las colillas, botellas vacías, entre vómito y patadas ya se acabó el día” Gramo, “*Gramo*”. Pomasqui, Ecuador.



Punks “parchando”. Bogotá, Colombia.



Reunidos en un concierto en “La Industria”. Quito, Ecuador



*Noche de concierto en la Casa Pukará. Quito, Ecuador



*Una noche cualquiera, en una vereda cualquiera. Quito, Ecuador



*Mujeres *parchando* en La Mariscal, mientras el cartón de vino pasa de mano en mano. Quito, Ecuador.



*Reunión de bienvenida para un amigo, un artista callejero. Quito, Ecuador.



**Parche femenino en un concierto en “La Industria”. Quito, Ecuador.*



**La banda Gramo durante un concierto en “La Industria”. Quito, Ecuador*



*La vereda del bar Bapus alberga a punks del Norte, Sur y demás sectores de la ciudad y del país. Quito, Ecuador.



Amigos en las afueras de “Bapus” Bar. Quito, Ecuador



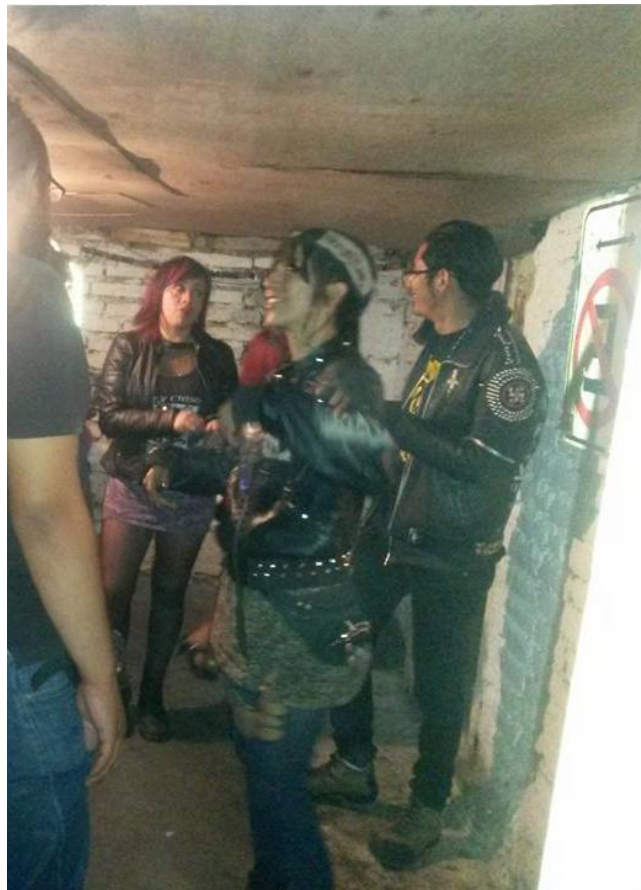
Foto grupal una noche afuera de “Bapus”. Quito, Ecuador.



*Foto grupal en la Plazoleta del Rosario durante el concierto de Doom en “El Subte”. Bogotá, Colombia.



Cae la noche y la Lizardo García se llena de chompas de cuero, crestas, tachas y botas. Quito, Ecuador.



*Parchando durante un concierto en La Tola. Quito, Ecuador.

Estética:



Encrespando el pelo con jabón azul. Quito, Ecuador.



* “Siguen dando batalla viejitas pero paradas” (G.G.).



La estética es diversa aunque presenta patrones, especialmente en los más jóvenes.

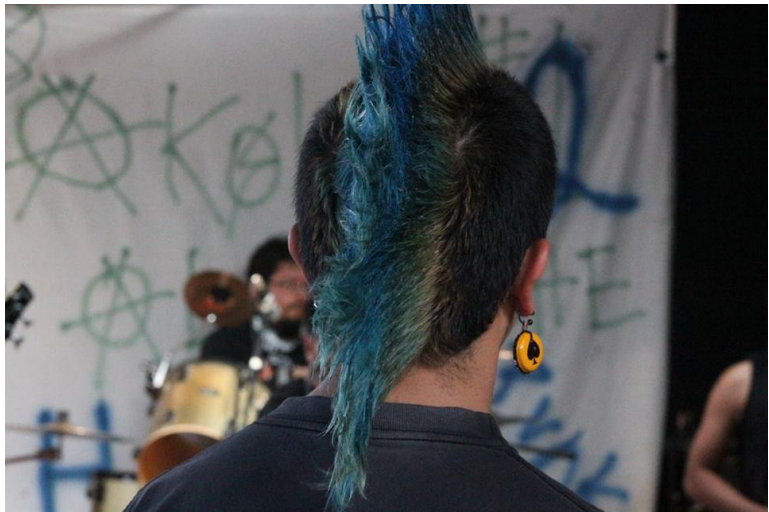


La variedad estética refleja la diversidad ideológica y musical de sus portadores.



*Cemento de contacto (gale) y wanchaka amenizando una noche. Quito, Ecuador.















*



*