

Juventud y *hardcore punk*: el orden del capital frente a la alteridad destructiva

Ignacio Moreno Fluxà

El presente artículo presenta una breve discusión en torno al vínculo entre juventud y capitalismo a partir del análisis de un caso particular: la escena *hardcore punk* estadounidense. Las peculiaridades de esta escena musical –su rebeldía rabiosa, su ímpetu (auto)destructor, su desborde permanente– así como su contrapunto con los movimientos que la precedieron, nos permiten vislumbrar los mecanismos mediante los cuales el capitalismo ejerce su poder coercitivo, en lo que, con Althusser, denominaríamos los aparatos ideológicos de Estado y el aparato represivo de Estado. Comenzaremos por definir estos conceptos, para luego aplicarlos al recorrido histórico que deriva en el surgimiento del *hardcore punk* a fines de los setenta.

§ Economista y magíster en Políticas Públicas de la Universidad de Chile. Alumno del Magíster en Pensamiento Contemporáneo de la Universidad Diego Portales. Docente en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Talca. Músico experimental.

Aparatos de Estado

El desarrollo conceptual de Althusser conforma una extensión de la teoría marxista del Estado. Su principal aporte teórico reside en la distinción entre los aparatos ideológicos de Estado y el aparato represivo de Estado. Los aparatos de Estado en general corresponden al sistema «que permite a las clases dominantes (...) asegurar su dominación sobre la clase obrera para someterla al proceso de extorsión de la plusvalía (es decir a la explotación capitalista)» (Althusser 2003, 19). La teoría marxista tradicional asociaba estos aparatos con mecanismos exclusivamente represivos (el ejemplo más palpable de ello sería la policía, encargada de reprimir cualquier alteración del orden hegemónico), frente a lo cual Althusser subraya la necesidad de añadir otra categoría, la de los aparatos ideológicos de Estado, a fin de comprender el funcionamiento del Estado en la práctica.

Si el aparato represivo de Estado reside, precisamente, en el Estado mismo (el gobierno, la policía, los tribunales, etc.) y es, en ese sentido, unitario, los aparatos ideológicos de Estado son múltiples, abarcando todas aquellas instituciones que, sin ser parte del aparataje estatal como tal, permiten afianzar el orden imperante y reproducir las relaciones de producción hegemónicas. En este sentido, pese a la pluralidad de los aparatos ideológicos (entre los cuales Althusser identifica, por ejemplo, los religiosos, los escolares o los culturales), «la ideología con la que funcionan, en realidad, está siempre unificada (...) *bajo la ideología dominante*, que es la de “la clase dominante”» (Althusser 2003, 27).

Solo la articulación del aparato represivo con los aparatos ideológicos hace posible el ejercicio del poder de Estado por

parte de un grupo determinado. Los aparatos ideológicos juegan un rol preponderante en la reproducción del orden en el largo plazo. En contraste, el aparato represivo, visible y violento parece ocupar un lugar más relevante en el mantenimiento del *statu quo* en el corto plazo. En este sentido, se esperaría que, si los aparatos ideológicos fracasan (lo cual puede ocurrir tanto por simples contingencias de corto plazo, como por un resquebrajamiento progresivo del poder del Estado, del orden hegemónico completo), el aparato represivo entre en escena rápidamente para reestablecer la normalidad dominante. El contraste entre el *hardcore punk* y sus predecesores nos permitirá ver en la práctica estos movimientos.

El nacimiento de una alteridad destructiva

Antecedentes

En la segunda mitad de los años sesenta, el jipismo había dado ya atisbos del quiebre entre la pulcra normalidad del *statu quo* y una juventud desencantada con la así llamada *american way of life*, caracterizada por la conformidad con los frutos de la era dorada del capitalismo. Sin embargo, el correlato musical del jipismo –el *rock* psicodélico y el *acid rock*– conservó una vocación más bien melódica, en línea con los ideales pacifistas del movimiento¹. En tal sentido, podría decirse que, pese al rupturismo que significó el jipismo en la cultura popular estadounidense, los aparatos ideológicos de Estado mostraban plena vigencia, por cuanto las aparentes interrupciones del or-

¹ Aunque, ciertamente, hubo artistas particulares que escaparon de esta tendencia, atreviéndose a sonidos más potentes y adelantados a su época, como Blue Cheer, Iron Butterfly o, más notoriamente, Jimi Hendrix.

den no terminaban por sacudir realmente los cimientos de la maquinaria capitalista.

En contraste, la escisión adquirió tonos nihilistas con el advenimiento del *protopunk* en el cierre de la década, con bandas como The Velvet Underground o The Stooges, que sentenciaron la muerte de la ligereza jipi, adoptando una postura disidente que, en lugar de apelar a la comunidad de la naturaleza y el pacifismo, abrazaba la marginalidad de la propia ciudad como espacio de resistencia frente a las formas de vida tradicionales. Aunque la alienación de la vida en la ciudad capitalista seguía siendo denunciada (la decepción del sueño americano), con el *protopunk* comenzó a entreverse la posibilidad de transformar esa alienación en un arma capaz de fisurar el sistema desde dentro, pues en esa incomodidad frente al orden imperante residía, de forma muy incipiente, la fuerza y la motivación para echar abajo esa hegemonía. En línea con esto, musicalmente, el *protopunk* osó dirigir su mirada, aunque fuera solo por instantes, a aquellas zonas de penumbra que comenzaban a proliferar en el seno de la ciudad y del capitalismo estadounidense (los yonquis, las disidencias sexuales, las vanguardias artísticas, etc.). Consecuentemente, comenzaron a surgir tensiones más visibles con el orden establecido y, por tanto, los encuentros con el aparato represivo se volvieron más regulares². Sin embargo, de la mano de las drogas y los excesos, primaba una vocación evasora que terminaba por socavar cualquier intento revolucionario serio y, por lo tanto, aunque tensionados, los aparatos ideológicos de Estado seguían mostrando su vigor.

² Un famoso episodio de ello es el registrado en la cinta *The Velvet Underground and Nico: A Symphony of Sound* (1966), de Andy Warhol.

Este espíritu contestatario en la propia urbanidad daría un paso adelante con el desarrollo del *punk rock* a mediados de los setenta. Artistas como Richard Hell, Patti Smith y Ramones comenzaron a vocalizar más ácidamente la alienación urbana, en un posicionamiento que musicalmente se reflejó en bases rítmicas más rápidas, guitarras distorsionadas sin dubitación y voces crecientemente vociferadas. Sin embargo, si en el Reino Unido el surgimiento del punk estuvo ligado desde su concepción a la clase obrera y a un discurso conscientemente antisistema³, su vertiente estadounidense todavía era políticamente inocente y su rebeldía se quedaba más bien en una actitud sin forma política definida: allí donde los Sex Pistols se burlaban desafiadamente de la monarquía británica y llamaban a la anarquía, las líricas de los Ramones describían incomodidades adolescentes. El resquebrajamiento de la juventud con el orden establecido todavía no era completo⁴.

El paso decisivo

A fines de los setenta e inicios de los ochenta, se daría el paso decisivo, de la mano de una nueva escena musical. En efecto, este nuevo movimiento, bien denominado *hardcore punk*, sentenció el quiebre definitivo con la normalidad tradicional de la sociedad estadounidense, heredando en ello el atributo particular de sus predecesores directos —el *protopunk* y el *punk rock*—: su surgimiento en el interior mismo de la urbe yanqui. Y al igual que sus antecesores, el *hardcore punk* fue una

³ En medio de la marginalidad de sectores populares que nunca habían podido recuperarse de la miseria de la posguerra.

⁴ Ver, por ejemplo, «Rock 'n' Rolligion» de Svenonius en *The Psychic Soviet*.

escena ante todo juvenil, cuya figura palpable era la juventud marginalizada y alienada, la de una generación que aparecía como una otredad incomprensible para las generaciones anteriores y que, ante todo, se atrevía a vociferar su ira contra el sistema. En este sentido, el paso adelante del *hardcore punk* se manifiesta en un choque frontal entre dos tendencias opuestas que, además, se retroalimentaban mutuamente. Por una parte, habiendo observado ya la alteridad abominable del jipi y del punk de las décadas previas, el orden de la ciudad capitalista enardeció su resistencia al nuevo flagelo que se atisbaba y que amenazaba con darle el batatazo final a la tradicional familia burguesa estadounidense. Por otra, la juventud desencantada ya no era la del jipismo, la del Verano del Amor, de las flores y la psicodelia. El nuevo rostro del desencantamiento ardía en una rebeldía rabiosa, amarga; el fin de los años dorados del capitalismo se había traducido en la amenaza creciente de la precarización y la marginalidad latente, incluso entre las familias de la clase media alta. Las oportunidades infinitas de los antiguos relatos familiares se desvanecían al tiempo que la desigualdad y la pobreza se volvían una realidad cada vez más inevitable a la mirada del orden oficial. La insostenibilidad de la situación comenzó a manifestarse en la escena musical, cuyo impulso disruptivo, lejos de tomar distancia de la sociedad en búsqueda de un orden alternativo, se encaminó a subvertir el orden oficial desde su interior, a fisurar, a rasgar la cultura tradicional. Empujada por este ímpetu rabioso, la juventud del *hardcore punk* era destructiva, pero en un sentido crítico: su búsqueda por sacudir los cimientos del orden imperante procuraba abrir el espacio para lo nuevo⁵.

⁵ En su descontrol, esa fuerza destructiva muchas veces adquiría ribetes autodestructivos. Por ejemplo, en los conciertos era común la agresión mu-

En línea con la tensión entre estas dos tendencias, la búsqueda del *hardcore punk* derivó en una toma de conciencia política, algo que había estado ausente en sus predecesores directos. Como dijimos, el *punk rock* estadounidense había permanecido en una suerte de inocencia política, sin adoptar un discurso crítico frente al orden capitalista hegemónico⁶. Esta nueva generación de artistas abrazó, en contraste, un carácter abiertamente político, con posturas que, si bien mantenían la distancia frente a corrientes ideológicas particulares, se aproximaban a discursos de izquierda o anarquistas. En California, las líricas de Black Flag –cuyo nombre hace directa referencia al ícono anarquista de la bandera negra– se repartían entre mofas irónicas a la cultura oficial («TV Party», «Drinking and Driving»), dolorosos gritos de alienación («Scream», «Can't Decide») y ácidas disputas con el orden establecido («Police Story»). En el mismo estado, Dead Kennedys llevó la mordacidad a un extremo, enarbolando más decididamente un espíritu político, con canciones como «Let's Lynch the Landlord» (un llamado sarcástico a acabar con la hegemonía de los arrendadores), «Nazi Punks Fuck Off» (contra la proliferación de *skinheads* en la escena punk) o «This Could Be Anywhere (This Could Be Everywhere)» (una amarga crítica a la gentrificación de la ciudad estadounidense). Otro caso paradigmático de este ethos político es el de la banda washingtoniana Minor Threat, la cual dio origen a la subcultura *straight edge*, que abogaba por alejar al mundo del punk de la inconsciencia del *mainstream*, oponiéndose, inicialmente desde una posición de izquierda

tua entre sus asistentes o incluso entre el público y las bandas. Al respecto, ver *Get in the Van: On the Road with Black Flag* de Rollins.

⁶ En ese sentido, su carácter político residía justamente en la ausencia de discurso y en la consecuente validación del orden establecido.

radical, a la promiscuidad sexual y al uso de drogas y alcohol, y defendiendo los derechos de los animales.

Un aspecto crucial que caracterizó a toda la escena *hardcore punk* en su conjunto dice relación con la adopción de una ética *do it yourself* (DIY; hazlo tú mismo), lo cual también se vincula a sus lineamientos políticos. En efecto, el DIY se erigió como una alternativa frente a la industria musical tradicional, atravesada por imperativos lucrativos y capitalistas y por criterios editoriales conservadores⁷. Visto de otro modo, fue un imperativo surgido por la posición marginal en la que se hallaba la escena, lo que implicaba una acusada precariedad en los recursos disponibles y, por lo tanto, la búsqueda de una senda por fuera de los medios tradicionales. En términos concretos, esta ética se traducía en una serie de iniciativas de autogestión y redes de apoyo mutuo, que tomaban forma, por ejemplo, en la creación de sellos discográficos autónomos, la autoedición de *fanzines* y la producción de eventos independientes. El caso más notable en este ámbito es el de los sellos autogestionados, algunos de los cuales alcanzaron niveles de notoriedad a escala nacional gracias a la influencia que las bandas de *hardcore punk* significaron para las generaciones futuras de artistas contraculturales. Pueden destacarse, en particular, SST Records en Los Ángeles, Dischord Records en Washington DC y, en menor medida, Ruthless Records en Chicago⁸.

⁷ En ello contribuyó también la reacción de los sectores tradicionales frente al advenimiento de la alteridad destructiva.

⁸ Todo este movimiento tuvo su contraparte en Reino Unido con aún más decisión. Al tiempo que en Estados Unidos se desplegaba el *hardcore punk*, en el Reino Unido tomó forma el *anarcho-punk*, al que seguirían derivaciones como el *crust punk* o el *d-beat*. Pueden citarse como referentes

Alteridad y aparatos de Estado: el choque con el orden establecido

El ethos disruptivo del *hardcore punk* significó, al mismo tiempo que la construcción de un orden alternativo –un orden abierto, un orden en la heterogeneidad, por cierto–, una tensión frente al orden oficial. La alienación y el desencanto de la juventud frente a los ideales alicaídos del capitalismo estadounidense se tradujo en un ímpetu a la vez creativo –como alteridad cultural y artística– y destructivo –como fuerza implosiva al interior de la urbe estadounidense–. En cualquier caso, este ímpetu dicotómico tenía la particularidad de surgir como fruto mismo del *statu quo*, como vástago intrínseco del capitalismo estadounidense destinado a fisurarlo. Es importante notar la especificidad de este paso adelante del *hardcore punk*: las alteridades que le precedieron –el jipismo, etc.– o se presentaban como alternativas que venían de fuera del orden ciudadano o, cuando surgían de la ciudad, no amenazaban con socavar el orden prevalente. La peligrosidad del *hardcore punk*, en el prisma del régimen hegemónico, residía en que era a la vez fruto mismo de la urbanidad y una fuerza destructiva genuina de ese mismo espacio. La marginalidad urbana le había dado a la juventud una conciencia política que antes no poseía y la estaba utilizando para forjar una alternativa.

Evidentemente, frente a la rabia destructiva del *hardcore punk*, se erigió una resistencia del orden burgués tradicional, y la tensión que eso supuso se manifestó en distintos tonos. En sus puntos de contacto menos afilados con la alteridad ame-

importantes bandas como Crass, Rudimentary Peni, Discharge o, incluso, Chumbawamba.

nazante, la cultura oficial simplemente la ignoró⁹. Allí donde la tensión se hizo más patente, la censura no tardó en hacerse un sitio¹⁰. Pero tal vez el ángulo más interesante es aquel en que los mecanismos preventivos o evasivos del orden hegemónico no bastaron para ponerle freno a la juventud desbocada y en que, por lo tanto, el choque con la escena *hardcore punk* fue francamente frontal. Allí donde fracasaron los aparatos ideológicos de Estado apareció la policía. La pugna entre los cuerpos de policía y las bandas de *hardcore punk* fue una constante en la década de los ochenta. Ello se traducía no solo en la persecución y vigilancia sistemática de las bandas, en el allanamiento de sus salas de ensayo y sus casas y en redadas en los conciertos, sino también en el uso de violencia física directa por parte de la policía.

A medida que la era dorada del capitalismo llegaba a su fin, el poder de Estado del régimen comenzó a fisurarse, socavado por el descontento generalizado de sectores crecientemente marginalizados. Si bien los aparatos ideológicos de Estado habían dado abasto en el sostenimiento del orden imperante al enfrentarse a otros flagelos previos, el *hardcore punk* fue signo de la rabia incontenible de las nuevas generaciones frente a la alicaída realidad de la ciudad estadounidense. Con su fuerza,

⁹ Hubo instancias, empero, en que curiosamente la esfera de la cultura *mainstream* entró en convivencia con la escena *hardcore punk*. Véase, por ejemplo, la participación de la banda californiana Fear en el programa de televisión *Saturday Night Live* en 1981.

¹⁰ Es conocida, por ejemplo, la disputa legal entre Dead Kennedys y el Parents Music Resource Center, una organización orientada a restringir el acceso a música considerada inapropiada para menores mediante la censura. El conflicto comenzó en 1985 por el uso de una obra del artista visual suizo H. R. Giger, que consistía en un patrón de ilustraciones de penes y vulvas, en un disco de la banda.

esa rabia superó la capacidad de amortiguación de los aparatos ideológicos y el desborde consecuente exigió una reacción igual de violenta por parte del *statu quo*. El aparato represivo de Estado llegó a dar respuesta sin escatimar en brutalidad. Y ya en estado ruinoso la escena *hardcore punk* que surgió de esta coyuntura y reestablecido el imperio del capital, cabe preguntarse hoy si acaso la explosión de la juventud estadounidense dejó una huella persistente en el imaginario cultural primermundista. Si nos remitimos a lecturas anglosajonas contemporáneas¹¹, tal vez el capitalismo sencillamente derrumbó la posibilidad misma de lo nuevo. Probablemente, los sonidos de las fisuras futuras –los sonidos de lo nuevo– no sean en inglés.

Bibliografía

- Althusser, Louis. 2003. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Rollins, Henry. 1994. *Get in the Van: On the Road with Black Flag*. Los Ángeles, 2.13.61.
- Svenonius, Ian. 2020. *The Psychic Soviet*. Brooklyn: Akashic Books.

¹¹ Ver *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* de Fisher.