

## **Tensiones de la noción civilización-barbarie dentro del despliegue de la subcultura punk americana<sup>1</sup>**

Simón Pérez Seballos<sup>2</sup>

### **Resumen**

El presente artículo se propone generar un espacio de reflexión sobre el binomio conflictivo pero latente dentro de la historia americana: la noción de civilización-barbarie. Para ello, se optó por recurrir a conceptos y vías interpretativas gatilladas por pensadores americanos, que han situado y habilitado una vía para pensar este binomio conceptual que recorre la historia americana, distanciándose, con una mirada crítica pero propositiva, de circunscribir el análisis a una mirada fatalista.

Como vía de aproximación a estas experiencias regionales del punk americano, se recurrió a la presencia de testimonios biográficos. Apelando, en particular, a biografías, entrevistas en prensa y documentales audiovisuales que, siendo integrantes de un incipiente ecosistema editorial en América Latina, buscan dejar testimonio y registro de otras formas de pensar y pensarse desde las sociedades americanas.

**Palabras clave:** punk, política, subcultura, biografía, Latinoamérica

## **Tensions of the Civilization-barbarism notion within the deployment American punk culture**

### **Abstract**

This article aims to generate a space for reflection on the conflicting but latent binomial within American history: the notion of civilization-barbarism. For this purpose, it was decided to resort to concepts and interpretative ways triggered by American thinkers, who have located and enabled a way to think this conceptual binomial that runs through American history, distancing themselves, with a critical but proactive look, from circumscribing the analysis to a fatalistic look. As a way of approaching these regional experiences of American punk, we resorted to the presence of biographical testimonies. In particular, biographies, press interviews and audiovisual documentaries that, being part of an incipient editorial ecosystem in Latin America, seek to leave testimony and record of other ways of thinking and thinking from American societies.

**Keywords:** punk, politics, subculture, biography, Latin America

---

<sup>1</sup> El artículo se origina en el marco del proyecto de tesis del doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile: "Obras biográficas en el punk latinoamericano: narrativas fragmentarias, política y parresía en Argentina, Chile y Perú".

<sup>2</sup> Estudiante del Doctorado en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura. Universidad de Santiago de Chile. E-Mail: [simon.perezse@usach.cl](mailto:simon.perezse@usach.cl)

**Recibido:** 10 de noviembre de 2022

**Aceptado:** 18 de julio de 2023

## **Introducción**

El presente artículo, mediante testimonios provenientes de actores de la subcultura punk desarrollada en Latinoamérica, busca generar un espacio de reflexión sobre el binomio conflictivo pero latente dentro de la historia subterránea de “Nuestra América”: la noción de civilización-barbarie.

Para ello, con la finalidad de poner en circulación esta categoría conceptual, se utilizará, como vía analítica, extractos de expresiones biográficas de actores de la subcultura punk en América, considerando testimonios de Perú, Chile y Argentina.

Esta decisión se vincula con la propuesta de imaginación autobiográfica planteada por Feixa (2006), quien la caracteriza como “la capacidad para cooperar en la construcción de una escritura biográfica abierta y sugestiva, capaz de ayudar a comprender un tiempo y un espacio humano, de leer una historia social a través de una historia de vida” (p.2).

Al respecto, Feixa (2006) enfatiza en la pertinencia de considerar la triada biografía-historia-sociedad, ya que permitiría comprender “mejor la estructura social presente en cada historia individual, pues las ciencias sociales están condenadas a la vacuidad si, al concentrarse en técnicas sofisticadas, olvidan a las personas reales y renuncian a la creatividad (a la «artesanía intelectual»)” (p.2).

Esta elección, mediante el uso de testimonios biográficos, se plantea como una posibilidad de apertura interpretativa, de vislumbrar la potencialidad y riqueza de una narrativa de memorias subterráneas de las sociedades latinoamericanas.

Asimismo, se esboza en el desarrollo de las heterogéneas expresiones de subcultura punk en Latinoamérica un énfasis transformador, profundamente político, en la línea de Rancière (2010), que podría contener la potencialidad de reconfigurar el reparto de los cuerpos y el rol que tienen asignado dentro de las

sociedades o estructuras de dominación.

Al respecto, siguiendo a Rancière (2010), se podría vincular el énfasis propio del punk en la línea de una conceptualización política no tradicional, inserta en un campo de disputa “que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de las que no tienen parte” (p.45).

Sin embargo, esta potencialidad disruptiva se encuentra en disputa con una narrativa hegemónica, estructurada bajo los marcos de sentido del colonizador “civilizado”, que solo percibe el destello de la propia palabra que enarbola.

Como señala Fernández-Retamar (1992), el continente americano ha recibido “tanto hechos de cultura como hechos de barbarie. Y en la perspectiva histórica no podemos olvidar su entrelazamiento: han sido como el anverso y el reverso de un cuchillo que penetra nuestras carnes” (p.96). En este espacio, la subcultura punk podría presentarse como una manifestación heredera de esa trayectoria de disconformidad, contribuyendo a potenciar, dislocar y reconfigurar los marcos de sentido de habitar en comunidad.

Pero, dentro de un contexto de rechazo ante cualquier expresión disruptiva, circunscrito dentro de un territorio vinculado a lo salvaje, monstruoso y bárbaro, propio de un balbuceo ajeno de un “logos ordenador”, que plantea Zea (2015), cualquier expresión que cuestione sus pilares es circunscrita a un espacio de barbarie y salvajismo, donde –por cierto– se puede posicionar la subcultura punk.

Con la finalidad de vislumbrar una posibilidad de lectura sobre el binomio civilización-barbarie y el vínculo que podría establecerse con la subcultura punk, se desarrollará una breve revisión de su despliegue, que podría proporcionar un espacio analítico pertinente para el foco donde busca situarse el presente texto.

### **1. Logos ordenador y balbuceo del bárbaro**

Pese a que existen múltiples definiciones sobre barbarie, cuyo despliegue genealógico supera las posibilidades e intenciones del presente texto, la definición de

Todorov (2017) podría contribuir a situarse en una vía interpretativa, al plantear que los bárbaros podrían caracterizarse como los que no reconocen a los demás como seres humanos semejantes a ellos:

Sino que los consideran equiparables a los animales y se los comen, o los juzgan incapaces de razonar, y por lo tanto de negociar (prefieren luchar), no dignos de vivir en libertad (están sometidos a un tirano); se relacionan sólo con sus familiares y no conocen la vida de la ciudad, que se rige por leyes comunes (salvajes en estado disperso). (p.33)

Asimismo, en contrapartida, situarse dentro de lo “civilizado” para Todorov (2017) se circunscribe a quien, dentro de todo tiempo y espacio, es capaz de reconocer la humanidad de un otro en su totalidad. “Y para llegar a serlo deben franquearse dos etapas: en la primera descubrimos que los modos de vida de los otros son diferentes a los nuestros; en la segunda aceptamos que sean portadores de la misma humanidad que nosotros” (Todorov, 2017, pp.39-40).

Lo relevante de esta vía interpretativa es la propagación de la idea de un “nosotros”, bajo una concepción de universalidad e ideales compartidos (Todorov, 2017, p.41)

Sobre los orígenes de esta relación de civilización-barbarie que ha recorrido la trayectoria americana, de acuerdo a Zea (2015), esta puede localizarse en la antigua Grecia, relacionada con el tipo de vínculo que establecían los griegos con los pueblos más allá de la Hélade, erigidos dentro de un espacio de un “yo” constitutivo, distanciado de forma insalvable con el mundo que estaba fuera de sus fronteras.

En esta relación, el “bárbaro”, el ser que no se comprende y no es capaz de comunicarse dentro de los márgenes que impone un orden que no le es propio, se presenta como un ser “balbuceante”, donde el logos ordenador, entendido como una razón que puntualiza y define lo que se conoce, es expresado como “palabra”.

El problema, de carácter crucial que detecta Zea (2015), es que el proceso de “marginación y barbarie” se produce permanentemente a lo largo de la historia, donde un centro de poder se erige como espacio civilizatorio en detrimento de un otro que escapa de ese logos absoluto. Sin embargo:

La supuesta barbarie de nuestros pueblos ha sido inventada con crudo cinismo por “quienes deseaban la tierra ajena”; los cuales, con igual desfachatez, daban el “nombre vulgar” de “civilización” al “estado actual” del hombre “de Europa o de toda la civilización europea. (Fernández-Retamar, 2003, p.59)

Es importante señalar que Fernández-Retamar (2003) reivindica la figura del personaje shakesperiano de Calibán al pensar la dualidad civilización-barbarie en el ámbito de la intelectualidad, donde existirían intelectuales funcionales a las lógicas del poder (circunscritos a la figura de “Ariel”) y quienes se encontrarían en un espacio revolucionario, siguiendo la senda americanista propuesta por José Martí.

Sobre este último, Martí también realiza una reinterpretación del binomio civilización-barbarie, mediante un acto político de liberación y apropiación del concepto de “América”, desplegándolo como una posibilidad colectiva en construcción (“Nuestra América”), capaz de enfrentar al imperio español y de alertar sobre los peligros del incipiente imperio estadounidense (“el tigre de afuera”). En ese marco, la naturaleza y lo autóctono, asociado a lo bárbaro y salvaje, en Martí es vista como el espacio político primordial de liberación y de consolidación de una construcción política y cultural local, más allá de los grilletes del colonialismo, donde la liberación se construya desde el interior (Martí, 2021, pp.124-125).

Bajo otra perspectiva, Sarmiento (2018) presenta el despliegue de la dualidad civilización-barbarie oponiendo los progresos tecnológicos y culturales propios de la civilización europea, con el salvajismo alejado de los márgenes propios de la ciudad (como ideal político). En esos espacios lo salvaje se encuentran tanto en los indígenas como en quienes reivindican sus tradiciones y costumbres que no se posicionan dentro de los principios del pensamiento racional europeo. En este caso, la ciudad es depositaria de esa utopía civilizatoria en permanente conquista, y lo bárbaro era todo aquello más allá de sus fronteras.

Asimismo, esta noción de civilización se enmarca en un ámbito propio de la conquista y la expansión territorial, que implica una lucha adversativa, que expanda esta condición civilizatoria “porque no puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo, sin la ciudad, que es la que desenvuelve la capacidad industrial

del hombre y le permite extender sus adquisiciones” (Sarmiento, 2018, p.59).

Sarmiento plantea este binomio de civilización-barbarie situando el antagonismo entre el modelo de pensamiento político, cultural y económico europeo, enfrentado a la “barbarie indígena”, que se sitúa en un espacio ocioso y lejano de las virtudes que propicia un vínculo con la naturaleza más allá de lo productivo. Sarmiento (2018) circunscribe este enfrentamiento de lucha civilizatoria “entre la inteligencia y la materia” (p. 65).

Posterior a este breve recorrido y caracterización conceptual de civilización-barbarie y su presencia dentro de Latinoamérica –por cierto, preliminar y de ninguna manera erigiéndose como una vía definitiva de interpretación–, cabría preguntarse cómo se podría vincular esta relación que reivindica la vigencia de este logos racional y ordenador que plantea Zea, con expresiones propias de la subcultura punk dentro del continente.

## 2. “Subte” y el despliegue de su propio reverso

“¿Qué es esto?” Se pregunta un oficial de policía limeño algo desconcertado, mientras visualiza ante sí a uno de los detenidos que llegaba a la comisaría, dentro de la novela *Generación Cochebomba*. Ahí pronuncia: “A estos vagos deberían reclutarlos y mandarlos a pelear a Ayacucho (...)” (Roldán, 2019, p.25).

El policía quiere castigarlos confinándolos en Ayacucho, lugar impregnado de épica y tragedia. Por un lado, se erige como uno de los símbolos de la emancipación americana –que incluso inspiró el desarrollo de una iniciativa editorial americanista impulsada por el intelectual uruguayo Ángel Rama–, del triunfo de una epopeya civilizatoria que resquebrajó las cadenas manipuladas por el colonizador español.

Pero, al mismo tiempo y como su reverso incómodo, a fines del siglo XX el lugar aglutina un espacio de disputa política, ideológica y militar, entre un grupo guerrillero de inspiración maoísta, pero con un anclaje en el contexto propio de lo peruano (Sendero Luminoso), contra las fuerzas militares del Estado. Dentro de ese

territorio límite, Ayacucho, que enmascara un contexto social y político provisto de muerte y tragedia, expresado a través de torturas, desapariciones, abuso policial y atentados en espacios urbanos –en el que todos pueden ser víctimas–, es donde quieren enviar a ese ser indeterminado, para que así recupere un propósito, un sentido a su inútil, bárbara e indefinida existencia.

Al ser situado en un espacio de “barbarie”, donde el que balbucea pronuncia un lenguaje incomprensible para quien tiene el monopolio de la palabra, podría traer de regreso el tan ansiado logos ordenador que añora el policía.

Ese desconcierto y la solución correctiva propuesta por el policía es parte de la novela *Generación Cochebomba*, que retrata las peripecias de “Adrián R” y su grupo de cómplices, en donde se realiza un esbozo generacional de la juventud “subterránea” de Lima, inmersa en un escenario de violencia, desesperanza y anomia, pero sobrellevada por la rebeldía de la subcultura punk (Roldán, 2019).

El “subte” peruano, desarrollado específicamente dentro de la ciudad de Lima, se apropia de los principios y *ethos* del punk, desplegándolos dentro de un escenario particular, como sería dentro de la realidad peruana de la década de los ochenta, en el contexto de una guerra declarada entre el Estado y el grupo subversivo Sendero Luminoso, de orientación maoísta. Como señala Bazo (2017), la escena punk subterránea surgida en Lima en la década de los ochenta no podría ser comprendida:

Sin entender el contexto sociopolítico de aquella década. Los subtes emprendieron sus salidas nocturnas en una ciudad llena de riesgos e inseguridad debido a actividades subversivas (apagones, explosiones coche bomba, secuestros), que fueron contrarrestadas por una estrategia que militarizó la sociedad suspendiendo garantías y derechos constitucionales y decretando toques de queda. (p.13)

Igualmente, como plantea Murrugarra (2003), los subtes:

No reproducen la estructura social y a partir de su producción artística hacen de la música y sus letras el campo de batalla desde el cual se enfrentan a la cultura hegemónica, manteniendo una postura crítica y, por ende, de lucha y conflicto. (p.159)

Asimismo, el subte peruano, al igual que heterogéneas expresiones de la subcultura punk desplegada en América, se nutre de diversas tradiciones y

referentes, tanto políticos, como filosóficos o musicales. Como señala Daniel F, vocalista de *Leucemia*, una de las bandas más representativas del punk peruano, el movimiento subte, tomando como argumento un diálogo que le proporcionó su amigo Murga, buscaría:

Generar un espacio libre de expresión sobre una base libertaria, contraria (obviamente) al sistema capitalista, que no deja ninguna alternativa de creación o pensamiento. Busca la creación de una cultura paralela, al margen de la oficial, con miras a convertirse en un verdadero movimiento. (Rodríguez-Ulloa, 2015, p.29).

Es relevante que el propio nombre, “subte”, ya denota un énfasis antropófago, de lo ajeno en búsqueda de la consolidación de una expresión verdaderamente propia. Al respecto, cabe preguntarse, ¿por qué “subte” y no “punk” como es conocido a nivel global?

Como recoge Zavala Salazar y Álvarez Chauca (2016), este concepto, empapándose de la tradición del punk inglés, que, por su carácter agresivo y contestatario, contenía la potencialidad de desarrollar un campo cultural y social –a diferencia del punk neoyorquino–, buscó “diferenciarse de la palabra punk y tampoco llamarse *underground* por ser una palabra en inglés, se prefirió la palabra subterráneo, y la utilizó públicamente y por primera vez Leo Escoria (integrante del grupo Leucemia)” (p.305).

Lo relevante, de acuerdo a Greene (2017), es que contenía dentro de sí el despliegue de su propio reverso:

Ser subte era, de una manera ambigua, equiparable a ser subversivo y, a la vez, una forma definitiva de no serlo (...). De hecho, la disconformidad del subte, basada en principios anarquistas, no se puede comparar directamente con la propuesta de Sendero, ya que era una propuesta altamente jerarquizada y aferrada a la estructura ideológica del partido centralizado. (p.89)

Como se consigna en el fanzine Alternativa de 1985:

Si parecemos violentos y agresivos es, únicamente, por lo rotunda de nuestra negativa a participar de la hipocresía, del egoísmo, de la mediocridad y de la violencia generalizada de esta sociedad. Violencia que, por lo demás, nosotros no inventamos, sino que vivimos todos los días por la ineptitud de quienes, supuestamente, están llamados a controlarla. (Bazo, 2017, p.55)



Esta identificación ambivalente propia de la escena subte se caracterizó por la ausencia del logos y la palabra como aquello que conjugara una significación específica sobre lo político, “sino el grito y el ruido que inserta lo sonoro y lo subcultural” (Rodríguez-Ulloa, 2016, pp.148-149).

También, es importante remarcar que estos seres incómodos, los subtes y muchas de sus versiones desplegadas dentro del territorio americano, suelen desarrollarse dentro de América Latina en periodos de crisis, de convulsiones tanto políticas como sociales, propiciando una crónica desde los intersticios de la ciudad, desde los límites que establece “la ciudad ordenada” que visualizó Rama (1998), cuyos principios y marcos de sentido aún se mantendrían en pleno funcionamiento.

Como señala Rama (1998) en *La Ciudad Letrada*, desde el proceso de conquista española ha existido una forma particular de estructurar lo que se entiende por ciudad, estableciendo un proceso de orden del territorio, inspirado en la cultura barroca, que desembocó en la instauración de la ciudad como máxima civilizatoria, que reitera, en la línea de lo consignado por Zea, “la posición griega que oponía la polis civilizada a la barbarie de los no urbanizados” (Rama, 1998, p.25).

Esta “ciudad ordenada”, depositaria de un ideal “civilizatorio” dentro de la historia americana, ha estado conformada por una heterogénea capa de intelectuales, escritores o juristas, quienes a través del “imperio de la letra” se erigieron como “proyectistas de ciudades”, imbricándose dentro del proceso de instauración de este modelo barroco de “ciudad ideal”.

Con sus múltiples esfuerzos y provistos de una verdad dogmática, que proporciona la fascinación por la letra escrita, han contribuido en la consolidación de principios fundantes que subyacen a este modelo y que son relevantes para el presente texto, como la racionalización y la sistematización, proscribiendo la presencia de la imaginación y de lo particular, y la posibilidad de la aparición de un énfasis creativo con foco en lo local (Rama, 1998, p.24).

Si en el caso mencionado de Perú, la subcultura punk, expresada a través de los “subtes”, se desarrolló en un escenario de enfrentamiento radical entre el senderismo

y el ejército peruano, donde la apropiación de la “ciudad ordenada” se encontraba en disputa, en otros territorios también se desarrollaron dentro de situaciones límites, como los casos de Argentina y Chile. En estos escenarios, se despliega, como se esbozó en el comienzo del presente texto, una tensión de la dualidad civilización-barbarie.

En este sentido, cabe consignar un diálogo de *Generación Cochebomba*, donde dos de los protagonistas, Adrián R y Olga, dan cuenta de esa ciudad escenario pensada como idealidad, como ensoñación virtuosa, pero materializada en un despliegue que solo anticipa tragedia, muerte y fatalidad (Roldán, 2019, p.51).

En ese contexto, donde los protagonistas se empapan de esa vitalidad, asombro y pasión tan propia de la juventud, perciben cómo la urbe que los cobija, supuestamente estructurada bajo los principios racionales y ordenadores de la ciudad ordenada descrita por Rama, se desmorona, en medio de las rutinas fútiles que recorren por las calles de Avenida Brasil, en la Avenida Alfonso Ugarte o en medio de la Plaza Bolognesi:

- Tengo miedo. Creo que todos tenemos miedo de salir un día y pasar cerca de un coche bomba y morir sin darnos cuenta o que te levanten en una batida y aparecer en un hoyo abandonado sin haber hecho algo que deje huella en esta vida.
- Sí, también pienso lo mismo, pero no hay que pensar ni hablar de eso. (Roldán, 2019, p.51)

En este espacio límite, los subtes podrían posicionarse dentro de los márgenes disruptivos propios de la “cultura de la resistencia” que pregona Traba (1974). Es relevante consignar que las acciones de resistencia que realiza el arte latinoamericano antagonizan, de acuerdo a Traba (1972), con las concepciones de lo cinético y lo temporal impuestos por una hegemonía cultural estadounidense, anclada en una noción de progreso vinculada a lo tecnológico.

Sobre este punto, la cosmovisión estadounidense se asociaría a una noción práctica, especialmente en lo cultural. Asimismo, lo temporal se vincularía a lo moderno, situada en un marco propio del progreso, donde están diferenciados de manera nítida el pasado, el presente y el futuro (Traba, 1972, p.98). Dentro de esta estructura, estable y sin sorpresas, no existirían espacios para interrupciones y

quiebres.

En contrapartida, quienes se posicionan dentro de “culturas de la resistencia”, reivindican una concepción atemporal del despliegue de lo vivido, donde la presencia del mito juega un rol importante. En ese sentido, lo vivido dentro del mito ocurre más allá de la cotidianeidad, lo que demanda “sentir verídicamente que tal mitología forma parte de una historia absolutamente real (...)” (Traba, 1972, p.34).

Lo relevante de esta interpretación radica en que, para Traba, las formas de autoritarismo dentro del espacio latinoamericano, lejanos a esta noción tecnológica propia de las distopías del progreso, se manifiestan "en el caos; se da como un intento ya postrero de contener el caos donde tienden a precipitarse sin cesar sociedades estigmatizadas por la miseria y la ignorancia" (Traba, 1972, p.24).

Este punto puede conectar, tanto las particularidades de los autoritarismos presentes en Latinoamérica, con el despliegue de los primeros punks tanto en Perú, Chile y Argentina, que se alejan del control como la omnipotencia del despliegue tecnológico, desde donde se han situado heterogéneas expresiones artísticas. De acuerdo a Marta Traba, el autoritarismo latinoamericano se distancia de la noción de progreso. “Siendo formas de contención y represión, se mantienen dentro de marcos eminentemente políticos y no consideran, como en la sociedad altamente industrializada, que la cultura puede ser un bien de consumo hábilmente manipulado a su servicio” (Traba, 1972, p.24).

Estos subtes, por cierto, no se circunscriben dentro de estas categorías de manera mecánica, pero sí dialogan con una forma de expresión que se sitúa y enuncia desde “otro lugar”, que no responde a los códigos temporales y cinéticos que denuncia Traba. Cabe recordar que el punk incorpora como *ethos* constitutivo la máxima de “No hay futuro”, situándose dentro de un presentismo frágil y, al mismo tiempo, se impregna de una noción de lo cinético, dentro de ese espacio visceral y urgente, que asume como posibilidad disruptiva y como potencialidad política el caos que contiene el movimiento de una vida.

Al respecto, siguiendo ese ímpetu subte punk, el testimonio de Daniel F de

Leucemia, señala:

El llamado así Rock Subterráneo ha quedado como 'patrimonio' de "toda esa gente que no acepta imposiciones de ningún tipo y que no desean -como diría Mariátegui- 'un artista y un arte que corteje y adule el gusto mediocre de los burgueses' (...) vamos a seguir subterráneos hasta la muerte; y ese mundito - subterráneo, maldito- por lo pequeño y exclusivo que es, será nuestro por siempre. (Bazo, 2017, p.70)

Por otra parte, sobre los principios fundantes que estructuraban la escena subte, Miguel Ángel Vidal, "Miguel Det" (vocalista de la banda *Voz Propia*), permite vislumbrar en su testimonio la búsqueda de una sociedad que sobrepasara los límites de una visión de progreso asociado a la consolidación de un modelo sin alternativas, que concentra en sí la presencia furtiva de la noción de civilización-barbarie. Esto, se esbozaría al dejar entrever que la sociedad en la cual habita contendría un énfasis "civilizatorio", que circunscribe sus márgenes de acción a las posibilidades que le podría entregar el desarrollo y fortalecimiento del Estado como única vía de encuentro político, proponiendo, en cambio, la emergencia de un modelo centrado en la anarquía, que dé paso a un habitar que se escape de estas alternativas en pugna (Estado vs. senderismo):

Pensamos que el fin supremo del hombre es la libertad, en eso coincidimos con la anarquía, y esa libertad solo puede darse y conservarse si es que también son libres quienes lo rodean a uno. (Bazo, 2017, pp.60-61)

### **3. Punk y Calibán**

También, cabría examinar, posicionando la mirada en otras expresiones de la trayectoria de la subcultura punk en América, de qué manera podría encontrarse latente la tensión entre civilización-barbarie y, al mismo tiempo, si pudiera nutrirse con el concepto-metáfora que impregna y contiene las contradicciones, dolores y traumas coloniales que siguen desplegándose hasta el día de hoy en el continente: la figura "bárbara" y a la vez disruptiva de Calibán.

Calibán, anagrama forjado a partir del concepto de "caníbal", que era la manera en que el colonizador visualizaba al habitante del continente americano, proyectando

sobre él una impronta propia de lo salvaje, irracional, monstruoso y balbuceante, que no sería capaz de pronunciar el idioma propio del logos que monopoliza el orden y alcance del discurso.

Cabe recordar que Calibán es un personaje central de la obra de Shakespeare, *La Tempestad*, que inspirada bajo la lectura del ensayo *De los Caníbales* (de Montaigne, 2003), se erigió como un texto clave, que piensa y proyecta la posibilidad de concebir otro modo de lo americano, que ha vislumbrado los alcances y contradicciones del proceso de conquista y colonización en el continente.

Dentro de la obra shakespeariana, sus personajes han superado su adscripción de meras figuras teatrales solidificadas, constituyéndose como metáforas de múltiples alcances y diseccionadas a través de heterogéneos énfasis. Al respecto, dos personajes, la figura de Ariel y Calibán, se han enfrentado bajo el binomio de civilización-barbarie a través de diversas interpretaciones.

Al respecto, es importante señalar que la figura de Ariel bajo la interpretación de Rodó (1985) es percibida como una fuerza ubicada en un terreno liminal, que se impregna de la sabiduría y conocimiento propio de lo salvaje y que vive, siente y piensa bajo los márgenes de la racionalidad, nutriendo esta identidad dual dentro de un énfasis que exhorta a la juventud a tomar una postura activa frente a los cambios y urgencias de las sociedades en las cuales habitan.

Bajo la mirada de Rodó, Ariel es el depositario de las posibilidades de transformación y cambio, erigiéndolo como símbolo y metáfora de una vía identitaria latinoamericana, que propicia una cultura local que combina el sentir y pensar latinoamericano lejano a un pensamiento prisionero del materialismo. Como señala Rodó, la figura clave de la *Tempestad* sería Ariel (por sobre Calibán), personaje que califica como “el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia (...)” (Rodó, 1985, p.3). Bajo la interpretación de Rodó (1985), Ariel puede ser caracterizado como el intelectual, pero también como artista, al combinar lo racional y el entusiasmo, elementos ligados a la pasión y los sentimientos.

Igualmente, es importante resaltar el rol de Calibán dentro de *Una tempestad*, de Césaire (2011), que, a diferencia del personaje de la obra shakesperiana, en esta reinterpretación Calibán asume un rol mucho más explícito y directo de exhortación hacia el poder, dejando al descubierto las contradicciones y condiciones de desigualdad consustanciales que acarrea el colonialismo. En consecuencia, el Calibán de Césaire, con su rebeldía y vehemencia, exhorta de manera directa el poder que simboliza Próspero, erigiéndose como una figura contra el colonialismo, más allá de los márgenes de la identidad latinoamericana.

Un aspecto de Calibán bajo la apropiación de Césaire que explicita su condición disruptiva se encuentra en el rol que asume el lenguaje dentro de este personaje. En esta obra no habría una búsqueda de libertad y liberación a través de los códigos de su opresor, “sino que él ya se entiende libre y en ese esquema está la potencia de su carácter de rebeldía” (Escobar, 2015, p.3).

Sin embargo, tanto Ariel como Calibán pueden ser reconciliados como fuerzas metafóricas de una historia en común (Fernández-Retamar, 2003, p.48), capaces de pensar y pensarse como posibilidades de combatir lógicas coloniales y opresivas.

#### **4. Punk en Chile: cualquiera puede ser un juglar**

Por otra parte, se encuentra el despliegue de la subcultura punk en Chile, que surge a mediados de los ochenta, en medio de la dictadura militar. Como puntualiza Sepúlveda (2012) “al alero de una vanguardia artística que no sólo entró en tensión con la cultura oficial del autoritarismo chileno, sino que también se enfrentó a las subculturas de izquierda que les negaban espacios de participación” (p.106). Los punks chilenos, al igual que otras expresiones juveniles del periodo, conviven en un ambiente de censura, crisis económica y represión, situándose “en un espacio hostil y en una situación de carencia” (Lukinovic, 2019, p.40).

De la misma manera que en Perú o Argentina, situarse dentro de lo punk y, más aún, dentro de un contexto dictatorial era peligroso, donde la vida se encontraba en

riesgo de manera permanente, al encontrarse más allá de los márgenes de la “civilización” propuesta por la dictadura. Sobre este punto, Daniel Puente Encina, ex vocalista de Pinochet Boys, uno de los pioneros de la subcultura en el país, señala:

Vivíamos y, por lo tanto, tocábamos al límite. En constante peligro. Fuimos golpeados, baleados e, incluso, una vez un fachista nos intentó electrocutar lanzando cubos de agua al escenario improvisado en el patio del restaurante que administraba mi hermano, quien se había arriesgado a un concierto punk en plena represión. Siempre, en todos los conciertos, finalizábamos con algún miembro del grupo herido y sangrando. (Cossio, 2014)

Dentro de este contexto autoritario, las expresiones juveniles, entre las cuales se encontraba el punk, buscaban “gestar una participación social y política alternativa, a través de la música, la pintura y las artes en general” (Sepúlveda, 2012, p.107). Esta “nueva juventud”, que se resignifica y se apropia de códigos surgidos en el extranjero, se opone con igual fuerza a la dictadura militar como a la generación del Canto Nuevo (Canales, 2019, p. 59). Como recuerda “Jando” Guzmán, guitarrista de Peores de Chile, su periodo de adolescencia que vivió en dictadura, rodeado de muerte, represión y autoritarismo, fue un catalizador para su despertar musical y artístico, situado bajo preceptos de la cultura punk:

Tenía rabia acumulada por cómo veía el mundo, era algo contra todo: el colegio, la familia, los profes, los vecinos, los pacos y por supuesto, contra Pinochet. Empecé a componer mis primeras canciones, eran muy simples, tres o cuatro acordes, incluso diseñé una carátula para una maqueta. (Guzmán, 2021, p.19)

Sergio Gómez, guitarrista de Niños Mutantes, banda chilena que existió entre 1985 y 1990, da cuenta de esta búsqueda para recobrar y a la vez desarrollar una vía de expresión propia, sin ataduras, en un contexto completamente hostil:

El hecho de crear algo, de mostrar algo era lo valioso, era la forma de decirle no a una dictadura que te mostraba lo contrario. (...) Había muerte, negación, te negaba la posibilidad de mostrarte como un ser humano valioso y con la capacidad de crear (...). (Núñez, 2010)

En ese contexto, los punks chilenos, provistos solo de la potencialidad de su palabra, se refugian en ella, haciendo suyo ese gesto realizado por Calibán a Próspero desplegado en la *Tempestad*, en que el primero maldice al segundo utilizando como “arma” el mismo lenguaje que este le enseñó (Shakespeare, 2003, p.12). Sobre ello,

“Roly” Urzúa, bajista de Fiskales Ad-hok, señala que el punk “te da la posibilidad de hablar sobre tu vida cotidiana y comunicar sensaciones sabiendo solamente un par de cosas sobre un instrumento. El punk rock puso la música en manos de cualquiera que tuviese ganas de ser un juglar” (Panés y Tudela, 2019).

Dentro de ese mismo énfasis se sitúa Carlos Kretschmer “Oso”, integrante de *KK Urbana* y posterior bajista de *BBS Paranoicos*, dando cuenta de que el punk y su desarrollo primigenio se erigía como un intersticio político de expresión entre-pares, de manera horizontal, en la línea de lo planteado por Arendt (2019), pero cristalizado dentro de una urgencia vital, desesperada:

Sentí que tenía la necesidad imperiosa de gritar lo que tenía escrito, que era un poco el fastidio de sacarnos el miedo de encima, el cansancio de una dictadura donde todo estaba prohibido y al primer síntoma de debilidad de esa dictadura nos salimos y le dijimos no me importa, no quiero más represión, no quiero más pacos, no quiero más violencia (...). (Núñez, 2010)

Ese grito juvenil, en la línea del gesto increpador de Calibán, se aleja de un “balbuceo incomprensible” propio del que estaría más allá de la civilización, por el contrario, se expresa como un grito de reafirmación propia, más en la línea del Calibán de Césaire (2011), que está consciente que ya contiene el germen de su liberación.

En ese sentido, impregnados en la ética del “Hazlo Tú Mismo” propia del punk, diversas bandas se apoderaron de ese gesto. Ni siquiera se necesitaban instrumentos o mayor conocimiento técnico. Actitud, valentía y tener algo que decir parecía ser suficiente. En esa línea se erige el relato testimonial de Leonardo Aller, guitarrista de la banda punk chilena *Dadá*:

Eran los principios de los ochentas, no recuerdo exactamente las fechas, pero ahí estábamos, el primer grupo punki en Chile: Los Dadá. Sin instrumentos, igual ensayábamos con una guitarra acústica y unas cajas de cartón. Hacíamos temas, el TV improvisaba las letras (...). Siempre me he preguntado qué habría pasado si hubiéramos sido más acomodados, con plata para los instrumentos. No sería lo mismo (...). (Aller, 2009, p.11)

Igualmente, es relevante esbozar dentro de ese espacio “canibalesco” de circulación del lenguaje, el proyecto radial *Melodías Subterráneas*, conducido por



Rolando Ramos, Karin Yanine y Mario Carneyro (conocido como “Pogo”), desarrollado entre 1985 y 1987, el que proporcionó un espacio de fortalecimiento a la subcultura punk y alternativa en Chile, dotándola de un relato, una épica y un sentido de comunidad que contribuyó al despliegue libre de su palabra.

Pogo (2018) destaca la figura de Rolando Ramos, quien enarbolaba “que toda esta riqueza musical no podía escucharla solo él y sus amigos, así fue que decidió montar un programa de radio para difundir esa música que le encantaba, que de pronto empezó a gustarle a mucha gente (...)”. (pp.28-30)

Sobre la importancia de esta iniciativa, Pogo, guitarrista de *Fiskales Ad-Hok* en su primera etapa y líder de la agrupación *Los Peores de Chile*, enfatiza que contribuyó a generar una plataforma comunicacional que pusiera en igualdad de condiciones a bandas chilenas con expresiones foráneas:

Las bandas engancharon de inmediato y comenzaron a grabar sus casetes para enviarlos a la radio. Eran unos casetes ordinarios con un sonido terrible (...), pero era un material increíble. Ese fue el momento del chispazo, el big bang de las bandas underground en Santiago. (Pogo, 2018, p.30)

## **5. Fanzines en Argentina y su gesto antropófago**

En el caso de la subcultura punk argentina, es relevante enfatizar que la música no fue la única vía de expresión que se desarrolló durante la década de los ochenta. La realización de diversas expresiones políticas y culturales, como festivales autogestionados, fanzines y colectivos políticos amplió el margen de acción de lo punk, dando cuenta de su heterogeneidad y posibilidad enunciativa, más allá de los márgenes de lo musical. En estas diversas manifestaciones primaba su ethos de “Hazlo tú Mismo” y de visceralidad adolescente. Como puntualiza Walter Armando Velázquez (“Mosca”), de la banda *2 Minutos*, su atracción por el punk se justificaba porque sucedían varias cosas a la vez: “la energía, las canciones que duraban poco, que era bien contestatario y que era fácil (...). Me di cuenta de que era algo a lo que yo podía acceder” (Lezcano, 2020, p.46).

Un ejemplo de estas expresiones fue la cooperativa punk impulsada por Gary

Durana (editor del fanzine *Diarrea Mental*) y Patricia Pietrafesa. Como recuerda esta última, la iniciativa buscaba:

Hacer festivales, primero con las bandas de la misma cooperativa, ir sumando otras, alquilar clubes de barrios donde nos dieran la barra, montar puestos de “material alternativo” (así se llamaba por entonces a los fanzines), cómics, el periódico de las Madres de Plaza de Mayo y panfletos varios, muestras y todas las actividades acordes que pudiéramos encontrar. (Pietrafesa, 2011, p.98)

En ese contexto, al igual que en Perú y Chile, se configuró el punk en un contexto de represión y autoritarismo. Como recuerda Enrique Chalar (“Pil”), vocalista de *Los Violadores*, ese estado de despotismo era percibido por parte de la juventud como una fuerza que impregnaba cada capa de lo cotidiano:

Todo era represivo. Si salías a la calle tenías que llevar la cédula, y eso no garantizaba nada. Tenías que andar prolijito para no despertar sospecha. No mirar a nadie a la cara. Hasta el portero de al lado de tu casa podía denunciarte. Una cosa es tener paranoia de que te persigan y otra que te persigan realmente. La sensación no se equivoca (...). (Kreimer y Chalar, 2017, p.51)

Cabe puntualizar que una de las expresiones que adquirió mayor influencia y masividad, sustentada en un énfasis profundamente horizontal y con un sello que enarbolaba la independencia como bandera constitutiva, eran los fanzines.

Es relevante señalar que los fanzines que enarbolaron los punks en Argentina jugaron un importante rol en posicionar a la palabra en otro espacio de lectura y de enunciación, desafiando esta presencia binaria de civilización-barbarie, nutriéndose de un ethos más libre e imprevisible.

Incluso, se podría señalar que contenían dentro de sí un énfasis antropofágico, que se nutría de heterogéneas tradiciones y referentes de múltiples naturalezas dentro de sus páginas, pero con la única finalidad de potenciar lo propio, reconfigurado dentro de un espacio que buscaba erigirse como algo original.

Cabe señalar que la propuesta antropofágica, impulsada por Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, el primero con el manifiesto de dicha corriente de pensamiento brasileño, y la segunda con la célebre pintura titulada *Antropofagia* (1929), vislumbra la posibilidad de construir un futuro de liberación desde el espacio americano. Tal como plantea García (2018), la antropofagia “es también, como dice

Benedito Nunes, un diagnóstico del trauma colonial y una terapia contra él” (p.137).

Considerando esta deglución de lo ajeno, se bosqueja la posibilidad de creación de un futuro distinto, pero desde el devorador, quien se nutre del devorado para potenciar su propio organismo (en este caso, su propia subcultura). Un punto de inspiración central para el surgimiento de los fanzines en Argentina fue el libro “Punk. La Muerte Joven”, escrito por el periodista Carlos Kreimer, quien vivió en Londres desde 1976 a 1979 y desarrolló una crónica que da cuenta del auge del punk como explosión musical y fenómeno sociocultural de alcance planetario. En dicho libro, también profundiza sobre el fenómeno del fanzine (Kreimer, 2006).

Sobre el impacto que jugó *Punk. La Muerte Joven* en los orígenes de la subcultura punk en Argentina y el auge de los fanzines, Patricia Pietrafesa, impulsora del fanzine *Resistencia* durante la década de los ochenta, señala que:

esa piedra libre creo que fue algo que socializó las posibilidades artísticas de montones de personas que jamás podrían haber ingresado en el mundo de la música, o de la escritura, o de nada, de no haber tenido esa habilitación que tan bien me hizo que decía: “hazlo tú mismo”: aunque no sepas cómo, podés descubrirlo. (Pietrafesa, 2015)

Por consiguiente, los fanzines, que incorporan el *collage*, el ímpetu de los poetas malditos, retazos del dadaísmo y la impronta del punk inglés y estadounidense, se impregnan de los dolores y sueños de los punks argentinos. Por ello, dando cuenta de ese ímpetu antropofágico, donde “nos incorporemos el mundo”, en el sentido de lo que señala Fernández-Retamar (2003), de que tanto la metáfora de Calibán como la antropofagia buscaban “el derecho que nos asiste no sólo de incorporarnos al mundo, sino de incorporarnos el mundo (...)” (p.209).

Una de las iniciativas más representativas desarrolladas en la década de los ochenta en Argentina fue el fanzine *Resistencia*, impulsado por Patricia Pietrafesa, escritora, cantante y bajista de las bandas *She Devils* y *Kumbia Queers*:

En los fanzines lo que estaba bueno es que había una forma de expresarse, un vocabulario, una crítica, una subjetividad suprema, es decir, yo puedo escribir sobre lo que yo quiera, cuando yo quiera, diseñarlo como se me dé la gana, fotocopiarlo, me parecían las condiciones ideales para expresarme. (Makaji y Pietrafesa, 2014)

Su realización, como afirma Pietrafesa, fue nutrida por el principio del “Hazlo tú mismo” que instituye la subcultura punk:

Esos principios fueron los que me dieron el empuje, no me lo dio ni el colegio, ni en mi casa, ni la Universidad. (...). Creo que el punk fue lo que me sacó adelante porque fue una idea popular para personas que no tenían los medios para acceder a herramientas para oponerse en plena posdictadura. (Santoro, 2022).

Como recoge Disalvo y Cuello (2015), el fanzine *Resistencia*, iniciado en 1984 “fue uno de aquellos gritos en esa noche oscura que fue Argentina saliendo de los últimos años de la dictadura militar al entrar en una democracia que no podía quitarse el vicio de la represión y el conservadurismo (...)” (p.238). Pietrafesa recalca que decidió canalizar sus inquietudes vitales dentro del fanzine, ya que:

Junto con viajar, es el modo de libertad más pleno que conozco. Es hacer todo uno mismo: escribía lo que quería, ponía lo que me gustaba, lo diagramaba, lo fotocopiaba, lo regalaba, lo vendía. Cuando me di cuenta de que estaba al alcance, fue grandioso. (Nusdeo, 2013)

Sobre el ímpetu autogestionado de estas publicaciones, Adrián Yanzón, integrante de las bandas *Los jóvenes Transmutados*, *Los Pillos* y *Southern Wilde*, considera que:

Era chocante porque estaba escrito a veces a máquina, otras veces se hacía a pulso, las fotos eran todas fotocopias. Entonces, las caras no se veían bien, pero vos llegabas a reconocer a las personas que estaban ahí. Ya se empezaba a bajar una línea, digamos, una idea (...). Se estaba formando un campo ideológico ahí. (Makaji y Pietrafesa, 2014)

Dentro del documental argentino *Desacato a la autoridad*, se enfatiza la importancia de las revistas culturales de fines de los setenta y principios de los ochenta, destacando la Revista *Mutantia* y el suplemento *Mordisco*, como espacios de encuentro entre quienes sentían afinidad con la subcultura punk.

Las cartas al director también se erigían como un espacio comunitario dentro de estos medios, donde el enviar una misiva terminaba estableciendo pequeñas comunidades. Una de ellas, realizada por Javier Huevos, impulsor del fanzine *Vaselina*, fue publicada en 1981 en *Expreso Imaginario*: “Al punk no le interesan las

flores y los pajaritos (...). Nosotros hablamos de lo que nos hace sentir mal, de lo que también a ustedes les molesta, con la diferencia que nosotros lo decimos y a gritos” (Makaji y Pietrafesa, 2014).

Sobre esta diatriba adolescente, Huevos señala que su afrenta permitió visualizar la circulación latente de un sentimiento dentro de la juventud argentina de profunda disconformidad (Makaji y Pietrafesa, 2014).

## **6. Consideraciones finales**

El presente texto buscó proporcionar una posibilidad de lectura relacionada con la noción de civilización-barbarie, junto con su despliegue y relación con las subculturas punk americanas, posicionando la mirada en expresiones desarrolladas en Perú, Chile y Argentina.

Cada una de estas vías de apropiación de la subcultura punk, con sus divergencias, particularidades y énfasis propios de sus contextos, dan cuenta de un realce profundamente político, pero circunscrito dentro de una conceptualización horizontal, *entre-iguales*, a la manera de lo propuesto por Ana Arendt (2019), que busca posibilitar la aparición de reconfiguraciones dentro del reparto de lo sensible, intentando posicionarse en un espacio de dislocamiento y de ruptura, buscando hacer visible lo que no tenía razón de ser visto.

Además, algunos trazos contenidos en el presente texto buscaron esbozar algunos puntos concomitantes en las formas de apropiarse y resignificar la subcultura punk en el continente que, desde sus propios dolores, sentimientos e indignación ancladas en sus propios contextos, marcados por injusticias, desigualdades y abusos de poder, proporcionan una nueva vitalidad desde sus manifestaciones locales.

Dentro de este despliegue, la figura de Calibán pareciera transitar subrepticamente dentro de estas manifestaciones de la subcultura punk. Ese grito iniciático de resquebrajamiento del binomio de civilización-barbarie, donde Calibán maldice a su colonizador por enseñarle su lenguaje, pareciera dialogar con la

circulación de la palabra en la subcultura punk, buscando la posibilidad de habitar otro espacio e incluso otro tiempo, lejano a estructuras autoritarias y represivas.

El presente trabajo, por cierto, no busca erigirse como un análisis definitivo en torno al despliegue de la subcultura punk en el continente, sino como una forma interpretativa que, en la línea de su propio ethos constitutivo, contribuya a abrir y dislocar miradas, dar cuenta de contradicciones, encuentros y desencuentros, además de vislumbrar nuevas relaciones y posibilidades de un fenómeno político, cultural y social, que lejos de estar clausurado en el tiempo, aún podría contribuir a pensar y pensarnos desde América.

### Referencias

- Aller, L. (2009). *Dadá. Underground en dictadura*. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo.
- Andrade, O. (1981). *Obra Escogida*. Caracas: Editorial Ayacucho.
- Arendt, H. (2019). *¿Qué es la política?* Buenos Aires: Editorial Ariel.
- Bazo, F. (2017). *Desborde Subterráneo. 1983-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- Canales, J. (2019). *Punk chileno 1986-1996. 10 años de autogestión*. Santiago: Editorial Camino.
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad*. Buenos Aires: El 8vo. loco ediciones.
- Cossio, H. (2014). Daniel Puente Encina: de vocalista de los míticos Pinochet Boys al músico total que se consolida en Europa. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/01/daniel-puente-encina-de-vocalista-de-los-miticos-pinochet-boys-al-musico-total-que-se-consolida-en-europa/>
- De Montaigne, M. (2003). *De los caníbales*. Capítulo XXX. En Ensayos de Montaigne. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_159.html#I\\_41\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_159.html#I_41_)
- Disalvo, M. y Cuello, J. N. (2015). “¿Será que los punk son putos?” Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina. Apuntes de investigación del CECYP 2015. Año XVII. N° 25. pp. 233-252.
- Escobar, M. (2015). Una tempestad de Aimé Césaire: La (re)invención de Caliban y Ariel desde el pensamiento latinoamericano. *Argus-a artes & humanidades*; 5

- (18), 1-11.
- Feixa, C. (2006). La imaginación autobiográfica. *perifèria*. Número 5. 1-44.
- Fernández-Retamar, R. (1992). América, descubrimientos, diálogos. En H. Dieterich (Ed.) *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina. 1492-1992*. Concepción: Ediciones LAR.
- Fernández-Retamar, R. (2003). *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón.
- García, L. F. (2020). Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial Project. *Cultural Studies*, 34:1, 122-142. Disponible en <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1551412>
- Greene, S. (2017). *Punk y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.
- Guzmán, J. (2021). *Del punk al blues*. Santiago: Editorial Camino.
- Kreimer, J. C. (2006). *Punk. La Muerte Joven*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Kreimer, J.C., Chalar, E. (2017). *Más allá del bien y del Punk. Ideas provocadoras*. Buenos Aires: Planeta.
- Lezcano, W. (2020). *Un regalo del diablo. 2 Minutos, Valentín Alsina y la reinención del punk argentino*. Buenos Aires: Vademécum.
- Lukinovic, J. (2019). *La canción punk de los 80 en Chile*. Santiago: Editorial Camino.
- Makaji, T. y Pietrafesa, P. (Directores). (2014). Desacato a la autoridad. Relatos de punks en Argentina 1983-1988 [Documental].
- Martí, J. (2021). *Martí en su Universo. Una antología*. Barcelona: Real Academia Española
- Murrugarra, J. C. (2003). La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock "subte". *Debates En Sociología*, (28), 155-174.
- Núñez, M. (Director) (2010). *Punk. Orígenes del punk en Chile* [Documental]. Ruin It Yourself.
- Nusdeo, J. (2013). La Conexión. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6418-2013-05-02.html>
- Pietrafesa, P. (2011). La batalla del riachuelo. Festipunk en el Salón Verdi. 2 de mayo de 1986. En D. Flores (Ed.). *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina. 1978-1988*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- Pietrafesa, P. (2015). No somos viudas del punk. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10744-2367-2015-07-12.html>

- Pogo. (2018). *El peor libro Chile*. Santiago: Santiago-Ander.
- Rama, Á. (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rancière, J. (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodó, J. E (1985). *Ariel. Motivos de Prometeo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez-Ulloa, O. (2015). Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta. Disponible en <https://www.proquest.com/dissertations-theses/pertenencias-pasajeras-la-escena-subterránea-en/docview/1658225076/se-2>
- Rodríguez-Ulloa, O. (2015). *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta* [Tesis de doctorado]. Universidad de Columbia.
- Rodríguez-Ulloa, Olga (2016). Animales ruidosos: teoría política y punk peruano. En Gutiérrez, Salvador Salazar (ed.). *Juventud (es), regímenes de sensibilidad y disidencia: narrativas, estéticas y morfologías disidentes*. UACJ, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Roldán, Martín (2019). *Generación Cochebomba*. Lima: Seix Barral.
- Santoro, E. (2022). Pat Pietrafesa: la escena punk de la post dictadura contada por una protagonista de la contracultura. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/402031-pat-pietrafesa-la-escena-punk-de-la-post-dictadura-contada-p>
- Sarmiento, D. F., (2018). *Facundo o Civilización o Barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Sepúlveda, M. (2012). Punk Rock en Chile. La vía contracultural a la democracia. En A. Barrueto & I. Ramos (Eds.). *¿Qué hay de popular en la música popular chilena? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular* (pp. 103-113). Santiago, Chile: Asociación chilena de estudios en música popular.
- Shakespeare, William (2003). *La Tempestad*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/1140605.pdf>
- Todorov, T. (2017). *El miedo a los bárbaros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Traba, M. (1972). *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Traba, M. (1974). La cultura de la resistencia. En F. Alegría (Ed.) *Literatura y praxis en América Latina*, 49-80. Caracas: Monte Ávila.
- Zavala Salazar, L., & Álvarez Chauca, C. (2016). Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17(17).  
<https://doi.org/10.31381/scientia.v17i17.396>
- Zea, L. (2015). *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Madrid: Biblioteca Nueva.