



# Universidad de la República

## Facultad de Psicología

### Trabajo Final de Grado

*De la modernidad a la posmodernidad: estudio de las subjetividades producidas por grupos de resistencia juvenil en Uruguay vinculados al canto popular uruguayo y la música punk*

**Modalidad: Monografía**

**Ciudad: Montevideo**

**Fecha: Agosto de 2014**

**Estudiante: Leticia Raquel Arena Cabrera**

**Cedula: C.I: 4.071.835-2**

**Tutor: Prof. Agdo. Juan E. Fernández Romar**

## Resumen

Los movimientos de múltiples grupos sociales de distintas partes del mundo en contra del sistema social capitalista burgués configurados durante la década de los sesenta provocaron cambios en las relaciones de poder en la década siguiente. Este trabajo pretende ilustrar la magnitud de tales acontecimientos y su incidencia dentro del territorio uruguayo, a partir del estudio de la música producida en Uruguay por focos de resistencia juvenil durante la década de los setenta y la siguiente, entendiendo a la música como práctica discursiva que permite develar y reconstruir las condiciones socio históricas de estos dos tiempos, a modo de visualizar la transición de las condiciones de vida modernas a las posmodernas y las formas de sociabilidad juvenil creadas bajo estas últimas condiciones que se mantienen vigentes hasta el día de hoy, aunque con algunas diferencias.

Palabras clave: *movimientos contraculturales, producción de subjetividad, resistencia juvenil*

## Introducción

Este trabajo final de grado pretende estudiar los cambios en las formas de subjetividad a nivel mundial desplegados durante la década de los setenta, producto de los efectos ejercidos por movimientos contraculturales originados en la década anterior.

Si bien durante la búsqueda de fuente bibliográfica se encontraron varios materiales vinculados a lo contracultural y sus distintas líneas de expresión, la novedad de este trabajo consiste en hacer foco en el momento de quiebre del sistema social y económico moderno durante los años setenta, provocado por la actividad de múltiples movimientos sociales en contra de las formas de vida burguesa que dio cabida a una respuesta de los dispositivos de poder de huida, recuperación y ofensiva capitalista, según lo explicado por Fernández de Rota (2008) y dio lugar a un nuevo sistema capitalista entendido como capitalismo neoliberal. Estos cambios en las relaciones de poder desarrollaron una nueva lógica de funcionamiento entendida como posmodernidad, productora de nuevas condiciones de vida y nuevas formas de sociabilidad juvenil.

Este trabajo toma a la propuesta *punk* que irrumpe en Inglaterra en pleno estado de crisis tras la inserción del programa económico neoliberal a modo de ilustrar y comprender las nuevas formas de sociabilidad juvenil posmodernas erigidas a mediados de los años setenta.

A su vez, busca indagar cómo incidieron estos acontecimientos desplegados durante la década de los sesenta y setenta a nivel mundial en el Uruguay. Para ello, se apela al estudio de la música uruguaya producida antes y después de la caída del sistema hegemónico moderno, en tanto se entiende a la música como práctica discursiva, cuyo análisis permite desvelar las condiciones socio históricas del momento de su producción.

El momento de quiebre del sistema económico y social moderno se despliega en Uruguay durante los años de la última dictadura cívico militar y las nuevas condiciones de vida posmodernas y sus nuevas formas de sociabilidad juvenil se expresan con claridad en la generación de jóvenes posterior a la dictadura.

Por ello, en este trabajo se estudia la música producida por focos de resistencia juvenil al gobierno de facto, concretamente la entendida como Canto Popular, a partir del estudio del grupo de músicos jóvenes *Los que iban Cantando* y la producida por la

generación posterior a la dictadura, conocida como generación “Graffiti” que se apropia de la propuesta *punk* anglosajona.

Para indagar sobre las condiciones socio- históricas de estos dos tiempos consecutivos, el análisis de la música uruguaya toma como ejes centrales la estética de cada estilo musical, a partir del estudio de sus raíces y los recursos lingüísticos utilizados en sus canciones.

El trabajo monográfico consta de dos grandes capítulos, subdivididos con títulos. El primero busca reconstruir escenarios reales vinculados a la movida contracultural llevada adelante por múltiples grupos de jóvenes de distintas partes del mundo y a lo vivido más adelante tras los cambios en las relaciones de poder a nivel global. La transformación del sistema capitalista moderno al neoliberal produjo fuertes desestabilizaciones en las organizaciones sociales que en el caso de Inglaterra se materializan en un fuerte aumento de la tasa de desempleo a mediados de los años setenta que conducen al país al caos y construye al mismo tiempo nuevas realidades asociadas a la idea de supervivencia, según lo analizado por Greil Marcus en su libro “Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX” (1993). En estas condiciones, irrumpe el *punk* como movimiento juvenil en la esfera cotidiana inglesa y debido a su emergencia dentro de este panorama de cambalache es tomado como objeto de estudio de este trabajo para comprender las nuevas condiciones de vida posmodernas, entendiéndolo y caracterizándolo como movimiento contracultural dentro del contexto inglés, si bien se reconoce la naturaleza desordenada, anárquica e individualista que presentó en sus comienzos.

El segundo capítulo tiene que ver con la incidencia de lo global planteado anteriormente en el Uruguay. Para ilustrar los cambios en las relaciones de poder mencionados se estudian las condiciones socio- históricas desplegadas entre la década de los setenta hasta mediados de los años ochenta, a partir del análisis de la música originada por focos de resistencia juvenil al sistema político dominante.

El análisis del Canto Popular Uruguayo bajo el estudio del grupo *Los que iban cantando*, se apoya en gran medida en la investigación realizada por el brasilero Guilherme de Alencar Pinto, publicada bajo el título “Los que iban cantando. Detrás de las voces” (2013), quien realiza un trabajo exhaustivo en relación a la reconstrucción del contexto uruguayo de aquel entonces para ilustrar las condiciones que dieron lugar a la emergencia del Canto Popular.

Finalmente en el segundo capítulo se busca especificar la incidencia de la propuesta *punk* anglosajona en la generación de jóvenes postdictadura. Este último término no refiere al entendimiento de ellos como sujetos nacidos luego de la dictadura, sino que alude a sus posicionamientos en relación a ella y a los códigos construidos por esta generación, que dista mucho de los de las generaciones anteriores.

A modo de especificar la incidencia de la propuesta *punk* en la población juvenil uruguaya, se realiza una caracterización de la movida *punk* desplegada en la ciudad de Montevideo, tomando al concepto de tribu urbana como categoría de análisis.

Ello fue posible gracias a micro- investigaciones realizadas por estudiantes de Sociología durante el año 2000 y 2001 que tomaron como objeto de estudio distintas tribus urbanas desarrolladas en Montevideo a comienzos de siglo XXI, publicadas en el libro "Tribus urbanas en Montevideo Nuevas formas de sociabilidad juvenil" en el año 2003 y gracias al material brindado por Gabriel Peluffo, ex cantante de *Los Estómagos*, una de las primeras bandas *punk* uruguayas originada en 1983, quien se reconoce como uno de los tantos jóvenes que formaron parte de aquel momento de la historia uruguaya.

## La caída de la modernidad, la muerte de la utopía y el surgimiento del movimiento punk

El movimiento punk surge a comienzos de la década del setenta tras la caída de la modernidad como forma de subjetividad imperante y de su sistema económico capitalista industrial, de modo que para definir qué fue el *punk*, cómo se originó, qué elementos componen esta forma juvenil de estar en el mundo y su incidencia en Uruguay, se hace necesaria la construcción de una narrativa posmoderna, a partir de conceptos viejos resignificados bajo una nueva organización de los mecanismos de poder, producto de la transformación de la subjetividad moderna hacia finales de los años sesenta.

El efecto de las luchas de múltiples movimientos sociales contra el sistema capitalista y su sistema de control a nivel social se vio reflejado en una fuerte desestabilización económica, dando lugar a una nueva organización y entendimiento del mundo occidental.

La década del sesenta, más que el “nacimiento de la contracultura (Roznak, 1973)” (Fernández de Rota, 2008, p.1) puede entenderse como el momento de resignificación y puesta en acción de nuevas expresiones y formas de entender el mundo, originadas por movimientos vanguardistas del primer tercio del siglo XX, desde el dadá surrealismo, hasta el jazz negro y el *bebop* mestizo (Fernández de Rota, 2008).

El movimiento *underground* como alternativa al sistema social promovido por el capitalismo nace en el país donde se vislumbraba con mayor agudeza los trazos del modelo hegemónico burgués: surge en EEUU a finales del cincuenta, en cafés y cervecerías de Nueva York y en barrios de San Francisco con la generación de jóvenes escritores que subvirtieron el *establishment*, conocidos con el nombre de generación *beat*.

Jack Keruac, William Burroughs y Allen Ginsberg entre los más conocidos, no sólo se rebelaron ante los modos de vida construidos por las sociedades industriales modernas, sino que propusieron algo nuevo: estos jóvenes vivieron y escribieron sobre lo prohibido, resignificando de esta manera la experiencia humana.

De esta manera, al decir de René Jiménez Ayala:

Los beat abrieron una brecha importantísima para poder hacer uso de un habla más libre en la generación siguiente. Comenzaron a hablar con menos prohibiciones, de modo explícito de la sexualidad, la sensualidad, las drogas y los vuelos o viajes del pensamiento. Ganaron dos

batallas decisivas en la guerra contra las divisiones artificiales entre lo “decente” y lo que no es, contra la normalidad lingüística. Irrumpieron, provocaron, se significaron como una ruptura que la siguiente generación habría de explotar al máximo. (Ayala, 2007, p.13)

En la década siguiente se extiende la crítica contra el sistema capitalista y comienzan a surgir distintos grupos: desde la proliferación de bandas de rock hasta el surgimiento de movimientos ecologistas, de reivindicación de las prácticas homosexuales al estilo *queer*, movimientos antimilitaristas, anti-racistas y feministas. Todos estos frentes de lucha tomaron como base a los movimientos de vanguardia precedentes ya mencionados.

Bajo estas condiciones se genera una brecha importante a nivel intergeneracional: las grandes crisis entre padres e hijos jóvenes que comenzaron a visualizarse a partir de mediados de la década del cincuenta, según Agnes (1988) no son más que señas de fuertes cambios estructurales en los que se sostienen los nuevos movimientos culturales de posguerra y actúa como elemento fundamental para visualizar y comprender fenómenos políticos y sociales tal como lo plantea el sociólogo Norbert Elias según lo señalado en el libro de Markarian (2012).

El joven del sesenta ya no quiere aparentar más edad tal como se planteaba en tiempos modernos, pues ya no debe identificarse con ello. Ya es por sí solo.

La juventud como nueva categoría social que comenzó a gestarse luego de la Segunda Guerra Mundial a partir de corrientes vanguardistas como la generación de escritores *beat* en EE.UU y la movida existencialista originada en Francia, se afianza durante la década del sesenta, resignificando la imagen de joven: ahora ya no se trata de una edad, sino de una actitud.

La consolidación de esta nueva categoría social fue posible debido a la captación y codificación de una fuerza subjetivante que circulaba a nivel global que encontró en la banda inglesa *The Beatles* una forma de transporte excepcional que le permitió llegar a una lista extensa de países. La codificación de esta fuerza en distintos territorios del mundo occidental desplegó la configuración de nuevas formas de sentir, pensar y vivir o en otras palabras nuevas formas de subjetividad que al combinarse con elementos del discurso local de cada país, con sus condiciones de vida socio-históricas, impulsó un corte singular en el orden generacional.

Marcó un antes y un después en la dimensión generacional y las nuevas sensibilidades de los jóvenes de los sesenta pueden entenderse como resultado de esta

fusión particular de elementos de este discurso global con los del discurso local de cada país.

Por generación se entiende a una serie de códigos creados en un cierto momento histórico que constituyen un estar en el mundo, configuran una sensibilidad compartida por los actores de ese momento y una forma particular de interpretar la memoria social.

La generación es el juego en el que las clases se van haciendo cargo de la tradición, del tiempo que corre paralelo al desarrollo de las luchas sociales. La generación es una estructura transversal, la de la experiencia histórica, la de la memoria acumulada. (Margulis y Urresti, 1996, p.7)

Y a esta definición Margulis y Urresti (1996) agregan que “cada generación puede ser considerada, hasta cierto punto, como perteneciente a una cultura diferente, en la medida en que incorpora en su socialización nuevos códigos y destrezas, lenguajes y formas de percibir, de apreciar, clasificar y distinguir (p.3)”.

La nueva generación, también conocida como la generación “alienada” o del ‘68 creó nuevas prácticas sociales, entendidas como líneas de fuga ante lo instituido en el plano social: desterritorializó el concepto “producción” asociado al trabajo y lo redireccionó al campo de las artes y la “imaginación del poder” (Fernández de Rota, 2008), construyó una ética de fuerte rechazo al trabajo fordista y como alternativa creó nuevas formas de trabajo flexibles.

Lo mismo ocurrió con las prácticas sexuales. Se experimentaron diversos modos de relación sexual como es el caso de las prácticas de amor libre como forma alternativa al modelo de casamiento de-por-vida burgués.

De esta forma, mediante la crítica de la organización laboral industrial y del matrimonio como estrategia para sostener y perpetuar el orden económico capitalista, lo que se estaba poniendo en entredicho era la disciplina, la rigidez y el control, mecanismos fundamentales del sistema panóptico moderno.

Las formas políticas partidarias modernas tampoco fueron impunes a este movimiento desenfrenado de crítica del sistema moderno. Los movimientos obreristas, los sindicatos y el movimiento marxista y la utópica revolución del proletariado comenzaron a perder fuerza. Detrás de los movimientos de jóvenes obreros que criticaban el modo de trabajo fordista, los estudiantes, los intelectuales críticos franckfurtianos y postestructurales y del movimiento *hippie* estaba el espíritu crítico y libertario del movimiento juvenil.



En la década de los sesenta, la revolución no fue promovida por el proletariado sino por jóvenes y no fue dada desde una forma político- partidaria sino como revolución cultural. Ocurrió mientras muchos continuaban empecinados criticando el sistema moderno desde lógicas construidas por el mismo sistema.

Según lo explicado por Fernández de Rota (2008), las luchas durante este período no tenían como cometido cambiar la economía sino la vida entera:

(...) experimentar con nuevas artes de amar Fromm (2007), una afectividad, una experimentación y una liberación sexual, una apología de Eros frente a Thannatos (Marcuse, 1984), una apuesta por una nueva *convivialidad* social y una comunitarización del saber (Ilich, 1975), unos estilos de vida y unos valores distintos, muchas veces incompatibles o contrarios a los valores económicos, tal vez más cualitativos que cuantitativos. (Fernández de Rota, 2008, p.3)

El nacimiento de múltiples movimientos sociales libertarios y críticos del sistema fue un fenómeno global y esta revuelta cultural tomó diversas formas en cada territorio. Según Fernández de Rota:

Aproximaciones al límite de lo moderno. Flujos singulares en cada territorio: multitudinario y culturalmente agitado en EEUU, con sucesivas explosiones insurreccionales desde la primavera de 1964 en los *ghettos* negros, insurreccional en Italia hasta -y especialmente, en su prolongación hasta- el 1977; radicalmente imaginativo en la Holanda de los *provos*, intenso en la Alemania de los sesenta y especialmente *mitopoiético* en el Mayo Francés. Común a todas estas emergencias globales (desde Brasil a Japón) fue el rechazo ampliamente extendido del autoritarismo, de las burocracias, del vanguardismo marxista y su dictadura del proletariado. (Fernández de Rota, 2008, p.2)

Fue el fin de la lógica de las masas y el nacimiento de lo múltiple y el año 1968 terminó convirtiéndose en símbolo de esta cesura.

Bajo estas condiciones ocurre la pluralización del universo cultural (Agnes, 1988) en contraposición de la cultura de clases que comenzó a decaer con los movimientos de posguerra existencialista y finalmente con la generación "alienada".

Ya no existen culturas extranjeras puesto que las fronteras regionales que separaban unas de otras han perdido rigor. De esta manera, encontrar a finales de los sesenta a un joven uruguayo tomando mate con peinado *afro*, escuchando música anglosajona fusionada con música hindú ya no era una estética sin nombre, aunque sí un símbolo de vanguardia.

Las fuertes revueltas de múltiples movimientos sociales, contraculturales y las luchas contra el imperialismo económico, político y cultural en el Sur configuraron una atmósfera crítica de gobernabilidad que provocó una respuesta de los dispositivos de poder de huida, recuperación y ofensiva capitalista, según lo postulado por Fernández de Rota (2008).

Se reconstruye el capitalismo bajo el nombre de capitalismo neoliberal e informacional y pierden poder el Estado- nación y la política partidaria ya que entre otros aspectos, los flujos financieros dejan de ser controlados por el Estado y pasan a regularse por las propias reglas del mercado.

Las formas de trabajo temporales creativas antifordistas entendidas como líneas de fuga ante el sistema económico imperante pasan a ser capturadas y reterritorializadas por la nueva organización capitalista.

Las nuevas estrategias del capitalismo versan en capturar y codificar todo lo inventado durante los sesenta y setenta: todo lo vinculado a lo contracultural no sólo es incorporado al sistema sino que el neoliberalismo vive de ello. Se trata de una “rufianización de la creatividad social (Suely Rolnik, 2006)” (Fernández de Rota, 2008, p. 7). Incluso, el tiempo libre de los trabajadores, producto de avances tecnológicos y de sustitución de mano de obra por maquinaria también es capturado y codificado por las nuevas estrategias del sistema económico. Marcus lo describe de forma ingeniosa:

En la sociedad moderna, el ocio (¿qué quiero hacer hoy?) era reemplazado por el entretenimiento (¿qué hay para ver hoy?). El hecho potencial de todas las posibles libertades era reemplazado por una ficción de falsa libertad: tengo suficiente tiempo y dinero para ver cualquier cosa que haya que ver, para ver cualquier cosa que hagan los demás. (Marcus, 1993, p. 63)

De esta manera, el ocio se transforma en una pseudo libertad que inherentemente lleva al aburrimiento, a la desconformidad que es justamente lo que pretende el sistema: la medida justa para que el sujeto disfrute de los productos de entretenimiento ofrecidos sin que se distienda lo suficiente para continuar con sus actividades productivas.

El neocapitalismo fue ganando territorio tanto en EEUU con la asunción de Reagan en 1980 como en Europa bajo el gobierno de Margaret Thatcher en Inglaterra, primer país en ponerlo en marcha en 1979.

A partir de este momento, a excepción de Suecia y Austria, todos los países del norte de Europa occidental se conducen hacia gobiernos de derecha.

En América Latina, la reacción capitalista estuvo estrechamente asociada a la represión física y al levantamiento de gobiernos de facto que se iniciaron en 1970 con la asunción de Pinochet al poder. Seguido a ello se desplegó una ola de dictaduras

cívico-militares en el resto de los países de América del Sur que duraron más de una década.

La nueva organización capital instrumentaliza la figura del fantasma para impulsar el odio y temor a los comunistas, al islam, a los yonquis, a los paros y a los homosexuales, acusados por expandir el terrorismo del sida. Por otra parte se utilizó la seducción como herramienta para construir sujetos- consumidores de marcas y productos a través del mundo publicitario que simula una sociedad de consumidores felices, de vidas intensas, excitantes, misteriosas exuberantes y sensuales, de cuerpos deseantes de tales marcas y productos (Fernández de Rota, 2008).

Al decir de Deleuze, se trata del pasaje de la sociedad disciplinada a la sociedad de control (Fernández de Rota, 2008).

Por otra parte la crisis de petróleo en 1973, culminada la guerra de Vietnam, provocó un estado de recesión de las economías occidentales.

Gran Bretaña se ve afectada por tal situación y particularmente en Inglaterra se ve acentuada la tasa de desempleo por la privatización de los servicios estatales y la aniquilación de uniones sindicales.

Surge así en Inglaterra un clima de nihilismo, de descreencia ante los valores impuestos por el sistema. La supervivencia emerge como concepto asociado al más fuerte y más adaptado al contexto. Según Marcus (1993), “la idea [superviviente] adquirió categoría ontológica a medida que invadía el campo de la ética” (p. 57), y pasó a ser un credo impulsado por las estrellas de rock: surgen así títulos de discos como *Survivor*, *Rock and roll survivor*, *You’re a Survivor*, *I Survive*, *Soul Survivor*, *Street Survivor*, *Survival*, *Surviving*, *I Will Survive*. (Marcus, 1993, p. 58-59)

Ante este escenario surge una respuesta de desencanto en el sistema y el Estado por parte de los jóvenes, muchos de ellos desempleados que adquiere forma en los suburbios de Londres bajo el grito de los *Sex Pistols* “¡No hay Futuro!” del tema “*God Save the Queen*”, tocado por primera vez en 1975.

Según Marcus:

El sonido de los Sex Pistols era irracional; como sonido, parecía no tener el menor sentido, no hacer otra cosa que destruir. Ésta es la razón por la que era un sonido nuevo, y por la que trazaba una línea divisoria entre él y todo lo que había aparecido antes, al igual que Elvis Presley hiciera en 1954 y Los Beatles en 1963 (...). (Marcus, 1993, p. 73)

La canción “*God Save the Queen*” fue borrada de las listas de la BBC y llegó al número uno como casilla en blanco. El disco en donde se encuentra esta canción, lanzado en 1976 fue el más vendido y al mismo tiempo “ilegal”.

La banda *Sex Pistols* impulsó un movimiento juvenil basado no en la negación de la vida, tal como muchos suelen entenderlo desde un enfoque capitalista, sino de la realidad de Inglaterra de los años setenta.

Se resistía ante cualquier movimiento dado que esto era símbolo de promesas que implican un reconocimiento de futuro. En estas condiciones de vida, tal como declara de Urioste (2004), el joven busca en las drogas una respuesta ante la tensión provocada por su existencia y su destino social y su resistencia al sistema se traduce en una tendencia al peterpanismo promovida por la falta de conciencia de futuro a causa del desempleo, los salarios bajos, la inmigración y el terrorismo entre otras situaciones sociales frecuentes en este contexto.

Fue originalmente una actitud de rechazo ante la autoridad, el Estado, Dios, el trabajo y la familia. Y la expresión de los *Sex Pistols* “No necesitas saber nada. Simplemente toca” (Marcus, 1993, p. 74) actuó como elemento catalizador de formación de bandas de jóvenes con ganas de tocar este nuevo sonido.

Así comienza a construirse no un nuevo género musical, sino un movimiento juvenil estrechamente asociado a la música. Su actitud de rechazo ante el sistema social imperante, define una nueva ética y estética de la existencia, según lo expuesto por Gustavo Apreda (2009) sobre la propuesta de Foucault.

En los setenta, ocurre una reminiscencia de lo acontecido en el mayo del 68: en EEUU aparece en un número de revista punk de Los Ángeles llamada “*Slash*” dedicado a los sujetos que intentaron cambiar el mundo en el Mayo francés. La dedicatoria, al decir de Marcus, ilustraba las siguientes palabras: ““*une jeunesse que lávenir inquiéte trop souvent*” [sic] (una juventud preocupada con demasiada frecuencia por el futuro)” (Marcus, 1993, p. 41).

“Después de diez años, cuando el mayo del 68 estaba ya casi olvidado en Estados Unidos, aquello era verdaderamente arqueología” (Marcus, 1993, p. 41).

Surge de esta manera, irrumpe el *punk* como movimiento contracultural urbano, según los parámetros definidos por Hall et al.:

(...) la contracultura, asociada principalmente al movimiento hippy [sic] de los 60, se caracteriza por asumir formas explícitas políticas e ideológicas en su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.), por la elaboración de instituciones alternativas (prensa marginal, comunas, cooperativas, etc.), por extenderse más allá de la adolescencia y, finalmente, por el oscurecimiento de las distinciones, rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre trabajo, hogar familia, escuela y ocio. (Rodríguez, 2006, p. 7)

El movimiento punk, si bien mayormente lo constituían jóvenes de clase baja de los suburbios de las grandes ciudades, en este movimiento también encontraron refugio los jóvenes universitarios, desconcertados por lo ocurrido en el mayo francés.

La creación de medios de expresión *underground* como alternativa para hablar sobre lo marginado por la sociedad y su difusión fue algo ya experimentado en los sesenta por el movimiento juvenil contracultural *hippie*. La diferencia con el movimiento *punk* radica básicamente en tres elementos: contexto económico, actitud frente al sistema hegemónico y formas estéticas. El movimiento *hippie* emergió en el auge del capitalismo, con fe en la promoción de cambios dentro del sistema mientras que el de la década siguiente irrumpe a raíz de la crisis económica del '73 y su actitud ante el sistema es pasotista, incrédula. A su vez, los hippies construyeron una estética que aludía a "lo natural", a lo "salvaje": pelos largos tanto en hombres como en mujeres, pantalones *oxford*, minifaldas y blusas de colores estridentes configuraban una estética excéntrica que si bien estaba basada en la máxima "paz y amor" paradójicamente a ello violentaba fuertemente el orden social de aquel entonces, especialmente en EE UU, en donde el pelo rapado de los jóvenes era símbolo de masculinidad y de patriotismo dada su asociación con el servicio militar por la Guerra de Vietnam (Sullivan, 2013).

Por otra parte, pelos parados tipo cresta con las puntas teñidas de color violeta, anaranjado, con alfileres y perforaciones tanto en la ropa como en el cuerpo. Prendas viejas, rotas, oscuras o presentando contrastes, con frases o grupos musicales escritos a mano delineaban la estética introducida por el movimiento *punk* que busca resaltar lo establecido socialmente como lo "feo", "grotesco" y "desagradable", a modo de hacer ruido, de violentar el establishment.

Volviendo al tema de la creación de medios de comunicación alternativos, además de ciertas emisoras de radio vanguardistas que propagaron este nuevo movimiento juvenil, los *cómics* y las *fanzines* fueron los medios más utilizados para vehicular los nuevos valores contraculturales.

La distribución de estos medios escritos o prensa marginal se daba a través de los espectáculos musicales, de casas de sellos de discos independientes y de bares, centro

social elegido por la contracultura punk para el intercambio de ideas alternativas, según lo indicado por de Urioste (2004).

A diferencia de los *cómics* que fueron creados en EEUU a finales de los sesenta, las *fanzines* surgen durante el movimiento *punk*, a mediados de los setenta.

Las *fanzines* (expresión que deriva del concepto inglés: *magazine*, en español: revista) se distinguían por ser caseras, de bajo costo, basadas en la máxima *punk* “hazlo tú mismo”. Trataban los temas excluidos por el *establishment* de todo país vinculados a las drogas y sus efectos, el abuso de poder por el Estado, de la seguridad social y militar, las drogas y el sexo entre otros, tal como se hacía en las grabaciones independientes.

## El antilenguaje como trazo identitario del movimiento punk

Todo movimiento que intenta subvertir la subjetividad imperante, producida por el sistema capitalista lo hace en distintos planos de la realidad social, sin descuidar el plano lingüístico, “la mejor de las subversiones (Barthes, s.f.)” (Rodríguez, 2006, p.28).

El ruido lingüístico se realiza desfigurando sus códigos. En el léxico, según Rodríguez (2006), esta voluntad transgresora se manifiesta a través de dos vertientes principales: desfigurando al significante por mutilación o alteración de su morfología o configurando una nueva relación entre significante y significado que lanza a la lengua múltiples y nuevas significaciones, traducidas como “ruido” al acto de comunicación, especialmente a los adultos y jóvenes que se encuentran por fuera del movimiento contracultural.

Y agrega que si bien la agresividad y violencia en los elementos lingüísticos es común a cualquier sociolecto juvenil, de cualquier subcultura, la diferencia con la contracultura estriba en una mayor presencia de tales elementos y mayor sistematicidad, además de una selección rigurosa de significados desvirtuados por el sistema que convierte al lenguaje de la contracultura en un antilenguaje.

A su vez, el antilenguaje se compone de cambios ortográficos. Algo muy característico del movimiento punk es la sustitución de la letra “c” por la “k”: “cana” referido a la policía en la jerga popular, por “kana”, “krisis”, “eskape” y “Mili k-k” organización antimilitar surgida en los ‘80. Este mecanismo tiene connotaciones anarquistas, radicales y se refleja en la selección de vocablos vinculados a la guerra y al servicio militar (Rodríguez, 2006).

En el campo de las artes según lo señalado por de Urioste (2004), el poeta español José Ángel Mañas no sólo utiliza este mecanismo de sustitución de grafemas, sino que lo sistematiza en la “Tetralogía Kronen” que contiene las obras “Sonko95”, publicada en 1999, “Ciudad rayada”, en 1998, “Mensaka” en 1995 e “Historias del Kronen” en 1994, promoviendo un nuevo estilo ortográfico que atenta contra el convencional, el oficial. También en ellas ha sustituido la “v” por “b”.

Además de provocar y transgredir la norma, busca despojar el arte de todo tipo de tecnicismo y profesionalismo, de volverlo a lo cotidiano con máxima acentuación en la crudeza de la experiencia humana, tal como lo buscaban los *Sex Pistols* en el ambiente musical.

El siguiente fragmento engloba no sólo algunos de los recursos lingüísticos utilizados por el antilenguaje sino la sensibilidad de los jóvenes *punk* estrechamente vinculada a la descreencia ante el futuro y a ideas simples y frescas:

Y prefiero kedarme en aquel día en el parke de atrakciones, y sólo sé ke no kumplo los dieciocho hasta diciembre del 96 y ke estamos todavía en los nobenta, ke espero ke no se akaben nunca, porke en el 2000 tendré beintidós takos y eso será una mierda; o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta... (de Urioste, 2004, p. 17)

## Uruguay. Focos de resistencia juvenil

### Dictadura – postdictadura

Tal como se mencionó antes, las fuertes movilizaciones sociales durante la década de los sesenta en América Latina intensificadas en sus últimos años y a comienzos de los setenta, lejos de obtener lo demandado, fueron sucedidas por golpes de estado implantados de forma paulatina durante la década del setenta en los distintos países del Cono Sur.

En Uruguay, el gobierno dictatorial comenzó a adquirir forma en el año 1973 en el mes de febrero, en el momento que se firma el acuerdo de Boisso Lanza, en la base aérea que presenta el mismo nombre en el que se anunciara entre otros puntos, la creación del Consejo de Seguridad Nacional (COSENA) conformado por mandos militares, bajo la dirección del presidente Bordaberry. Según lo comunicado por el presidente a través de cadena de radio y televisión, esta medida establecía “cauces institucionales apropiados

para la participación de las FF.AA en el quehacer nacional”, encomendándoles a los militares “la misión de dar lugar al desarrollo” (Caetano y Rilla, 1998, p. 20).

El paro general planteado en marzo por la Convención Nacional de Trabajadores como expresión de protesta frente al rumbo que iba tomando el gobierno, el debilitamiento de la fuerza Parlamentaria, la clausura temporaria de medios de prensa nacional y la multiplicación de denuncias de torturas y procedimientos ilegales por parte de integrantes de las Fuerzas Armadas fueron eventos previos al 27 de junio cuando se estableciera oficialmente el gobierno dictatorial, al decretar el poder ejecutivo la disolución de las cámaras parlamentarias y la creación en su lugar, de un Consejo de Estado.

A partir de este momento y según la periodificación elaborada por el politólogo Luis Eduardo González señalada en el texto de Caetano y Rilla (1998), en los doce años del régimen autoritario uruguayo se reconocen tres etapas:

1. La conocida por “dictadura comisarial”, iniciada en 1973 hasta el año 1976;
2. La etapa del “ensayo fundacional” hasta 1980 y finalmente
3. La denominada “etapa transicional” que culmina con la elección de presidente en condiciones legítimas en el año 1985, momento formalmente entendido como la vuelta a la democracia.

Las medidas de la Doctrina de Seguridad Nacional construyeron realidades muy distintas a las vividas durante la década anterior. El campo musical, construido durante los años sesenta comienza a desvanecerse debido a la prohibición de reunión y a la represión de las tendencias musicales creadas a finales de los años sesenta como el *candombe-beat*, la canción de protesta folklórica y la murga.

Ante la huelga general ratificada por el CNT el mismo día del golpe de Estado, se decreta la disolución de la Convención que entre otros puntos, dispone la clausura de sus locales y el arresto y pase a la justicia de sus dirigentes.

El documento hecho público el 5 de julio realizado por el Frente Amplio y el Partido Nacional denominado “Bases para la salida de la actual situación” que solicitaba el establecimiento de libertades y derechos, cese de Bordaberry, establecimiento de un gobierno provisional y la convocatoria inmediata a elecciones, la manifestación multitudinaria del 9 de julio por la Avenida 18 de Julio y tras el levantamiento de la huelga general el 11 de julio culmina la primer etapa de resistencia frente al régimen dictatorial y la CNT reconoce el fracaso de las manifestaciones como medida de lucha ante este nuevo panorama.



La “restauración” del orden social, reclamada por los militares a través de medidas castrenses, la falta de propuesta oficial mas la fragilidad organizativa de los frentes opositores produjeron una atmósfera política inestable durante los primeros años de dictadura y fue percibida por gran parte de la sociedad uruguaya mediante sensaciones de temor, falta de autonomía y profundo desconocimiento del futuro.

La agudización de las medidas castrenses, plantean Caetano y Rilla (1998) llevó a que la oposición al régimen se desarrollara por caminos diferentes y más sutiles. De esta manera comienzan a proliferar las reuniones clandestinas desplegadas tanto en lo político-partidario como en la esfera cotidiana.

En relación a lo musical, Guilherme de Alencar Pinto explica en su libro “Los que iban cantando. Detrás de las voces” (2013) que durante los primeros años de la dictadura si bien fueron restringidas las últimas tendencias musicales, hubo un intento de recomposición. A las tendencias que habían adquirido mucha fuerza a finales de los sesenta y principios de los setenta entendidas como acción política, como la murga y la canción folclórica de protesta, se le aplicaron medidas represivas por parte del ejército acordes a su nivel de incidencia en el pueblo.

A un nivel menos masivo, el rock también fue restringido por parte del gobierno tras la persecución de personas con apariencia *hippie*, de los que consumían drogas y por prohibir la realización de ciertos estilos de baile. Sin embargo, las personas que estaban vinculadas a esta movida musical no fueron tan castigadas como las de las otras dos tendencias mencionadas anteriormente. Las bandas de rock originarias de los sesenta dejaron de tocar en el 1975 y Rada, Mateo y Dino, figuras muy respetadas y conocidas dentro del campo del rock rioplatense, mantuvieron obras creativas, aunque no fueron interpretadas como propuestas roqueras. Además ya en 1976, año del lanzamiento de los discos de estos ex líderes de *El Kinto*, *Totem* y *Montevideo Blues*, no existían columnas y suplementos roqueros que criticaran e impulsaran estas creaciones como “La Nueva Gente”, el diario “El Día”, o “La Morsa” de “El Popular” (de Alencar Pinto, 2013).

Debido a la falta de medidas de restricción formales por parte del gobierno que prohibieran escuchar, crear y/o impulsar el rock internacional y nacional, según el análisis de de Alencar Pinto (2013), se hace difícil medir las causas de desmantelamiento de este movimiento musical: no puede establecerse con claridad si fue deliberado o se debió a condiciones ecológicas accidentales, como el caso de ahorro de energía debido a la crisis del petróleo de 1973 que provocó la disolución del grupo *Cero Tres* encabezado por Dino,

grupo “prometedor” inmediato al golpe y también la postergación del primer disco de *Patria Libre*, banda antecedente del Canto Popular uruguayo.

Sin embargo, se podría afirmar que no hubo un “apagón cultural” absoluto, “(...) éramos pocos pero no parábamos (Roos, 2010)” (de Alencar Pinto, 2013, p. 117).

Sí hubo silencios en algunos frentes musicales como el de la canción de protesta folklórica debido a las ausencias forzadas de sus figuras más conocidas, por exilio, encarcelamiento o simplemente por prohibición : Daniel Viglietti, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, José Carbajal “el Sabalero”, Numa Moraes, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau y muchos más, siendo muchos de ellos vedados ya durante el gobierno de Pacheco Areco, previo a la etapa dictatorial.

Dado que muchas de las medidas de restricción y prohibición no fueron oficialmente publicadas y dado que los organismos censores no coordinaban sus actividades represoras, había mucha confusión acerca de lo podía escucharse y lo que no, por tanto “durante ese período, quienes tenían discos de canción protesta folclorista tendieron a dejarlos escondidos o disfrazados, por seguridad” (de Alencar Pinto, 2013, p. 31).

La partida de los íconos de las canciones de protesta de Uruguay marcó fuertemente a la gente que se reconocía en sus ideas y pensamientos y se mantuvo en el país, especialmente a los jóvenes que reconocieron el vacío de referentes. La falta de respaldo despertó la conciencia de grupos juveniles que tuvieron que asumir que tenían que hacer algo por sí mismos porque nadie lo haría por ellos.

En estas condiciones nace un nuevo grupo de jóvenes que se hicieron conocer en el estreno de su espectáculo “Los que iban cantando”, el 24 de marzo de 1977 en el Teatro Circular. A partir de este momento, la música vuelve a cobrar fuerza como frente de resistencia, no sólo de los músicos sino de la sociedad entera.

Lo que produjeron en el público fue algo no visto hasta aquel momento, fue una breve puerta, una bocanada de aire, como planteaba un integrante del público de aquel día.

En el texto de presentación del disco compacto “Los que iban cantando uno/dos”, Corihún Aharonián, compositor y musicólogo uruguayo, expresaba lo siguiente acerca del impacto del grupo en 1977:

Fueron un fenómeno muy particular. La suma de talentos, la suma de valentías, la convergencia de circunstancias históricas, todo ello hizo que Los que iban cantando iniciaran en el Uruguay en 1977 una etapa de respuesta a la feroz dictadura que hacía ya varios años había logrado silenciar toda una generación de músicos populares.

Con la frescura, el humor y la ternura\_ y por qué no, la ingenuidad\_ de este grupo de muchachos (el menor tenía 20, el mayor cumplía 27), se devolvía a la gente la posibilidad de rescatar la búsqueda de calidad como forma de resistencia, se volvía a la exploración de caminos compositivos que equilibraran identidad, vanguardia estética y popularidad potencial, se reinstalaba la actividad creativa e interpretativa de los músicos populares como forma de acción cívica, se inauguraba un espacio para la expresión política sobreentendida en un sinfín de entrelíneas y polisemias.

El primer espectáculo de Los que iban cantando se convirtió en un extraño BOOM en medio de la quietud y la desesperanza. La esperanza era posible, el coraje era posible, la resistencia era posible. Lo prohibido se podía desprohibir\_ y hasta homenajear, burlando al censor\_ los jóvenes volvían a tener espacio y rol en una sociedad cansada y envejecida, el riesgo ocupaba nuevamente un lugar central en una cultura que quería ser y estar viva. Se había vencido al miedo, nuevamente. (Coriún Aharonian, citado por de Alencar Pinto, 2013, p. 24)

A partir de este momento surgen cantidades de grupos con nuevas propuestas a una velocidad significativa que según de Alencar Pinto (2013), puede entenderse como el surgimiento de un nuevo movimiento artístico- musical: el Canto Popular que dos años después a su estreno, llenaban estadios enteros.

Ante el despliegue de este nuevo movimiento contra el régimen irrumpe una duda:

¿cómo fue posible que se pudiera expandir un movimiento artístico de tales características, bajo las fuerzas castrenses del gobierno dictatorial uruguayo?

Curiosamente la censura del régimen no afectó a dicho frente de resistencia, aunque sí lo hizo con otros movimientos como la murga y el rock, tal como se menciona anteriormente.

La explicación a ello se debe por un lado a que la persecución y censura estuvieron dadas por factores extramusicales, de involucramiento directo con movimientos políticos. De esta manera se explica por qué a Darnauchans y Benavides, ambos “rojos de Tacuarembó” los mantuvieron al margen de forma sistemática durante años, mientras que otros que expresaban mensajes aún más violentos aunque no explícitos frente al gobierno dictatorial y permanecían libres, despojados de restricciones por parte de las Fuerzas Armadas.

De todas maneras, no queda claro por qué el Canto Popular no pasó por el filtro del gobierno dictatorial como sí ocurrió con el rock, la murga y las canciones de protesta.

¿Fue por la necesidad de marcar un frente adversario, esencial para el discurso autoritario sostenido por las FFAA? Si fue así el movimiento no tuvo el efecto que realmente

buscaba, la rebeldía habría perdido intensidad si hubiera sido capturada por el discurso oficialista, hubiera sido controlada desde “adentro”.

Ante este escenario cargado de dudas, el autor brasileño despliega una interesante hipótesis sobre lo que pudo haber ocurrido con el Canto Popular que incluye lo ocurrido con Darnauchans y Benavides por un lado y el misterioso y absurdo trayecto de Santiago Chalar que logró oscilar entre las propuestas culturales creadas por las FFAA, siendo partícipe desde un inicio del movimiento de protesta.

El factor que pudo haber permitido la inclusión del Canto Popular dentro del contexto cultural que proponía el gobierno dictatorial fue un aspecto común en ambas propuestas: el folklorismo.

Durante la dictadura se puede evidenciar la elección del folklore como elemento compositor del proyecto fundacional elaborado por Bordaberry. Luego de un largo tiempo para deliberarlo y con el apoyo de figuras de la España franquista, el proyecto bordaberrista alcanza su auge en el año 1975, conocido como “año de la Orientalidad”.

El apoyo a la música folklórica se ve reflejado en fiestas y eventos folklóricos impulsados por las fuerzas militares: Primer Festival Folklórico Oriental de Canciones a mi Patria, en homenaje al año de la Orientalidad, las Criollas del parque Roosevelt, en 1978 y la Fiesta de Integración Regional en 1982 en la ciudad de Lascano en Rocha.

El folklore entonces pudo haber sido el elemento en común que contribuyó a generar confusión y a ablandar y enlentecer las medidas de acción contra el Canto Popular, cuyos integrantes de este movimiento sintieron su lugar como el reemplazo de los exponentes de las canciones folklóricas de protesta y continuaron en esta línea.

Sin embargo realizando un análisis minucioso de ambas propuestas pueden visualizarse ciertas diferencias enunciadas en el libro de Guilherme de Alencar Pinto (2013):

El folklorismo promovido por la dictadura y el folklorismo de canción de protesta vinculan al folklore a la idea de nativismo entendiendo éste como la acentuación del afecto por la tierra y el campo que conforma el país. A su vez, matienen una actitud escénica y corporal poco movediza, a diferencia de la murga y el rock y se empeñan por incidir positivamente en los destinos del país.

Ambas concepciones del folklore respondieron a las condiciones creadas durante la década anterior: el establecimiento de la juventud como un nueva categoría social,

resultado de la revolución que desató el *rock and roll* y el rock progresivo posteriormente, buscando enlazar el movimiento folklórico a la juventud.

Sin embargo, los músicos del Canto Popular y las personas de ultra derecha presentan distintas formas de entender los componentes básicos del folklore:

La idea de “pueblo” de ultra derecha está estrechamente asociada a la imagen de hombre de campo, de ahí la preferencia por el folklore rural. Impulsa la figura de hombre humilde, viril, trabajador y conservador de las tradiciones.

En cambio, la línea de protesta se vincula a la imagen de hombre de campo, en sentido genérico, aunque lo ajusta a las condiciones históricas contemporáneas y resalta los problemas típicos que padece con la intención final de promover cambios a nivel social, a diferencia del otro hombre de campo conforme con las condiciones dadas.

A su vez, la ultra derecha acentúa la identidad del hombre en el marco de la nación, imagen de “caudillo”, mientras que la línea de izquierda adopta un enfoque latinoamericanista. Esta concepción queda plasmada en la fuerte incidencia de elementos andinos en la música popular uruguaya y el uso de charango y quena de Bonaldi, uno de los integrantes del grupo Los que iban Cantando.

El arte de los años sesenta, surgido en movimientos anti sistema, estaba entregado justamente a lo alternativo. En un boletín de un encuentro de artistas plásticos latinoamericanos, realizado en Cuba en la ciudad de La Habana en 1972 se publicó lo siguiente: “en Latinoamérica el artista no puede declararse neutral, ni separar abstractamente su condición de artista, de sus deberes como hombre. Es así que obra artística y militancia formarán una unidad indivisible (diario “El Popular”, 1973)” (de Alencar Pinto, 2013, p. 97).

Por otra parte, cabe resaltar que los músicos del Canto Popular, además del folklore se nutrieron de otros estilos musicales: el rock, especialmente escuchaban mucho la banda norteamericana de *Crosby, Stills, Nash y Young*, el jazz, candombe- *beat* y el tropicalismo brasileiro.

Cabe destacar que a mediados de los sesenta, se produce una fuerte vinculación del rock con la música *folk* americana de protesta a partir de Bob Dylan. De esta manera se construye una especie de “canal” que habilitó el pasaje de músicos del ámbito del rock al del *folk* y viceversa. Este intercambio de propuestas musicales dio lugar a la fusión de elementos de estos estilos musicales, originando nuevos sonidos muy atractivos para los

jóvenes de aquel momento, dado el clima politizado de los últimos años de los sesenta en distintas partes del mundo.

La mayoría de los músicos de esta generación, conocida como Generación del '73, según el criterio usado por Jaime Roos para distinguir la de ellos con la del '68, reconocen a Mateo como referente y por otro lado resaltan la profunda incidencia de los *Beatles* como principales impulsores de la movida cultural en Uruguay durante los años sesenta.

## Antecedentes artísticos del Canto Popular

Para describir la estética de Los que iban cantando, grupo propulsor del Canto Popular, se hace necesaria la reconstrucción de sus antecedentes, de los grupos artísticos de los que fueron partícipes sus integrantes, a modo de visualizar sus raíces.

Por un lado presenta una veta *beat*, promovida por *Los Buitres*, banda de musica beat con guitarras criollas. La estética de la banda no fue buscada sino que se dio así por falta de materiales. Luego le siguieron *Los vagabundos* con guitarras eléctricas y amplificador mas trajes uniformados al estilo *beat* y *Los Swingers*. Esta etapa va desde 1965 hasta 1970 y los involucrados son Bonaldi, Lazaroff y Miguel Amarillo.

En varias ocasiones mientras tocaban vieron manifestaciones estudiantiles reprimidas por la policía. Este hecho incidió en su acercamiento a los jóvenes militantes de izquierda más adelante con el cuarteto *Patria Libre* conformado por Bonaldi, Lazaroff, Amarillo y Castro.

*Los moscardones* con Da Silveira, banda coetánea de *Los Vagabundos* forma parte también de esta línea estética.

*Epílogo de Sueños Ciclo II Experimental*, conformado por Galemire, Rivero y Larriera en 1972. Si bien mantenía trazos *beat*, se acentuaba la línea de rock progresivo y se notaba mucho la influencia de *Crosby, Still y Nash*.

Otra veta muy marcada en el grupo *Los que iban cantando* es la experimentada con el grupo *Patria Libre*. Las bases de esta línea están dadas por la incidencia de Salvador Allende en Chile y la propuesta de lucha contra el imperialismo bajo América Latina unida:

El Cuarteto de Patria Libre tuvo su origen en el contexto del empuje revolucionario generado en Montevideo, bajo las influencias de la Revolución Cubana, la gesta del "Che" en Bolivia, el experimento socialista de Salvador Allende en Chile, los coletazos del Mayo francés del '68 y la consiguiente percepción local en ciertos extractos sociales, de que era posible lograr la felicidad colectiva a partir de cambios estructurales más o menos posibles en el Uruguay de

principios de 1970. A esto habría que añadir las fuertes tensiones políticas que condujeron al golpe de estado de 1973 (extraído del librito del CD de La historia de Patria Libre, 2012). (de Alencar Pinto, 2013, p. 94)

El grupo de Jorge Lazaroff, Raúl Castro, Miguel Amarillo y Jorge Bonaldi surge en 1972, año posterior a la consolidación de la fuerza izquierda en Uruguay al fundarse el Frente Amplio como partido político. La banda se desdobra en 1974 por motivos políticos. Lazaroff y Castro se van a Europa y mantienen durante un tiempo la propuesta de *Patria Libre* en Madrid y en París.

Entre la veta *beat* y la fuertemente politizada se encuentra *Aguaragua*, banda compuesta por Canzani, Bonaldi, Trasante y Roos en 1973 y se destaca por haber sido la principal circunstancia nucleadora de la generación del '73.

Presentaba gustos musicales en común con *Patria Libre* pero a diferencia de esta última que estaba más volcada al servicio de lo político, en *Aguaragua* los elementos del Realismo Socialista quedaban afuera.

Sí se acentuaba mucho la concepción de hombre latinoamericanista en su creativa fusión de música latinoamericana con elementos de tango, candombe, tropicalismo brasilero a una base de rock.

*Las Ranas* fue un grupo humorístico cuyo nombre alude a la pieza teatral del tupamaro Mauricio Rosencof marcando así también su posición política. Estaría dentro de la veta estética de izquierda militante. En esta movida participaron Bonaldi, Lazaroff y Galemire, paralelamente a las grabaciones con *Aguaragua*, en 1974. Nunca llegó a manifestarse como grupo en sí dado que al día siguiente de su primer ensayo general previo al debut, fue prohibido.

Forma parte también de los antecedentes del Canto Popular *Canciones para No Dormir la Siesta*, espectáculo para niños desarrollado Nancy Guguich, maestra preescolar destituida por la dictadura y Horacio Buscaglia, actor y director de teatro. Bonaldi participó en esta propuesta artística como músico tocando la quena, el charango, percusión accesoria, a veces en guitarra y participando en coros.

Según el relato de Bonaldi:

(...) El éxito inmediato y permanente de Canciones...desde su función cero hasta fines de 1975 tuvo consecuencias diversas. Colocó al espectáculo en la mira del Departamento de Inteligencia y Enlace\_ resultando absuelto por éste\_, y demostró el enorme poder del boca a boca de la gente. Mientras la Inteligencia militar iba a espiar en busca de letras de canciones políticas "a la antigua", el espectáculo hábilmente esquivaba la acción de espionaje, juntando a la gente de izquierda a través de un "inocente" show revisteril de música para niños y de

paso generaba así un hecho político originalísimo (Bonaldi, 2012). (de Alencar Pinto, 2013, p. 138)

Otro elemento que definió la estética de *Los que iban cantando* fue la incidencia de las clases del compositor y educador Coriún Aharonián y su esposa, Graciela Parakevaídis. Ellos formaron a muchos de los músicos de la generación del '73 y como resultado de ello su casa fue centro de reunión y de contacto de los jóvenes músicos de aquella época. Coriún fue gran impulsor de la corriente vanguardista de música latinoamericana. Fue el primer contacto para muchos con la música erudita moderna y contemporánea, mientras que sus clases también integraban música culta. Coriún y su esposa construyeron en su casa un centro de información, de conocimiento y de reflexión de diversos estilos musicales, aunque entre todos ellos la música moderna y contemporánea, que Coriún siempre la vinculó a la música popular latinoamericana, fue la más atractiva para muchos, entre ellos para Lazaroff y Trochón.

De esto mas los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados en Buenos Aires por estos dos jóvenes derivarían los primeros elementos de *Los que iban cantando*.

## Los que iban cantando

Galemire se va del grupo en 1977 dada la incompatibilidad musical con el resto. No formó parte de la línea mateística y vigletiana. Su reemplazo fue Jorge Di Pólito, quien cambió la tónica del grupo, se volvió más alegre y además agrandó la audiencia del grupo, al tocar por primera vez para decenas de compañeros suyos de arquitectura que enseguida hicieron propaganda del grupo a través del "boca a boca". Luego se incorpora Carlos da Silveira.

En cuanto a las letras de sus canciones, en el primer disco de la banda se destaca la intención de agitar a la gente, a través del canto.

Se habla con un "compadre" (un señor de pueblo, quizá algo conservador aunque no decididamente reaccionario, probablemente humilde), al que se le pide que "no se angustie tanto", por el hecho de que "su hijo" (el joven) "está viviendo su tiempo americano/ cómo no va a cantar". Se trata de un estudiante, pero se aclara que "si está estudiando es pa 'ayudarlo", y se convoca al compadre a animarse a cantar y bailar también. (...) Y se dice que "este canto es suyo". Por un lado se pide una chance ("si usted me escucha un rato", se incita ("vamo'anímese a cantar") y se manifiesta una confianza persuasiva ("cómo no va a escuchar"). (de Alencar Pinto, 2013, p. 260)



Las palabras “canto” y “voz” tenían una connotación política. Se vinculaban a la idea de lucha por la liberación. El canto como acción liberadora.

Esto se refleja en las canciones del grupo y se subraya al utilizar el concepto de “canto” en el propio nombre de la banda. Nombre de hecho, extraído de la poesía escrita por la escritora uruguaya y profesora de filosofía, Circe Maia.

A su vez, los cantantes de las canciones operaban como portavoces, como canal de expresión de la “voz del pueblo”, de la audiencia que compartía sus ideas y de las personas que no estaban presentes en el escenario de aquel entonces por estar presos, muertos o exiliados: “viene de atrás, viene de lejos”. Este último mensaje se expresa a través de metáforas expresadas en canciones de *Los que iban cantando* como “noches de otoño”, “penas”, “llanto” y “sabe cantar los silencios del que ha perdido la voz” del segundo disco, que dan lugar a la expresión de amargura, melancolía y tristeza por las condiciones políticas de aquel momento (de Alencar, 2013, p. 262).

Hicieron referencia a las condiciones penosas de la clase obrera, siendo la canción “Albañil” un ejemplo de ello, así como también se refirieron a la población de los conventillos en “Mediomundo” y “Sombras” que reivindica el lugar de los hurgadores y las prostitutas. Dieron espacio en sus canciones a las poblaciones más vulnerables excluidas por el sistema político- social que se visualiza incluso en la elección del nombre de la canción y puede entenderse como un trazo identitario *underground*.

Las canciones acentuaban además la imposibilidad de hacer explícitos sus mensajes, dadas las condiciones políticas de censura sostenidas por las fuerzas militares: “quisiera cantar distinto/pero este Montevideo/no me deja ”.

El Canto Popular como movimiento cobra fuerza con el tiempo y puede verse materializado en el disco del sello Ayuí, de Coriún Aharonián “Tiempo de cantar”, lanzado a finales de 1980, con la participación de *Los que iban cantando* al mismo tiempo que aparecen Lazaroff y Bonaldi como solistas, MontTRESvideo, Estela Magnone, Cecilia Prato, Leo Maslíah y Rubén Olivera.

Otro evento importante fue el despliegue del mega- recital Todo el Canto Popular, que parafraseando a de Alencar (2013), fue “agujereado” por todos lados dada las prohibiciones recrudescidas de varios músicos en aquel momento: *Los que iban cantando* sin Lazaroff, *MontTRESvideo* sin Daniel Magnone, *Canciones Para no Dormir la Siesta* que había retomado la propuesta a finales de los setenta, sin Guguich y Buscaglia y *Larbanois-*

*Carrero* sin Larbanois, suplantado por varios guitarristas de la programación que se iban turnando para “rellenar” este vacío.

De todas maneras, las censuras se marcaban en estos espectáculos. Era muy común dejar sillas vacías iluminadas por algún foco para que la audiencia entendiera lo que había ocurrido. Era, por un lado simbolizar la censura con sillas sin ocupar, presentes en los escenarios y a la vez se transmitía la intención de continuar, a pesar de tales condiciones. Era un mensaje de aliento y transgresor en sí mismo.

## La Vuelta a La Democracia

Luego de 1985, si bien muchos aún continuaban creyendo en la idea de que el Canto Popular iba mantenerse en la esfera musical propagando ideas críticas sobre las condiciones políticas y sociales uruguayas, desde una línea anti- comercial en búsqueda de una sociedad mejor; lo que sucedió a continuación de la restauración del sistema democrático no siguió esta línea construida durante la década anterior.

De todas maneras, la disolución del Canto Popular no se dio de forma abrupta. Aún se mantenían espectáculos bajo el gobierno del presidente Sanguinetti, como el Primer Encuentro Nacional de la Canción Popular de Durazno en 1985, al igual que el Festival del Reencuentro a Orillas del Olimar.

A pesar de ello, el movimiento se desintegraba por dentro, dada la diversidad musical e ideológica dentro de éste al mismo tiempo que el final del régimen dictatorial lo hacía por fuera.

Luego de la vuelta a la democracia, la sociedad uruguaya, en especial la población juvenil entendía al movimiento de Canto Popular como un elemento más de la dictadura. Pese a su actuación como foco de resistencia frente al régimen, fue construido como símbolo con atributos propios de la dictadura: tristeza, amargura, opresión y autoridad.

Debido a esta razón, las generaciones más jóvenes no sólo no quisieron formar parte de este movimiento que buscaron enterrarlo, tal como con la dictadura, sino que la siguiente movida musical juvenil va a marcar claramente su intención de desvincularse de todo lo ocurrido en Uruguay, va a negar este material perteneciente al pasado.

El rock nuevamente volvió a ocupar espacio en la esfera musical uruguaya. Las ondas de esta estructura de sonido comenzaron a propagarse desde distintas partes del país y empezaron a cargar el espacio con un nuevo ritmo.

Una nueva melodía anunciaba otro tiempo en Uruguay que en el plano político ya se había anunciado bajo la restauración de la democracia. Este cambio surge en el plano cotidiano, a raíz de conversaciones entre jóvenes, de su desazón ante la situación del país y del contacto con medios de comunicación que informaban las nuevas corrientes musicales del hemisferio norte.

El músico uruguayo Fernando Cabrera, en aquel momento periodista musical del semanario Jaque, describió esta nueva sensibilidad juvenil de la siguiente manera:

Nadie discute que cuanto mayor preparación hay, mejor salen las cosas. Que cuando alguien enfoca seriamente el estudio de algo, con **disciplina, esfuerzo**, y tiempo (fundamentalmente), las cosas tienen un alto grado de posibilidades de salir bien. Esta concepción, que para muchos “está en la tapa del libro”, también corre el riesgo de convertirse en un mito. El mito del estudio por el estudio, de la abnegación ciega, que arroja como resultado el estudiante eterno, el que rara vez cambia el atril por el micrófono. Esta posición tiene, o está teniendo, su contrapartida entre los más jóvenes grupos rockeros que están apareciendo en nuestro medio. Contrapartida en el sentido que se está aplicando una espontaneidad, un anti academicismo, que no fue común en los músicos que hicieron la música popular uruguaya en los últimos ocho o diez años. Lo común, ahora, es la aparición de decenas de grupos que no tienen ni remotamente formación musical (en el sentido técnico), aunque sí tienen una enorme formación auditiva, propiciada por la mayor facilidad con que se ven en T.V actualmente, videos con música de nivel.

Esto ha provocado un gran fervor en los jovencitos de hoy por “hacer” su música, no sólo bailarla. Afortunadamente esto indica un vuelco de preferencias: la juventud del 85 está más ligada a lo creativo que a la cultura física. **Parece estar mucho más dispuesta a hacer lo que tiene ganas, que a hacer lo que los demás quieren que tenga ganas.** No importa saber tocar, o saber poco. No importa que los buenos instrumentos sean caros, si hay otros que son baratos. No importa tener linda voz, afinar y esas cosas. (Cabrera, citado por de Alencar Pinto, 2013, p. 643. Subrayado por quien escribe)

## El Punk como estallido vital de la nueva juventud uruguaya

Tal como sugiere el análisis realizado en un comienzo del trabajo, el movimiento punk no puede ser entendido desde un paradigma moderno debido a que surge luego del derrumbe de la modernidad como forma subjetiva dominante. En Uruguay el derrumbe de la modernidad podría ligarse a la caída del Canto Popular como principal canal de expresión de su pueblo por los siguientes motivos que se detallarán a partir de los siguientes párrafos.

El texto de Fernando Cabrera advierte trazos de esta nueva tendencia cultural propagada por los jóvenes del '85: ruptura con lo transmitido por las generaciones anteriores a ellos, negación de sus legados en tanto reivindican la juventud como grupo social desligado de los valores a los que se vincularon las anteriores: disciplina, esfuerzo,

estudio para ser “alguien” en un futuro. En contraposición a ello, estos jóvenes buscan erigir una actitud de oposición a tales valores.

La idea de estudio como constructor de futuro se transforma en “el estudiante eterno” sin expectativa, sin plan; la idea de valor y disciplina se transforma en realizar cualquier actividad sin capacitación previa, cualquiera puede hacer cualquier cosa. Para hacer una mesa ya no hace falta martillo, puede hacerse sin manual, cualquier fondo de botella de vidrio puede suplantar a la herramienta idónea y ya no importan las imperfecciones, no se buscan productos sofisticados ni “bien hechos”, en contraposición a ello se da lugar a lo elemental, a lo rudimentario. Si el resultado es visto como algo feo que no cumple con lo esperado según pautas sociales convencionales significa que finalmente se ha logrado el propósito de la actividad, ya sea al hacer una mesa o una canción.

Esta nueva lógica originada en Inglaterra por jóvenes de los suburbios londinenses, marginados socialmente o estudiantes que eligieran dicha posición, comenzó a tener cabida en territorio uruguayo.

Un elemento que no puede dejar de mencionarse en este momento de cambalache en relación a la formas de subjetividad moderna y posmoderna es el cambio de dinámica discursiva: de la racionalidad a la estética.

Los años sesenta y setenta en Uruguay forman parte de un mismo momento o mejor dicho pueden tomarse como tiempos distintos aunque bajo las misma forma de subjetividad y esto tiene que ver entre otros aspectos con el tipo de discurso y su modo de funcionamiento.

La idea de discurso en este trabajo se vincula a lo postulado por la Perspectiva Discursiva, propuesta que ha tomado elementos de diversas ramas referidas al lenguaje, al habla y al análisis de estructura del lenguaje y que ha tenido cabida dentro de la Psicología Social. Esta Perspectiva entiende al discurso como “un conjunto de prácticas lingüísticas que mantienen y promueven ciertas relaciones sociales (Íñiguez y Antaki, 1994)” (Garay, Íñiguez & Martínez, 2005, p.110), donde el análisis discursivo trata de “estudiar cómo estas prácticas actúan en el presente manteniendo y promoviendo estas relaciones (Íñiguez y Antaki, 1994)” (Garay, Íñiguez & Martínez, 2005, p.111), es decir, trata de “sacar a la luz el poder del lenguaje como una práctica constituyente y regulativa (Íñiguez y Antaki, 1994)” (Garay, Íñiguez & Martínez, 2005, p.111).

El discurso desarrollado durante la década del sesenta y setenta tiene que ver con la construcción de metarrelatos, la construcción de un gran centro al que van acoplándose diversos grupos de personas de distintas partes del mundo. Ese gran centro tiene que ver con el Realismo Socialista, con las utopías revolucionarias, las luchas contra el sistema social burgués, con la revolución del proletariado y concretamente en Latinoamérica con las luchas contra el imperialismo y la idea de Latinoamérica como unidad indivisible.

Las discusiones en cantinas de facultades, en plazas, en bares y la creación de la plataforma de debate como forma de comunicar y difundir ideas son elementos característicos del funcionamiento discursivo racional que llega a su apogeo en Mayo del '68.

Durante la dictadura uruguaya puede percibirse este tipo de discurso en letras de canciones de músicos de esa época pertenecientes a La Izquierda latinoamericana, entre ellos los del grupo *Los que iban Cantando*.

Dice la canción "Albañil", de Jorge Lazaroff:

*(...) Albañil yo soy  
y puedo con  
el balde y la cuchara  
taparte el sol.*

*Albañil yo soy  
de profesión,  
camino al paso sabio  
arriba de los andamios.*

*Mis almuerzos son  
merienda de canario:  
salame candelario  
y un chato de carlón.*

*Mis quincenas son  
humo al viento  
llegan y ya se fueron,*

*roto el tiento*. (canción “Albañil”, s.f., obtenido en <http://www.uruguaylyrics.com>)

Incluso los títulos de las canciones hablan por sí solos, como es el caso del nombre de la canción mencionada más arriba, de Lazaroff y Mena, “A la España obrera”, de Falco y Bonaldi, “De la propiedad que tiene el dinero” de Trochón y Ruiz, “Canción latinoamericana” de Castro, Bonaldi y Lazaroff, “Eterno soñador” de Lombardo y Lazaroff, “Hombres sin tierras” de Possamay, entre tantas.

A mediados de los setenta en el hemisferio norte se produce un quiebre en este tipo de discurso, como resultado de la caída del pensamiento utópico moderno, de ahí en adelante la estética pasará a ser más importante que la razón. Expresiones como “proletarios del mundo, uníos”, “obreros y estudiantes, unidos y adelante” y “la revolución está a la vuelta de la esquina” se resquebran, así como ocurre con la clase trabajadora entendida como categoría social.

De aquí en más, la forma antecede la función.

En este sentido, podemos decir que la estética de los integrantes de la movida *punk* en Uruguay, movida y no movimiento en tanto no llegó a ser un sistema contracultural organizado, es en sí misma el frente de rebelión contra el sistema social dominante. La imagen cobra más peso que la palabra y es por esto que la forma de andar de los punks, sus formas de vestirse y hablar atentan más contra el sistema que los argumentos y la coherencia interna que están por detrás de la forma.

Tal como lo explica Gabriel Eira:

La propuesta “under” es- ante todo y tal vez exclusivamente- una propuesta estética. A la estética oficial se le opone la estética del bajo. “Down town train”. A la asepsia de Wham, la figura de Sid Vicious. Al plástico de Madonna la cotidiana repugnancia de la autenticidad de Tom Waits. Al yuppismo, Bucowski. A la cotidianidad del político, la Cicciolina. A la felicidad de Fukuyama, el bajón nihilista de la adolescencia. (Eira, 1990, p. 35)

De esta manera, la estética se consagra como elemento clave en la conformación identitaria de los focos de resistencia juveniles postmodernos.

La estética de lo grotesco, lo feo y desagradable como frente de rebeldía de la movida punk en sus formas de vestir andar, hablar y de hacer música se manifiesta en las letras de canciones de bandas como *La Chancha Francisca*, *Traidores*, *Los Estómagos* y

más adelante a fines de los años ochenta *Buitres Después de la Una* y la *Tabaré Riverock Band*, entre algunas de las bandas *punk* más conocidas.

En ellas se manifiestan la falta de proyectos y el “NO FUTURE”, además de la rabia, decepción y frustración frente a la situación de Uruguay de aquel entonces que se encontraba en pleno proceso de restauración del sistema democrático con todos los esfuerzos que ello demandaba.

Un ejemplo de ello es la canción “Un frío oscuro” de *Los Estómagos*. En ella, se reitera hasta el final de la letra la falta de luz y la sensación de frío que puede interpretarse como pérdida de sentido del futuro y confusión a la vez que muestra aislamiento en cuanto al relacionamiento con el resto de la gente al utilizar expresiones como “sangre fría” en relación a terceros y “parecías no escuchar”:

*Un extraño amanecer  
un frío oscuro  
sentirse muerto  
parecías no escuchar.*

*Y tu cara, y tu cara  
sangre fría como el mármol  
me asesinó  
me asesinó.*

*Con tu sombra que me acosa  
mi sombra busca la claridad \_  
esperar es fuerte  
pero el daño ya está hecho.*

(...). (letra de canción “Frío Oscuro”, s.f., obtenido en <http://www.musica.com>)

También ilustra esta nueva sensibilidad *punk* la letra de la canción “Buenos días Presidente” de la banda *Traidores* en la que se manifiesta una posición muy clara en relación a las figuras de autoridad de la sociedad. Es interesante agregar que esta canción pretendía salir en el disco “Montevideo agoniza”, lanzado en 1986 y por motivos no especificados no fue incluida en él; fue recién en el año 2007 cuando se reedita el disco que fue públicamente exhibida bajo la categoría “temas extra”.

Esta canción muestra especialmente la relación de estos jóvenes músicos con el presidente en tanto figura política, en la que se evidencia no solamente la falta de representatividad sentida por ellos en el plano político, también muestra desprecio y rechazo hacia los actores políticos y un esfuerzo por mostrarse totalmente desvinculado de esta esfera:

*Buenos días presidente  
¿qué noticias nos dará hoy?  
lo veremos en cadena  
por la bonita televisión.  
Anunciara tal vez un viaje  
y algo que hará muy pronto,  
seguirá fomentando oficios,  
apareciendo como un tonto.*

*Regale tranquilo  
lo que queda de Uruguay,  
continúe negociando  
cuando lo habrá que dar.  
Ya no invente más historias  
el hambre es una verdad,  
no el hambre por más dinero,  
el hambre en el Uruguay.*

*(...)*

*Buenos días presidente,  
háganos un favor,  
buenos días, pedazo de imbécil,  
¿por qué no se muere hoy?*

*Buenos días, presidente,  
buenos días, presidente,  
buenos días, porquería.*

(letra de canción "Buenos día Presidente", s.f, obtenido en <http://www.musica.com>)

Los jóvenes de la generación del '85 reinventaron la imagen de rebeldía y le dieron un segundo giro al ciclo del rock.

Destruyeron el "rock sinfónico" y "jazz rock" y crearon un nuevo estilo, un nuevo sonido que volvía a lo cotidiano, a lo simple, tal como ocurrió en la década del cincuenta en EE UU con el nacimiento del rock. Estas circunstancias se inscriben en una dimensión



global que abarca a jóvenes de distintas partes del mundo, especialmente los del hemisferio norte y se encarna en el plano local de Uruguay alcanzando su apogeo luego de la dictadura, a fines de los ochenta y principio de los años noventa.

En relación a la vinculación de los jóvenes *punk* con lo político partidario, cabe resaltar las nuevas condiciones postmodernas en las que sientan sus bases como grupo y que conforman a este nuevo estar en el mundo juvenil. Los focos de resistencia de la generación del '85 desprecian todo tipo de vinculación con la política en sentido genérico y a lo político partidario, a diferencia de los grupos juveniles de resistencia al sistema social convencional de las generaciones del '73 y del '68 que se conformaron como grupos sumamente comprometidos con la actividad política- militante. Hay un quiebre muy definido en este sentido, la generación del '85 se presenta totalmente desencantada frente a todo tipo de militancia política y de movilización social; precisamente su falta de organización como grupo es voluntaria dado que organizarse implicaría generar una estructura de la que desconfían.

Se percibe la caída de un Gran Centro dentro del discurso postmoderno y según palabras de Eira, "la unidad [discursiva] postmoderna se regionaliza, ya no se organiza alrededor de un centro neurálgico, por lo cual lo perisférico se transforma en mayoritario y adquiere significación no ya solamente como minoría" (Eira y Gonçalvez, 1990, pág. 59).

Lejos de ser una "copia berreta" de la cultura inglesa, tal como se entiende en algunos escritos uruguayos referidos a la década de los ochenta, la actitud juvenil construida a través de elementos *punk* fue una forma de expresión de la percepción de no-lugar que ocupaban dentro de la sociedad. Los jóvenes realmente se apropiaron de la propuesta anglosajona ajustándola a las condiciones socio- históricas del país. El discurso juvenil global se manifiesta dentro del discurso local.

Lo que yo quiero que la gente entienda loco es que esto no es un juguete para entretenerse. Esto va en serio, nosotros vamos en serio. No es una joda, no es una moda ni tampoco una historia. Esto surge y es verdad y lo encaramos realmente, cueste lo que cueste. (Casanova, 1988)

Esta situación que emerge en Uruguay a mediados de los años ochenta y principio de los noventa es interpretada por el sociólogo Rafael Bayce de la siguiente manera:

El Uruguay es un país sin trascendencia. Por ese mismo existencialismo del tango de que todo termina acá y cuando termino yo terminó el mundo. Nadie hace obra para el futuro, nadie piensa más allá de sí mismo. Es un país sin trascendencia, un país que no tuvo

religiosidad, es un país sin trascendencia, un país que se agota en el presente y que entonces no trabaja para el futuro y eso perjudica a los jóvenes (...). (Casanova, 1988)

Y agrega más adelante:

Ese es el país en el que estamos. Un país que incita a irse que incita a delinquir, incita a evadirse y que sin embargo presencia el florecimiento de un movimiento de resistencia cultural que nos da la esperanza de que algunas cosas puedan cambiar. Y en qué plazo y en qué medida no sabemos. (Casanova, 1988)

## La Movida Punk uruguaya entendida como tribu urbana

A partir de la lectura de diversos textos acerca de la subcultura punk en Uruguay se puede dar cuenta que ésta no actuó como movimiento contracultural, dado que no se desarrollaron formas de organización sistematizada en cuanto a la construcción de medios de comunicación alternativos y de un anti- lenguaje a partir de la modificación del lenguaje convencional.

La postura ideológica en contra del *establishment* uruguayo sí tuvo cabida, aunque habría que indagar hasta qué punto se compartía la forma de pensar y actuar en torno al sistema dominante.

En relación al concepto tribu urbana, éste surge en el marco de la década de los noventa a partir del estudio de varios autores como Margulis, Costa, Pérez y Tropea.

Como categoría social es compleja y difícil de definir puesto que presenta varias significaciones, aunque la base del término está anclada en la posmodernidad y en el fenómeno de globalización.

Entre las distintas delimitaciones del concepto, existe un extremo que la define a partir del estudio de distintos grupos de tribus urbanas. Esta definición presenta la desventaja de restringir el campo de tribus urbanas dado que se aplica a lo ya establecido, no dejándole lugar a nuevas formas de organización tribal en relación a las ya consolidadas. De esta forma, se bloquea la adecuación del término a la naturaleza cambiante de este fenómeno que ha emergido dentro de las condiciones socio históricas postmodernas.

En el otro extremo existe una delimitación del término tribu urbana que refiere a todo grupo de jóvenes que se juntan en un lugar determinado, comparten ciertas prácticas y conductas entendidas como rituales y presentan ciertas características propias.

La vaguedad de estas pautas llevan en muchos casos a confundir una tribu urbana con otros tipos de grupos, como por ejemplo un grupo cerrado de amigos o de jóvenes que se reúnen siempre en un mismo sitio.

A modo de evitar este tipo de dificultades teóricas y considerando el trabajo “Tribus urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil” (2003), se entenderá como tribu urbana a distintos modos de organización grupal en torno a ciertos ejes que son importantes para su definición pero no deben entenderse como exhaustivos, como indumentaria y accesorios, violencia, interpretación de la realidad, música, lugares, códigos, homogeneidad interna, droga, componente ideológico- político.

En el caso de la movida punk uruguaya de los años ochenta, se puede decir que presentaron un estilo particular en su forma de vestir que se asemeja al estilo originario inglés, presentaban fuertes grados de violencia hacia el resto de la sociedad y su forma de interpretación de la realidad se enlaza con un discurso desesperanzador, con fuertes incerdidumbres en torno al futuro, impotente frente a la falta de lugar de los jóvenes dentro de la sociedad uruguaya, con la presencia del fantasma de la “emigración” expresado en los comentarios de casi todos los entrevistados en el documental “Mamá era Punk” (1988).

La música ocupa uno de los lugares centrales y es interesante agregar que la música tiene un papel fundamental en la conformación de identidades. Según lo planteado por Aguiar y Reffo (2003) desde las tribus más viejas, *hippies*, *skinheads* y *punks*, hasta las más nuevas, *skaters*, tamborileros, malabaristas y *hardcore punks*, la música y/o sus letras han ocupado un lugar fundamental en este sentido.

En relación a los lugares elegidos por los *punk* en la ciudad de Montevideo, según lo comentado por Gabriel Peluffo (comunicación personal, 15 de julio de 2014), cabe resaltar que los comienzos de esta movida se dieron bajo las medidas castrenses del gobierno dictatorial. Debido a tales condiciones y dado que no eran bien vistos por el sistema social convencional, los punks en un principio establecieron puntos de encuentro en lugares de calles cortadas o calles pequeñas poco transitadas para desplegar encuentros esquivando las razzias por parte de la policía, principalmente en la zona de Pocitos.

Un ejemplo de lugar de encuentro fue el bar Prado, ubicado en la esquina de Bulevar España y Benito Blanco y el El Partagas en la calle Gabriel Pereira cerca de la rambla. También tuvieron lugar encuentros en el bar Graffiti en el barrio de Carrasco en la esquina de Arocena y Schroeder.

Tal como se ha descrito hasta ahora, la propuesta *punk* tuvo cabida en un comienzo en zonas de Montevideo de alto nivel adquisitivo. Fue a partir de mediados de los años ochenta en adelante que fue tomada por jóvenes de otras zonas de Montevideo de nivel económico más bajo.

Otra medida que tomaron los *punks* para esquivar las medidas castrenses para habilitar el encuentro entre pares fue la negociación con dueños de bares para realizar reuniones cerradas entre varios. Se acordaba consumir las mercaderías del local a cambio de permitir la realización de encuentros privados en el mismo.

Más adelante, se fue institucionalizando el encuentro de *punks* los sábados al mediodía en la feria de Villa Biarritz, punto de reunión por excelencia de esta tribu urbana que ha alcanzado vincular a integrantes de esta tribu urbana de distintas zonas de Montevideo.

Por otra parte, la construcción de códigos lingüísticos a partir de un posicionamiento marginal en relación al sistema dominante adquiere forma si bien como se ha dicho no adquiere carácter contracultural en tanto no logra sistematizar nuevas reglas ni sus modificaciones lexicales son tan profundas como para dar lugar a un anti-lenguaje.

Sin embargo, tuvieron acogimiento en Uruguay nuevas expresiones lingüísticas de aquel momento referidas a temas provenientes del ámbito underground: las expresiones “yuta” y “cana” refieren a la policía y se presentan de modo peyorativo, aludiendo intrínsecamente a la violencia de ésta y de sus medidas represoras, “canuto”, “porro”, “faso”, “punta” refieren al cigarro de marihuana, “cuelgue” puede aludir al estado embriagador por consumo de drogas y también significa estar compenetrado con algo o con alguien, “pire” alude a algo extraordinario, fuera de lo común y el término “pirado” alude al loco y/o también a alguien que piensa o actúa voluntariamente en contraposición al funcionamiento del sistema social convencional.

Por último es importante mencionar que existen diferencias en cuanto al componente ideológico entre la tribu urbana *punk* de los ochenta y las tribus más recientes. Si bien la primera no consolidó una única postura contra- sistema, sí delimitó de forma clara su postura frente al sistema social convencional y los niveles de involucramiento de los jóvenes en relación a su posición ideológica impulsaron la creación de eventos y medios alternativos para comunicar, difundir y resistir al sistema al que no formaban parte y despreciaban.

Según lo señalado en el libro referente de tribus urbanas en Montevideo, el componente ideológico no sólo en muchos grupos tribales no tiene peso sino que la construcción de una postura común definida no es algo fundamental. Esto no solamente expresa lo analizado anteriormente sobre el cambio en la dinámica discursiva, sino también a que las generaciones más recientes son más tolerantes al sistema hegemónico y a sus lógicas de consumo.

Podría pensarse como hipótesis que la falta de postura ideológica consistente en contra del sistema dominante, sus grados de flexibilidad ante su funcionamiento y la acentuación del fenómeno posmoderno de la individualización llevan al predominio de relaciones con el resto de las personas ajenas a la tribu de tipo de negociación y de resignación, manteniéndose sólo dentro del grupo tribal las de tipo alternativo, tal como lo muestran Bassi, Mediondo y Rey (2003) a partir del estudio de tribus urbanas *hardcore punk* en la ciudad de Montevideo.

## Consideraciones finales:

La intención de este trabajo no ha sido más que ponderar la importancia del surgimiento de movimientos contraculturales desplegados a partir de la última mitad del siglo XX por diversas razones.

Por un lado porque logró consolidar a la juventud como nueva categoría social e impulsó la construcción de un universo cultural creado por y para jóvenes de distintas partes del mundo occidental, en donde la música cobró un papel fundamental como medio de expresión de las fuerzas instituyentes a partir de los años sesenta. En este sentido puede visualizarse en la música de aquel entonces esa hibridación particular del nuevo discurso global construido en el hemisferio norte con locales que dio lugar en Uruguay a piezas musicales auténticas y cargadas de esa fuerza particular de los jóvenes de los años sesenta como las de bandas como *El Kinto*, *Totem* y *Montevideo Blues*.

También porque las formas contraculturales de los años sesenta como el movimiento hippie en EEUU y las originadas en los setenta con el movimiento *punk* inglés incidieron fuertemente en las formas de subjetividad de países latinoamericanos como Uruguay. En el caso de la incidencia del movimiento *punk* en este país, cabe resaltar que no se dio una importación cultural, un simple “copio y pego” de las formas de vivir de los jóvenes punk

anglosajones sino que hubo una apropiación real de la propuesta *punk* a pesar de ser vivida por una minoría de jóvenes uruguayos.

Esta propuesta internacional obtuvo resonancia en la historia de Uruguay unos años después de su nacimiento en Inglaterra, alcanzando su apogeo a mediados de los años ochenta en el marco de la vuelta al sistema democrático. Tras doce años de régimen dictatorial, ella logró encarnarse en la historia uruguaya a partir de ciertas circunstancias locales como la percepción de los jóvenes de los ochenta de falta de lugar dentro de la sociedad, falta de consideración e indiferencia por parte de las generaciones adultas que no promovían más que rabia, frustración y decepción en el ámbito juvenil.

Es por esto que puede decirse que las circunstancias de aquel momento, la necesidad levantar al país devastado en materia económica, política y social tras el largo período dictatorial y la falta de consideración de la palabra de los jóvenes ante este escenario desordenado y venido abajo funcionaron como puntos de permeabilidad de la propuesta *punk* anglosajona.

De esta manera, la entrada de códigos contraculturales de países del hemisferio norte en Uruguay dieron lugar a prácticas y discursos vinculados a la sexualidad, al consumo de drogas, la religiosidad, el trabajo y el ocio.

En este sentido, es importante el estudio de los movimientos contraculturales y sus efectos en cuanto a su producción de procesos de subjetivación y justamente desde esta perspectiva se intenta marcar el fuerte componente vital que tuvo la movida *punk* dentro de Uruguay.

Aunque no haya llegado a componerse como sistema contracultural, creó y configuró nuevas formas de sociabilidad juvenil, creó nuevas formas de hablar, nuevos códigos lingüísticos, de vestirse, de andar, de sentir, de hacer e incluso configuró nuevos espacios para medios de comunicación alternativos.

La música *punk* merece un párrafo aparte en cuanto a su incidencia en Uruguay. No sólo tuvieron cabida y fueron referentes para muchos jóvenes uruguayos músicos como Lou Reed, los integrantes de *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Misfits* y los *Ramones*, sino que luego de la vuelta a la democracia en 1985 también se dio una vuelta al rock. Vuelven las bandas de rock a la esfera cotidiana uruguaya luego de ser restringidas durante el régimen autoritario.

Sin embargo, esta vez vuelven con un nuevo sonido crudo y disarmónico, que pretendía por un lado destruir todo profesionalismo y tecnicismo contruido alrededor del rock como en el caso del “rock sinfónico” o “jazz rock” , buscaba volver a relacionar la música a las cosas simples de la vida, una vuelta del arte a la vida cotidiana tal como fue el inicio del *rock & roll* y a su vez consistía en renegar toda raíz musical proveniente del pasado.

Bandas como *Los Estómagos*, la *Chancha Francisca*, *Traidores* y la *Tabaré Riverock Band* incentivaron esta propuesta dentro del ámbito musical uruguayo y este momento de los ochenta con la participación activa de su generación, conocida también como generación “Graffiti” dejó huellas en la historia musical uruguaya, especialmente en el rock uruguayo forjando las bases de bandas de músicos actuales.

La generación de jóvenes post dictadura presentaron una imagen renovada de rebeldía que sienta sus bases en condiciones propias de la posmodernidad: estos nuevos focos juveniles rebeldes que se identifican con elementos *punk* buscan conformarse como grupo de personas que rechazan fuertemente lo referido a lo político especialmente a lo político- partidario, su frente de lucha ahora es la estética en sí misma y no el discurso racional verbal como lo era antes en décadas anteriores, producto del cambio de dinámica discursiva en el plano global instalado ahora en el plano local. A su vez busca accionar en base a la autogestión o bajo la premisa “hazlo tú mismo”, dejando en evidencia las nuevas condiciones de individualización de los tiempos posmodernos vigentes que comenzaron a vislumbrarse con la generación de jóvenes del '85 en Uruguay.

Finalmente, se hace necesaria una reflexión sobre la relación entre los términos revolución y cultura, los cuales han actuado como elementos claves para el análisis desplegado en este trabajo.

El quiebre durante la década del ochenta en Uruguay en relación a los contenidos del discurso compartido por las generaciones del '68 y '73 y la actitud *punk* de muchos de sus jóvenes podría ofrecerse como símbolo de caída de lo viejo y de apertura hacia la posmodernidad y sus nuevas condiciones de vida.

Sin embargo, esta permeabilidad ante lo nuevo no ha desalojado en su totalidad a las viejas formas de entender el mundo. La modernidad como forma subjetiva aún se mantiene presente en muchas instituciones y agentes que hacen al campo social actual y debido a esta razón aún conviven en el siglo XXI conceptos teóricos anclados en el tiempo, por lo que se hace necesaria su actualización para que mantengan su naturaleza operativa.

El concepto revolución es uno de ellos. Muchos autores plantean que el acontecimiento de Mayo del '68 y la caída del Muro de Berlín en 1989 marcan el fin de los tiempos revolucionarios. En este sentido, este trabajo se adscribe a los postulados de Fernández de Rota (2008) que afirman que la muerte de las utopías y las ideologías no han dado fin a la revolución como posibilidad, si no que han puesto en declive la idea de revolución asociada estrechamente a lo político- militar.

Dentro del discurso candente de los sesenta y durante los setenta se pensó en el proletariado como figura revolucionaria a partir de la lucha como estrategia para lograrlo y en el caso de América Latina se instituyó una forma de pensar la revolución en términos de guerra, haciéndose necesaria la toma de armas para conseguirla, como lo hicieron muchos grupos de izquierda, la mayoría integrado por jóvenes de distintos países del Cono Sur.

Como intenta demostrarlo este trabajo, mientras muchos se aferraban fervientemente a la convicción de revolución mediante los medios descritos más arriba, la transformación del mundo y su funcionamiento económico- político tuvo cabida a raíz de una revolución de tipo cultural. Mientras muchos aún mantenían la atención puesta en el escenario político, la revolución se encontraba en marcha en la esfera cotidiana: en casas, en muchos garages cargados de instrumentos en donde ensayaban jóvenes sin mucha experiencia en el tema, en cantinas de facultades, en bailes, en festivales artísticos.

Debido a ello y para abarcar lo acontecido durante la década del sesenta y principios de los años setenta, se hace necesaria la desterritorialización del concepto revolución desde la modernidad hacia la posmodernidad, pensando a lo político vinculado no a la idea de guerra sino a la de acontecimiento.

Tal como lo argumenta Fernández de Rota:

Los acontecimientos y las líneas de fuga, creando nuevos agenciamientos y nuevas territorialidades existenciales, no solucionan nada, no ponen fin a nada.

No entienden de utopías, sino de revoluciones. Plantean nuevas preguntas, crean nuevos conceptos, nuevos conflictos, nuevos *estar-contra* [sic], nuevas formas de ser. Al hacerlo elaboran novedosas interpretaciones sobre qué significa la dominación y también nuevas formas de enfrentarse a ella (...). (Fernández de Rota, 2008, p.13)

Y más adelante agrega que “La revolución dura mientras no se extingue la potencia de la fuga constituyente. Lo revolucionario es permanente” (Fernández de Rota, 2008, p. 16). De modo que pensar el concepto de revolución luego de lo acontecido en las décadas estudiadas implica necesariamente pensarlo en relación al deseo como fuerza creativa.



Deseo bajo el nombre de poder constituyente es la base del concepto de revolución para el antropólogo Graeber según lo señalado en el documento de Fernández de Rota (2008), quien al partir de esta idea acentúa la implicancia de lo revolucionario en el escenario político- social, como en el plano del pensamiento y su incidencia en la construcción de nuevas significaciones.

Poder constituyente que si bien es posible de ser materializado para convertirse finalmente en algo instituido, siempre excede al proceso de institucionalización. No se agota y siempre está presente bajo signo de movimiento sin nombre y gracias a ello es posible que ocurra revolución no bajo condiciones predeterminadas, bajo *a priori* si de modo contrario: la revolución se despliega en la marcha y las formas que logre tomar no van a poder visualizarse salvo en el momento exacto mientras ocurren.

## Referencias:

Aguiar, S. y Reffo, A. (2003). ¿Qué te pasó en el pelo? Tribus urbanas, aportes para una reconsideración. En V. Filardo (Coord.), *TRIBUS URBANAS EN MONTEVIDEO. Nuevas formas de sociabilidad juvenil* (pp. 19- 34). Montevideo: Trilce.

- Anderson, P. (1995). Balanço do neoliberalismo. *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*, 9-23.
- Aprada, G. (2009). *La concepción de sujeto en Michel Foucault*. Recuperado de <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/SujetofoucaultAprada.pdf>
- Ayala, R. J. (2007). "EL SARGENTO PIMIENTA": postmodernidad, los "beat" y la Psicodelia. *A R E N A S. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, 13, 8-34. Recuperado de [http://www.uasfaciso.mx/editorial/revistas/Arenas%2013\[1\]...pdf](http://www.uasfaciso.mx/editorial/revistas/Arenas%2013[1]...pdf)
- Bassi, G., Mediondo, L. y Rey, R. (2003). Hardcore Punk: una construcción identitaria. En V. Filardo (Coord.), *TRIBUS URBANAS EN MONTEVIDEO. Nuevas formas de sociabilidad juvenil* (pp. 61-70). Montevideo: Trilce.
- Caetano, G. y Rilla, J. (1998). *Breve historia de la dictadura (1973- 1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental S.R.L.
- Casanova, G. (Dirección). (1988). *Mamá era Punk* [Documental]. Uruguay: Centro de Medios Audiovisuales.
- de Alencar Pinto, G. (2013). *Los que iban cantando. Detrás de las voces*. Montevideo: TUMP.
- Eira, G. (1990). Del '68 a los '90. En G. Eira, L. Gonçalvez y J. Rodríguez Nebot, *Discurso, poder, ideología e instituciones* (pp. 31-35). Montevideo: Departamento de Publicaciones CEUP.
- Eira, G. y Gonçalvez, L. (1990). Actas del 08/09/90. En G. Eira, L. Gonçalvez y J. Rodríguez Nebot, *Discurso, poder, ideología e instituciones* (pp.37-80). Montevideo: Departamento de publicaciones CEUP.

- Estómagos, L. (s.f.). *Letra de canción "Frío Oscuro"*. Obtenido en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1478335>
- Fernández de Rota, A. (2008). Hacia una redefinición postmoderna de la revolución política. Acontecimiento, poder constituyente y disutopía. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 19(3), 1-20 [pp.pdf]. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0808320073A>
- Garay, A., Íñiguez, L., y Martínez, L. M. (2005). LA PERSPECTIVA DISCURSIVA EN PSICOLOGIA SOCIAL. *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, 7, 105-130. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/3396/339630246006.pdf>
- Heller, A. (1988). Los movimientos culturales como vehículo de cambio. *Nueva Sociedad*, 96, 39-49.
- Lazaroff, J. (s.f.). *Letra de canción "Albañil"*. Obtenido en sitio web de Uruguay Lyrics. Letras de canciones de artistas y bandas uruguayas: <http://www.uruguaylyrics.com/search/?q=alba%C3%B1il>
- García Malpica, A. (2010). Las tribus góticas. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 3(1). Recuperado de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones/article/view/701>
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Margulis, M., y Urresti, M. (1996). La juventud es más que una palabra. En M. Margulis (Ed.), *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud* (pp. 13-30). Buenos Aires: Biblos.
- Markarian, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Peláez, F. (2009). *Bandas Orientales del Siglo Veinte*. Montevideo: Publicaciones Centro Cultural de España.

Rodríguez, F. (2006). Medios de comunicación y contracultura juvenil. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 25,5-30. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/18871>

Sullivan, H. W. (2013). *Los Beatles y Lacan. Un réquiem para la Edad Moderna*. Buenos Aires: Galerna.

Traidores, L. (s.f.). *Letra de canción "Buenos Días Presidente"*. Obtenido en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1829815>

de Urioste, C. (2004). Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 11, 1-19.