

# Anarquía en U.K.: el punk británico de los 70 como carnavalesmo

Peter Jones (\*)



En julio de 1998, el semanario británico The Observer publicó un reportaje sobre esbeltas modelos desfilando con desenfadadas prendas de cachemira fotografiadas bajo un fondo del diseñador gráfico punk Jamie Reid. El trabajo más conocido de Reid fue la imagen para la canción de Sex Pistols "God Save the Queen" (1977) mostrando a la Reina esplendorosa con imperdibles. Aparte de una referencia irónica a la revista americana Vogue (marzo 1951) los reportajes de moda que presentaba Jackson Pollock funcionan como telón de fondo, ilustrando la recuperación de ciertos elementos del punk británico de los 70, y su status actual, que para algunos es una especie de moda de lo mas radical y un estilo entre otros.

Aunque soy consciente de que escribir sobre el punk en un contexto académico pudiera ser considerado como una forma de ayudar a su integración, la intención aquí es la de redefinir y reubicar el punk como movimiento radical y sus características más difícilmente tratables mediante su disección en relación a la noción más conocida de carnaval de Bakhtin. Se diría que no solo hay estrechas afinidades y paralelismos entre muchos de los aspectos del punk y el carnaval, sino que además el primero puede llegar a calificarse legítimamente como una reencarnación del segundo. De hecho, lo apropiado es situar al punk dentro de las coordenadas carnalescas. Tal y como Robert Stam señala: "las categorías Bakhtinianas desarrollan una identificación intrínseca con la diferencia y la alteridad, una afinidad construida para los oprimidos y los marginales, una característica que los hace especialmente apropiados para el análisis de la oposición y las prácticas marginales...". El objetivo de situar al punk dentro de la tradición carnalesca es para redefinir y recolocar todas sus características subversivas, y además, para descubrir todo el discurso punk que es visto generalmente como un capítulo de la historia de la música pop británica, un fenómeno juvenil infra-cultural, o como una manifestación de postmodernismo.

## EL CARNAVAL BAKHTINIANO

El carnaval para Bakhtin representa fundamentalmente un impulso utópico marcado por la contestación de los oprimidos y la liberación momentánea de todas las estructuras del orden establecido. En su obra erudita "Rabelais y su mundo", Bakhtin escribe, "el carnaval celebraba la liberación temporal de todas las verdades preestablecidas y de todo orden establecido; marcaba la suspensión de todos los rasgos jerárquicos, privilegios, normas y prohibiciones. Esta liberación y articulación de los ideales utópicos e igualitarios es acompañada por la subversión y desmitificación de las convenciones, símbolos, y valores que sostienen el orden establecido mediante instrumentos como la inversión y la parodia. Implica también la transgresión de normas sociales y de corrección política mediante el uso frecuente y explícito de obscenidades y el enfatizamiento del exceso y de la corporalidad. El carnaval es por tanto una semiótica anárquica y un realismo somático. También representa una cultura de oposición que emerge y opera en el espacio dejado por las fricciones y colisiones periódicas entre el discurso oficial y el popular, actuando como señala Stam, como "el arma privilegiada de los débiles y de los desposeídos".

Sin embargo, Terry Eagleton ha observado que el carnaval puede ser un "enclave permisivo", un ritual tolerado que funciona como válvula de escape para el descontento popular y una forma subrepticia de control social. Sin embargo, bajo determinadas circunstancias puede llegar a ser interactivo y tener efectos amenazadores de mayor repercusión. Peter Stallybrass y Allon White afirman que "durante largos periodos el carnaval puede ser un ritual cíclico y estable sin ningún efecto político de transformación pero que, dada la presencia de un antagonismo político agudizado, puede a menudo actuar como catalizador y lugar de lucha real y simbólica. Además, aunque la mayor parte de su forma tradicional ha sido por mucho tiempo reprimida, fragmentada y neutralizada mediante su regulación y encauzamiento, de acuerdo con Bakhtin en "Rabelais y su mundo", "la forma festivo-popular del carnaval es indestructible. Aunque estrechado y debilitado, todavía continua fertilizando varios aspectos de la vida y la cultura". El espíritu carnavalesco aunque atenuado todavía existe, como una forma disruptiva y regenerativa subrepticia a la que uno debe escuchar cuidadosamente. Bakhtin en su "Problems of Dostoevsky's Poetics" afirma que "el oído sensible siempre captará incluso los más distantes ecos del sentido carnavalesco del mundo".

De hecho, algunos críticos como Tony Bennett y Tom Sobchack distinguen "ecos lejanos" o "trazas" de lo carnavalesco en la sociedad

británica de pos-guerra y la cultura popular. En este contexto, mas que una cultura de oposición coherente, se vería mejor como un repertorio adaptable, "una fuente de acciones, imágenes y roles" tal y como lo expresan Stallybrass y White, de forma que los insatisfechos puedan hacer oír sus descontentos y sus aspiraciones. Para John Fiske, "lo carnavalesco pudiera aun actuar como una forma de representación radical de los nobles ideales de la gente que es a la vez utópica y contra-hegemónica". El punk británico de los 70 puede ser visto como una forma de evidenciar una vuelta a la represión; un resurgir y remodelar los por largo tiempo censurados y sin embargo irreductibles elementos carnavalescos en una pugna entre los jóvenes y los discursos oficiales con un trasfondo de crisis económica y política, así como un incremento de las tensiones entre clases.

## PUNK Y CARNAVAL

A nivel general, el punk desarrolla grandes afinidades con el carnaval en su apariencia y características. Los protagonistas del movimiento punk fueron generalmente perdedores; un conjunto variopinto de trabajadores insatisfechos y descontentos de escuelas de artes. Stewart Home escribió en 1991 que "los chicos de la calle" veían al punk como "una expresión simultánea de frustración y de deseo de cambio". Sin llegar a tener nunca una ideología coherente o un proyecto político sistemático, el punk se exhibía con tendencia anárquicas, libertarias y utópicas enraizadas en la cultura popular y (para algunos) en movimientos iconoclastas de vanguardia como el Dada. George McKay afirma que el punk fue "un impulso de oposición marcado por el lenguaje utópico del deseo". El proyecto carnavalesco de Bakhtin señalado en "Rabelais y su mundo" nos puede servir como una descripción del proyecto punk: "consagrar la libertad de invención, permitir la combinación de una variedad de diferentes elementos y su acercamiento, liberarse del punto de vista predominante en el mundo, de convenciones y de verdades establecidas, de clichés, de todo lo que es monótono y aun así universalmente aceptado".

El punk como fenómeno similar al carnaval era fluido, heterogéneo y transitorio, marcado por la irreverencia, la disidencia, y la resistencia simbólica a través de la música, el vestido y el comportamiento. El punk cuestionaba el decoro y subvertía la convención de modas, tipografías, y sobre todo las de la industria musical. Alternativamente, mediante la desmitificación de la creatividad y la producción de procesos con su mensaje igualitario de que cualquiera puede hacerlo, vertieron en sus canciones una retórica de amateurismo, de estilo rabioso, y la inclusión de nuevos y a menudo tópicos que rompían tabúes como el desempleo, el consumismo, la policía y la realéza. Los

punks, afirma Dick Hebdige, "no solo estaban respondiendo directamente a la creciente falta de empleo, cambiando presupuestos morales, redescubriendo la pobreza, la Depresión, etc., estaban dramatizando la que había sido llamada "decadencia británica" mediante la construcción de un lenguaje que era, en contraste con la retórica del establishment Rockero, indudablemente oportuno y realista.

Hay correspondencias entre la noción Bakhtiniana de "dialogismo", un variable y complejo concepto que puede ser definido básicamente como la articulación y la interpretación de "otras voces".

Esencialmente, estas voces son las que se oponen a, son excluidas por, y excluidas de los discursos oficiales y monológicos. El carnaval se enmarca en el dialogismo. El punk descubrió el espacio dialógico a las voces de los descontentos y marginados, ya fueran trabajadores, paisanos o mujeres. Estas últimas, algunas veces funcionando junto a políticas feministas y en bandas como "The Slits" y "The raincoats". Mavis Bayton observa que aunque no estaba completamente libre de sexismo, "el punk permitió a las mujeres hacer oír su voz con rabia y frustración por su status quo sexual, cantando sobre el odio, escribiendo canciones rabiosas o letras anti-románticas".

Además, el punk y sus prácticas no solo cuestionaba a los que manejaban el discurso y lo que decían sino también el como lo decían. Las canciones y las publicaciones como fanzines estaban plagadas de errores gramaticales transgresores, jerga y lenguaje obsceno. Estos "elementos de libertad", como gustaba denominar Bakhtin a este tipo de lenguaje en



Rabelais y su mundo, desafiaba las convenciones lingüísticas de los discursos oficiales, en particular el inglés "standard" de la hegemónica clase media, como aseveraba el discurso punk de la clase obrera (a menudo rozando la auto parodia) con sus ricos acentos. Tal y como señala Simon Frith, "los cantantes punk como Johnny Rotten desarrollaron una forma de expresión explícitamente obrera utilizando tonos proletarios, basándose en cantos de hinchas de fútbol, utilizando expresiones ininteligibles, gruñidos; con el vocabulario desplegado, agrandaban la distancia con los clichés de lo que hoy llamaríamos políticamente correcto. Esto era análogo a la "carnavalización del discurso", que supone la irrupción del lenguaje diario de la calle, tópicos, tabúes y otras "verdades" elevados a rango

de discurso oficial.

Otros elementos carnavalescos como los juegos de palabras o la inversión son predominantes en el punk, por ejemplo, la tendencia a utilizar nombres extraños: "Rat Scabies", "Tory Crimes" y "Poly Styrene". La canción de The Clash "Hate and War"(1977), invirtió el slogan hippy de los 60 "Love and Peace"[1]. La parodia fue también un arma predominante dentro del arsenal del punk. Dave Laing en 1978 advirtió que las palabras de la canción de Sex Pistols "Holidays in the Sun" (1977) [2] son "una especie de collage de periódicos y folletos de ofertas de viajes y referencias paródicas reunidas en torno a temas de los medios asociados con Alemania, Belsen, "economía razonable", el Muro de Berlín. Arrancados de su lugar en lo que pudiera ser denominado el discurso del "Daily Mail", los clichés sonaban vacíos y ridículos".



De hecho, el diluir y mezclar diversos elementos y diversas esferas a menudo para rebajar y ridiculizar -lo que Bakhtin denomina "contra-alianzas", una promiscuidad transgresiva, está también en el corazón del carnaval. En "Problems of Dostoevsky's Poetics", escribe: "El Carnaval junta, unifica, reúne, y combina lo sagrado con lo profano, lo elevado con lo vulgar, lo grande con lo insignificante". Esta actitud es básica en el punk y dice mucho de su bricolage estético, más evidente en un estilo visual marcado por combinaciones incongruentes, por ejemplo, falditas de bailarina con botas Doc Marten. Tal y como Neil Nehring señala, "El conjunto que forma el estilo punk implicaba la apropiación de elementos, artefactos y textos

independientemente de su origen, y una firme determinación por buscar el escándalo y de ser censurados en cada uno de sus actos".

Una mezcla subversiva, especialmente de lo elevado y lo vulgar, para ofender y ridiculizar es más que evidente en los textos punk. Entre otros ejemplos, está el himno nacional alternativo de los Sex Pistols "God save the Queen"(1977)[3]. Laing escribió en el periódico "Marxism Today" que veía en esta canción "un especialmente efectivo soplo contra la propaganda de las clases dirigentes". También podemos hablar de Jamie Reid y sus célebres montajes gráficos que ensuciaban los retratos de la monarca realizados por el fotógrafo del establishment Cecil Beaton. Otro buen ejemplo es la cubierta del fanzine punk Jolt que sacó una copia bastante tosca de la pintura obscena de un dormitorio de mujeres en "Sleeping Women"(1866)



por el pintor realista francés Gustave Courbet, con uno de sus desnudos de mujer remplazado por una imagen de la decentísima guardiana de los media Mary Whitehouse.

## PARTICIPACIÓN E IGUALITARISMO

Jon Stratton sostiene que el punk fue una re-configuración y re-afirmación de la subversiva, obrera y por largo tiempo reprimida "estética de la implicación emotiva" . Esta estética se caracteriza por la participación activa, el placer hedonista, y la pérdida de uno mismo en la experiencia en común, como algo opuesto a la estética kantiano-burguesa del individualismo y el placer razonable. De hecho, el punk se caracterizó por una participación ardiente manifestada en la producción de música por su cuenta, la vestimenta, dibujos y fanzines. Sin embargo, esta estética se manifiesta de forma más evidente en los conciertos punk al estilo dionisiaco, en particular sus actuaciones en el escenario (un precursor del ebulliente "Moshpit" de la escena popular más tardía) siendo este un campo donde el punk se acerca más al carnaval. Caroline Coon ya observó en su época que las audiencias punk "desprendían una atmósfera nada despreciable, apoyados siempre en el buen humor. Se mofaban y abucheaban a los integrantes de las bandas tanto como las bandas se sentían libres de insultar a la audiencia...Participación era la palabra clave".

Sus frenesíes catárticos regados con alcohol y anfetamina, sus inmensos destrozos, invasiones de escenarios, irreverencias hacia los que actuaban y hacia la audiencia respectivamente, bailes salvajes a lo "pogoing" y "gobbing", los conciertos punk son un ejemplo de jarana colectiva. Una muestra de exceso y desorden donde el control racional es abandonado y las diferencias entre sujetos así como las distinciones entre público y actor, escenario y calle se confunden. En sus inicios punk, Philip Hoare observó que "no existía distinción entre el escenario y el público; como en la representación de un misterio medieval o en un torneo caballeresco, nada distinguía al público de los participantes. Apenas había que distinguir uno del otro: solo una ducha de escupitajos y sudor y ruido machacón anfetamínico". Esta inversión temporal de la tradicional relación entre público y actor así como la entusiasta participación fue considerada como uno de los aspectos más subversivos del punk . Hebdige subrayó que: "era durante sus actuaciones en directo que los grupos de punk suponían la mayor amenaza para la ley y el orden...los grupos y sus seguidores podían ser mejor caracterizados en la comunión de saliva y abuso mutuo".

Excesos participativos, cercanía física entre los cuerpos y una suspensión de la división entre actores y espectadores son todas

características del carnaval: su declarado igualitarismo y ataque a las jerarquías y controles. En "Rabelais y su Mundo", Bakhtin escribe: "Libertad e igualdad se expresan en golpes de confianza, y groseros contactos corporales...sin distinguir entre participantes y espectadores. Todo el mundo participa". Como en el carnaval, los actos punk era objeto de censura oficial y represión. Martin Cloonan advirtió que "Los inicios del punk estuvieron marcados por un grado de censura sin precedentes en la historia de la música popular británica". El punk actuaba carnavalísticamente desenmascarando y desmitificando a la industria del ocio. Tal y como ya dijo Laing en 1985: "Uno de los logros más importantes del punk fue su habilidad para dejara "en pelotas" las maniobras de poder de la industria del ocio al confundirles continuamente".

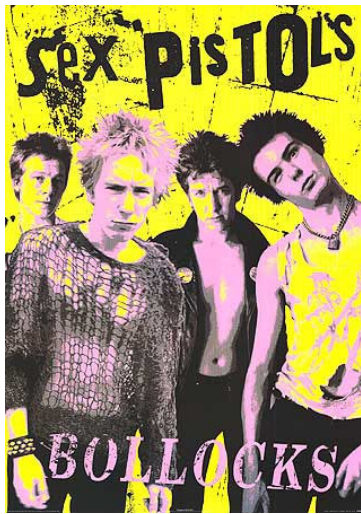
Además, aunque no totalmente liberados de jerarquías y divisiones (por ejemplo, las diferencias entre el punk "hardcore" vs. los amateurs y los punk de Londres vs. los de provincias), un espíritu carnavalesco de igualitarismo basado en la comunalidad y el contacto físico cercano permeaba todo el punk y su propia imagen como claves constitutivas de su propia identidad. En fotografías (por ejemplo el trabajo de Erica Echenberg), fanzines, y carátulas de discos, el público y sus fans, todos juntos, se lo montaban espectacularmente. En la juerga del carnaval como en la del punk, existe, según Bakhtin en "Problems of Dostoevsky's Poetics", "un contacto libre y cercano entre la gente", reforzando la identidad colectiva, como advirtió Tzvetan Todorov, una disolución temporal del "individuo en lo colectivo por acción de la muchedumbre". Aquí, la muchedumbre se convierte en lo más mundano e incontrolable del cuerpo social; un encarnación colectiva del cuerpo grotesco.

## EL CUERPO GROTESCO EN EL PUNK

El cuerpo grotesco es fundamental en el carnaval. Es el recurso popular por excelencia, el nexos y la encarnación de una serie de valores "negativos" de oposición tal como el desorden, la obscenidad, placer desenfrenado, y fealdad. Aparece en total oposición al inconfundible, acabado y autoritario "cuerpo clásico", el modelo estético tradicional y del orden social desde la Antigüedad. El cuerpo grotesco transgresor es una mezcla de elementos heterodoxos, incompletos y abiertos al cambio. Tampoco se encuentra separado de su contexto social. Orificios y protuberancias, bocas y narices, acciones de penetración y de expulsión son enfatizadas. Bakhtin escribe en "Rabelais y su mundo": "Contrariamente a los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del mundo. No está cerrado, acabado; está inacabado, se sale el solo, transgrede sus propios límites. Se enfatizan aquellas partes del cuerpo abiertas al

mundo exterior..." Aquí el cuerpo se abre literalmente al mundo y representa una zona a la entrada. Tal y como lo cuenta Renate Lachman:

El principio más importante de la semiótica oficial del cuerpo es el ocultamiento del interior del cuerpo. En contraste, la semiótica del carnaval permite a la realidad más íntima entrar excéntricamente por fuera del mundo y al revés: representa la penetración de lo externo en lo íntimo corporal como un espectáculo. La frontera que marca la división entre el interior del cuerpo y lo externo está suspendido entre los dos movimientos de sobresalir y de penetrar.



Contra el cuerpo clásico monádico, hermético y su generación de cuerpos higienizados/fetichizados por el consumismo, el cuerpo desordenado punk puede ser considerado como una variante de lo grotesco. En el proteico y espectacular cuerpo punk, la fachada aparentemente impecable del cuerpo clásico o cuerpo del disciplinado consumidor que incorpora ideales de unidad, control y autonomía son respondidos con un fragmentario bricolaje estético y un doble movimiento carnalesco de sobresalir y penetrar. Encontramos una destacada y simbólica violación de las fronteras corporales y una interpretación del cuerpo y del mundo en la ropa punk tan rajada y hecha trizas, a menudo exponiendo la carne al desnudo, haciendo hincapié en cremalleras y descosidos, y en las acciones de auto-mutilación y de susto, y con adornos "irracionales" al cuerpo: tattsos, piercings en nariz y boca. Además, el hecho de llevar ropa interior como camisetas de tirantes y sujetadores por fuera ponía a las normas sociales y al "cuerpo" patas arriba.

Otros destacados aspectos del punk como las correas de perro con incrustaciones, cadenas y correas bondage no solo referían a una sociedad opresiva y truculenta juventud tratada como animales bajo control, sino que también representa una carnalesca reutilización de objetos típicos con fines "contrarios a su uso común", tal y como Bakhtin anota en "Rabelais y su mundo". No olvidemos que el uso de imperdibles (otro ejemplo de doble movimiento de penetración y expulsión) para perforar y desfigurar en vez de un uso reparador y de bolsas de basura como prendas, eran marcas de extremada degradación y de recodificación del cuerpo como basura. Todo esto y un gusto por los pelos en punta y comportamientos tales como el de vomitar y escupir enfatizaban la alteridad del cuerpo punk, su



corporalidad, y su intertextualidad con el mundo.

Para Bakhtin, "la esencia de lo grotesco" es la máscara. Significa el "cambio y re-encarnación" y representa "la violación de las fronteras naturales". Además, la máscara tiene resonancias arcaicas con la alteridad: "Incluso en la vida moderna se encuentra envuelto en una atmósfera peculiar y se ve como parte de otro mundo". Encontramos una versión del carnaval grotesco en la desfiguración del rostro punk o en la decoración, el uso de maquillajes chillones, marcados como de payaso que evocaba una androginia desestabilizadora y una tendencia a la gestualidad a la hora de atacar el decoro y las normas dictadas sobre belleza y feminidad.

Dentro del carnaval y del cuerpo grotesco hay una tradición de degradación, un saludable sentido de lo mundano y un énfasis en lo que Bakhtin llamaba "los estratos inferiores del cuerpo". Esta es fundamentalmente la "vulgaridad" del cuerpo, caracterizado en la barriga, el nacimiento, y los excesos del cuerpo placentero, como algo opuesto a las nociones idealistas de trascendencia de los "estratos superiores", es decir, la cabeza, el lugar del razonamiento. El cuerpo grotesco y degradado son la base de lo que Bakhtin denominó "lengua profana": lenguaje obsceno, tacos y blasfemias, como parte de la carnavalización del discurso que en el mundo moderno esconde "una vaga memoria de nuestras antiguas libertades comunitarias y la verdad del carnaval...". Encontramos un énfasis en los "estratos inferiores" y una preferencia por la "lengua profana" en el punk; ya sea a través del gusto por la apariencia sucia y desaliñada, comportamiento lascivo, la valorización y utilización abusiva de obscenidades, y muchas referencias al cuerpo más bruto en canciones y nombres de grupos como "I Can't Come" de los Snivelling Shits [4]- a menudo educados tal y como señaló Holmes en 1995- por "las tradiciones del music hall más obsceno". Ejemplar y bien documentado en este aspecto son las desdeñosas actitudes de los Sex Pistols, la banda grotesca punk por excelencia: un micro-carnaval en sí mismos.

Sin embargo hay algunos aspectos del punk que no encajan del todo con el carnaval. A pesar de su actitud prolífica y de oposición, estaba fuertemente marcado por un discurso negativo: nihilismo, pesimismo, odio (a sí mismos) y una risa cínica más propia de lo que Bakhtin vio como el "humor frío" no regenerativo del Romanticismo. El grito apocalíptico Punk de "No future!...Destroy!" está en contradicción con la naturaleza dialéctica del carnaval: degradación y afirmación, destrucción y renovación, y su general fuerza celebratoria.

Y sin embargo a pesar de todas estas diferencias y de la inevitable

absorción de sus características más fácilmente asimilables, el punk está literalmente plagado de espíritu carnavalesco, su jerga, y sus estrategias de oposición típicamente carnavalescas. Bajo su status subversivo, ideales de comunalidad e igualitarismo, alteridad, fuertes contrastes, y ataques a la propiedad y a los convencionalismos, el punk puede ser considerado como una reencarnación del carnaval. De hecho, la descripción Bakhtiniana de la reconocida transitoriedad de los logros del carnaval puede servirnos como un epitafio adecuado para el punk británico de los 70: "Por un tiempo parecía que la vida salía de sus cauces más trillados, legalizados y consagrados para entrar en la esfera de la libertad utópica".

[1] "Guerra y odio" vs. "Paz y amor"

[2] "Vacaciones al sol"

[3] "Dios salve a la Reina"

[4] "No puedo cagar" de los "Comemierdas"

(\*) Peter Jones. Departamento de Historia del Arte y Diseño. Universidad de Southampton. Southampton, Inglaterra.