

# El Punk no ha muerto. La importancia continua del Punk para una generación mayor de fans\*

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 27-48.

Andy Bennett\*\*

**Tema central:**  
**Rock**

En junio de 1996, cuando la banda de punk rock veterana del Reino Unido, los Sex Pistols, tocaron en su recital de reencuentro por su vigésimo aniversario en el Parque Finsbury de Londres, se dice que el vocalista principal de la banda, John Lydon (alias Johnny Rotten) dijo hacia los inicios del show: “¡Cuarentones, gordos y de vuelta!”<sup>1</sup>. Este comentario sarcástico pronunciado por Lydon sobre el perfil envejecido de los Sex Pistols refleja también la longevidad de la música punk y de su público. Más de veinticinco años después de la temporada punk original de 1977, el punk continúa atrayendo una cantidad considerable de seguidores. Muchos de los seguidores actuales de la música punk se sintieron atraídos por ésta por primera vez hacia finales de los años setenta, y han permanecido en las filas de fanáticos de este estilo desde ese entonces. Al igual que en investigaciones sobre otros géneros de música popular, los estudios sobre el punk se han enfocado primariamente en su significación en tanto movimiento cultural de la juventud. No obstante, este enfoque excluye a las generaciones más antiguas de fanáticos, para las cuales la música punk continúa teniendo una gran trascendencia en sus vidas. A partir de

apuntes  
CECYP

**25**

---

1. Según me fue relatado por un fanático de los Sex Pistols que estaba presente en el evento.

\* Traducción: Lucía Tejada. Traducido de Bennett, Andy, 2006. “Punk’s Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans”. *Sociology* 40: 219-235. [doi: 10.1177/0038038506062030]

\*\* Andy Bennett es profesor de Sociología Cultural y Director del Centro Griffith para la Investigación Cultural de la Universidad de Griffith en Australia.

PÁGINA

**27**

entrevistas y conversaciones con seguidores del punk de entre 35 y 53 años provenientes de la región de East Kent de Inglaterra, este artículo examina cómo los seguidores mayores del punk articulan su continua afección con el género. Este artículo también considera las respuestas de los punks mayores hacia los acontecimientos más recientes en la escena de la música punk, como por ejemplo la creciente popularidad del *ska-punk* en el Reino Unido, y cómo administran sus relaciones con las generaciones más jóvenes de seguidores.

### **‘Juventud’ que envejece**

Las representaciones académicas del punk y el punk rock se remontan más o menos a la emergencia del punk en Gran Bretaña hacia fines de la década del setenta. Hebdige (1979) interpreta el estilo punk como una respuesta visual a la crisis socio-económica de Gran Bretaña durante fines de los setenta. Según Hebdige, el punk “se apropió de la retórica de la crisis que venía saturando las ondas radiofónicas y las editoriales durante todo el período, y la tradujo a términos tangibles (y visibles)” (1985: 175).

Tanto Hebdige como Chambers representan al punk esencialmente como una música de la juventud, interpretación que se extiende también a estudios sobre el punk en otros contextos nacionales. Por ejemplo, el estudio de Tsitsos sobre adolescentes punks alcoholizados en los Estados Unidos señala que estos últimos “[resisten] el poder de las instituciones sociales a través de una individualidad militante y decisiones rebeldes respecto a estilos de vida, tales como una ebriedad constante” y pogos (una forma agresiva de baile en el que los participantes se ‘estrellan’ unos contra otros) (1999:402). De manera similar, la obra de Geiling (1995, 1996) sobre el ‘Chaos-Tage’, un festival punk en la ciudad alemana de Hannover, pone el foco en el significado del evento como manifestación desenfrenada de energía y agitación por parte de los punks en contra de lo que ellos consideran un consumismo obsesivo de la sociedad dominante (véase también Bennet 2001).

A pesar de que una creciente literatura sobre el punk demuestra efectivamente tanto su continuo atractivo como su capacidad para adaptarse a las circunstancias y problemáticas locales, se ha hecho muy poco esfuerzo por entablar una relación con la demografía cambiante del público punk. Andes es el único en hacer algún intento de examinar cómo los punks que van envejeciendo lidian con el hecho de envejecer. Según Andes, no obstante, hay caminos abiertos a punks mayores para permanecer activamente involucrados en la escena punk luego de pasar los veinte años, pero éstos requieren un rol organizacional o creativo en la escena:

Hay relativamente pocos participantes en la subcultura [punk] que tengan más de ventipocos años. Los que permanecen activamente involucrados en la subcultura

hacia fines de su veintena y aún siendo mayores son las personas que de alguna forma están comprometidos a un nivel más organizacional o creativo: músicos, promotores, escritores de revistas especializadas, artistas, etcétera. La mayoría de las personas en la subcultura punk eventualmente deja atrás su identidad punk (1998: 218-9).

En otros sectores de la literatura sobre la juventud y la música, los fans mayores son directamente ignorados o, en el mejor de los casos, tratados de una forma esencialmente menospreciante. Así, por ejemplo, en su celebrado estudio sobre el *heavy metal*, Weinstein ofrece la siguiente observación sobre los seguidores mayores del género:

Los adultos que continúan apreciando el metal rara vez usan los medios metaleros, excepto para reproducir sus antiguos álbumes. No suelen ir a muchos recitales, o a ninguno; no compran nuevos lanzamientos metaleros ni revistas metaleras; y no llaman a las radios para hacer solicitudes. Muchos de ellos ni siquiera escuchan sus antiguos álbumes con mucha frecuencia, pero tampoco se han deshecho de ellos. Otrora parte de la subcultura metalera, son ahora emigrantes nostálgicos que viven, a un continente de distancia, en otro mundo diferente al suyo. (2000: 111)

La perspectiva de Weinstein sobre los seguidores adultos del *heavy metal* es sintomática de un discurso patológico que gradualmente está comenzando a hacerse presente en las discusiones sobre generaciones envejecidas que, se sostiene, se ‘aferran’ a su juventud. El caso más conocido de esta posición es el de Calcutt, en su afirmación de que: “en la década de los cincuenta y los sesenta, la cultura popular era comúnmente descrita como el banco de pruebas para el desarrollo futuro de la sociedad. Cuarenta años después, puede ser interpretada como un experimento de desarrollo atrofiado” (1998:6). Ross expresa una posición similar, al sugerir que: “no son sólo Mick Jagger y Tina Turner quienes se imaginan a sí mismos con 18 años y rompiendo esquemas; una masa significativa de la generación nacida en la posguerra actúa parcialmente de esta manera en su vida cotidiana” (1994: 8). Estas explicaciones parecen dar por sentado que la escena<sup>2</sup> legítima de la música popular es equiparable con juventud,

---

2. El término original utilizado en el original es *fandom*, palabra que refiere a un grupo de fans, seguidores o aficionados a algún pasatiempo, persona o fenómeno en particular; en este caso hace referencia a los géneros musicales y a todos los atributos auxiliares que se relacionan a ellos, como el estilo visual, las prácticas del colectivo, etcétera. [N. del T.]

asentando de esta forma que la escena de la música popular es una práctica cultural reservada exclusivamente para individuos de 16 a 25 años de edad. Aquellos que aparentemente fracasan en aceptar esto son considerados inadaptados sociales que anhelan una vida en la que ya no tienen un lugar legítimo. Ésta parece ser una presunción extraña, dado que la estrategia de publicidad de la música popular como “música de la juventud” tiene una historia que atraviesa casi 50 años. De hecho, como nota Savage (1990), cada generación en el mundo occidentalizado nacida durante o luego de la década de los cuarenta ha sido entrenada efectivamente en la era del consumismo; sus estilos de vida e identidades fueron basadas alrededor de una serie de prácticas de las cuales la música es un elemento clave. Entonces podría esperarse razonablemente que, en el caso de que la inversión emocional en un estilo musical haya sido particularmente intenso durante la adolescencia y/o hasta pasados los veinte años, dicha inversión emocional puede continuar pasados los treinta años, la mediana edad y quizás más allá en la vida de una persona. El hecho de que un individuo se convierta en un seguidor de un estilo musical siendo una persona ‘joven’ tiene una importancia mucho menor a lo que esa música continúe significando para ese individuo durante el desarrollo de su vida.

Con esto, por supuesto, no se pretende insinuar que todos los individuos mayores de treinta años mantienen un grado tan intenso de apego emocional a la música de su juventud. En el curso de la dirección de esta investigación me he encontrado con varias personas de mediana edad, incluyendo muchos profesionales de mediana edad, que se han descrito a sí mismos como ‘ex’ roqueros, *mods*, punks, etcétera; el ‘ex’ en estos casos marca claramente el hecho de que ellos han dejado atrás esa parte de sus vidas, quizás aunque escuchen de vez en cuando sus antiguos discos o vayan ocasionalmente a algún recital de rock. Al mismo tiempo, no obstante, la investigación también ha encontrado evidencia de un sorprendente número de individuos que han pasado sus cuarenta o cincuenta años, para quienes la música sí continúa siendo de gran importancia, al punto de que invierten tiempo y esfuerzo en ella de maneras que exceden la compra de un CD cada varios meses o la asistencia a algún recital de vez en cuando.<sup>3</sup>

### **Teorizar sobre los fans adultos de la música popular**

Una de las razones principales por las cuales se pone el foco en la juventud en las investigaciones sobre públicos de música popular se vincula con los enfoques teóricos que adoptan tales obras. Durante muchos años, el

---

3. Esto es comparable con el estudio de MacDonald-Walker (1998) de la cultura motoquera, en el cual se resalta que muchos motoqueros de mediana edad han sido parte de la escena motoquera desde su adolescencia.

modelo sociológico primario para el estudio de la significación cultural de la música popular fue la “subcultura”, concepto adoptado por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham (CCCS) de la Escuela de Chicago para estudiar las respuestas estilísticas de las culturas de los jóvenes de clase trabajadora en la posguerra en Gran Bretaña, tales como los *teddy boys*, los *mods* y los *skinheads* (véase Hall y Jefferson, 1976). A pesar de que la música no jugó un rol importante en el análisis original del CCCS (Laing 1985), el término fue retomado ulteriormente y utilizado por teóricos con un interés más específico en la significación de la música para la juventud (véase, por ejemplo, Brake 1985; Weinstein 2000). En muchos sentidos, la teoría de la subcultura de la CCCS y su vínculo a la juventud fue el producto del contexto ideológico. Basado en el marxismo y las teorías marxistas de conflicto de clases y lucha por la hegemonía, el término “subcultura” se convirtió en un marco conceptual para el estudio de la evolución de dichos atributos dentro del contexto del capitalismo tardío. La “juventud”, como grupo social despojado de autoridad mas altamente resistente, le proporcionaba a los teóricos de la subcultura el medio perfecto para interpretar a la música popular y sus estilos visuales auxiliares como recursos politizados en las luchas de poder que caracterizan a la sociedad capitalista tardía. Como quizás podría esperarse, el punk, debido a su estilo visual espectacular y su ideología politizada, fue considerado como el ejemplo clásico de una “subcultura” de la juventud. La obra *Subcultura: el Significado del Estilo* de Hebdige (1979), uno de los estudios claves de la subcultura juvenil en idioma inglés, contiene una compleja lectura semiótica de las estrategias de resistencia de la subcultura punk contra el trasfondo de un sistema político que, se sostenía, le estaba fallando a la juventud de clase trabajadora.

Desde comienzos de la década del ochenta, la teoría de la subcultura ha sido criticada por una multiplicidad de razones, que oscilan desde un sesgo de género en su objeto de estudio (McRobbie y Garber 1976) hasta la interpretación demasiado rígida de la membresía de las subculturas como compuesta fundamentalmente de jóvenes de clase trabajadora. En relación con este último punto, Clarke (1981) ofrece una crítica particularmente significativa de Hebdige cuando sostiene que, al identificar al punk como una revuelta de la clase trabajadora contra el sistema, Hebdige perdió de vista los orígenes del punk en los institutos de enseñanza superior artística de clase media. Una cuestión que no ha sido tratada en obras críticas como las mencionadas, sin embargo, es el fracaso de la teoría de la subcultura a la hora de contemplar las prácticas musicales y estilísticas de individuos más allá de la categoría de juventud. De hecho, podría afirmarse que la misma demografía cambiante de muchos de estos grupos consumidores basados en un estilo y una música que son comúnmente denominados “subculturas juveniles” es una de las razones por la cual la teoría de la subcultura es considerada problemática. Esta omisión se torna aún más pertinente por el hecho de que muchos de los atributos que los teóricos de

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

31

la subcultura le asignan a los jóvenes fanáticos de música –notablemente un estilo visual, reuniones frecuentes cara a cara, y una identidad colectiva públicamente articulada – no son necesariamente consideradas como de igual importancia por los seguidores de mayor edad del rock, del punk, y de otros géneros musicales populares posteriores a los años cincuenta.

Desde principios de la década del noventa, una serie de conceptos han sido postulados como alternativas a la subcultura, específicamente ‘neo-tribu’ (Bennet 1999), ‘post-subcultura’ (Muggleton 2000), y ‘escena’ (Harris 2000; Shank 1994; Straw 1991). A pesar de que ninguno de estos conceptos aborda específicamente el desplazamiento demográfico del colectivo de fans de la música popular, cada uno de ellos representa a los individuos de un modo más reflexivo en su apropiación y uso de recursos musicales y estilísticos particulares. En los casos de ‘neo-tribu’ y ‘post-subcultura’, no obstante, el énfasis aún está puesto en la importancia de las reuniones cara a cara y en el estilo visual como aspectos centrales de la escena de la música popular. El término ‘escena’, por otro lado, permite la inclusión de una gama más variada de prácticas de fans y puede sostenerse, por lo tanto, que es más adecuada para un entendimiento de los modos en que los fanáticos mayores continúan articulando su afección por la música popular. Peterson y Bennet (2004) desarrollaron un modelo de tres niveles de ‘escenas’, que incluye escenas locales, trans-locales e incluso virtuales. A propósito de las observaciones de Peterson y Bennet, mientras que en el contexto de su uso cotidiano el término ‘escena’ era utilizado para connotar una agrupación de producciones musicales y prácticas de consumo que tenían lugar en un espacio geográficamente delimitado (una ‘escena local’), en la actualidad hay una mayor comprensión de las propiedades ‘trans-locales’ e incluso ‘virtuales’ de las escenas. Aún más, de esto se desprende que ninguna ‘escena’ musical debe necesariamente reservarse con exclusividad a uno de los niveles, local, trans-local o virtual, sino que puede exhibir propiedades de las tres categorías. El ajuste de estas características en el enfoque sobre las escenas musicales permite la apertura a nuevas perspectivas sobre la multiplicidad de prácticas a través de las cuales los individuos mantienen un compromiso con la música. Ya no se interpreta que este compromiso requiera contacto cara a cara, o el despliegue de un atuendo visual impresionante. De hecho, individuos separados por vastas distancias, que quizás nunca se conozcan físicamente, pueden formar ‘escenas’ musicales utilizando únicamente el medio de internet.

Este abordaje multidimensional al estudio de las escenas musicales es particularmente útil para comprender las prácticas musicales de los fans mayores. De esta forma, mientras que para algunos fans adultos es posible mantener un nivel de actividad en una ‘escena’ local, para otros esto no es posible – por ejemplo, compromisos familiares o laborales pueden limitar la cantidad de tiempo y dinero que una persona puede dedicarle a asistir a recitales o ir a clubs. No obstante, tal falta de participación en una ‘escena’ local puede compensarse con la asistencia a eventos especiales,

tales como festivales anuales y convenciones. Este tipo de congregaciones trans-locales les dan a esos fans mayores, que tienen menos oportunidades para involucrarse en una actividad regular de una 'escena' local, la posibilidad de mantener un 'sentido afectivo' de pertenencia a una escena. Alternativamente, los fanáticos mayores pueden no encontrarse jamás en un contexto cara a cara, y aún así seguir involucrándose con la música a través de una participación en escenas virtuales perpetuadas por internet y/o publicaciones de medios impresos. Desde el punto de vista de los fanáticos mayores, la existencia de sitios de internet dedicados la psicodelia, al *heavy metal*, al *punk*, etcétera, y la disponibilidad de publicaciones retro tales como *Mojo* y *Classic Rock* juegan un rol en la promoción de un sentimiento de escena en este sentido.

### Antecedentes de la investigación

La investigación presentada en esta sección del artículo está basada en entrevistas semi-estructuradas realizadas a quince fanáticos del *punk rock* de entre 35 y 53 años de edad en la región de East Kenton del sudeste de Inglaterra entre septiembre del 2002 y mayo del 2003. Esta investigación forma parte de un estudio más amplio que estoy dirigiendo actualmente sobre géneros musicales populares contemporáneos y generaciones mayores de fans. Todas las entrevistas fueron grabadas con el consentimiento de los entrevistados y transcritas luego. Los nombres de todos los entrevistados han sido cambiados. Además de las entrevistas, también asistí a un número de recitales de bandas locales de *punk rock*, cuyos estilos oscilaban entre el punk 'de la vieja escuela' de fines de los años setenta y el estilo más reciente del '*ska-punk*' que se popularizó durante la década de los noventa. Mientras que algunos de los entrevistados estaban personalmente involucrados con bandas de punk o actuaban como promotores para recitales locales del género, otros eran y siempre habían sido simplemente seguidores de la música. Más aún, incluso en el caso de aquellos que estaban involucrados en la escena local como músicos y promotores, éste era un pasatiempo más que una actividad profesional. Todos los entrevistados tenían otros trabajos primarios, que incluían desde decoración personal y trabajo ferroviario hasta trabajo con personas sin hogar. La mayoría de los individuos de la muestra de entrevistados tenían procedencias de clase trabajadora. La excepción fue un entrevistado que trabajaba con personas sin hogar, que provenía de una familia de clase trabajadora pero había estudiado una carrera universitaria.

Hasta la fecha, todas mis entrevistas han sido con fans adultos varones del género punk. Ninguno de los punks mayores de la muestra estaba casado o convivía con una mujer punk mayor, ni tampoco hubo ninguna esposa o pareja presente en los recitales a los que asistí. Al preguntarles sobre el tema, los entrevistados simplemente dijeron que sus esposas o

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

33

parejas no tenían ningún interés en la música punk<sup>4</sup> (3). Cuando les pregunté sobre la cuestión del género entre los fanáticos mayores del punk, muchos entrevistados afirmaron que los demás fans mayores del género punk que ellos conocían solían ser varones. Varios entrevistados ofrecieron datos para contactar a mujeres mayores fanáticas del punk, pero cuando fueron contactadas ya habían abandonado la escena o rechazaron ser entrevistadas. En su estudio sobre mujeres adultas fanáticas de Kate Bush, Vroomen (2004) descubrió que para muchas de ellas, su escena se había transformado en una cuestión profundamente personal; estas fans solían escuchar la música de Kate Bush únicamente cuando estaban solas y en un espacio privado de sus propios hogares. Es posible que se de una situación similar en el caso de las mujeres mayores fanáticas del punk. No obstante, se espera que eventualmente se puedan consensuar entrevistas con mujeres adultas fanáticas del punk y que los resultados se puedan presentar en futuros artículos.<sup>5</sup>

### **Manteniendo la fachada: la imagen visual de los punks mayores**

Como se ha mencionado anteriormente, gran parte de la literatura original sobre el punk coloca un énfasis importante en la imagen punk como recurso para la articulación de la ira juvenil, dirigida a la generación de los padres y a sus instituciones dominantes. De acuerdo con Hebdige (1979), las oportunidades de vida en proceso de desintegración del adolescente 'punk', producto éste de una dislocación sociológica, se inscribían manifiestamente en su cuerpo a través de las roturas de productos de utilidad domésticos, tales como alfileres de gancho y bolsas de residuos, provenientes de contextos cotidianos y mundanos y reelaborados como artículos de vestimenta. Salvo unas pocas excepciones, para la mayoría de los punks mayores que entrevisté y observé en recitales, el código de vestimenta extremo asociado con los punks de los fines de la década del setenta ya no era aplicable. Se daba más bien que usaban ciertos objetos específicos –algunos más obviamente asociados al punk que otros, como por ejemplo piercings en la nariz, aros múltiples en las orejas y tachas metálicas – en conjunción con una vestimenta casual, típicamente pantalones y campera de jean. Otros exhibían una conexión más sutil con el género, con una vestimenta sin vínculos manifiestos con el punk excepto por unos pocos parches o algún tatuaje con el nombre y/o el logo de una banda favorita. Otra opción de vestimenta preferida por los fans mayores

---

4. Es posible, no obstante, que se haya dado un proceso de exclusión femenina similar al notado por Cohen (1991) en su estudio sobre los músicos varones en Liverpool, quienes consideraban la presencia de sus esposas y parejas como una intrusión y una amenaza para el establecimiento y mantenimiento de lazos entre varones y la camaradería.

5. Para un recuento femenino del impacto del punk en su vida, véase O'Brien, 1999.



del punk era simplemente ropa negra, generalmente una remera negra, jeans y borcegos Doc Martens ‘gastados’ o alguna otra marca de borcegos. Dentro del círculo de los punks mayores, sin embargo, tales demostraciones visuales eran suficiente para hacer alusión a la afinidad por el estilo y la música punk, sin importar cuán discretas fueran. En las palabras de uno de mis informantes: “Te das cuenta, siempre. Puede ser sólo una campera, o un parche o algo... simplemente algo que dice ‘punk’, ¿viste?”.

El peinado de los punks mayores también era frecuentemente un derivado mucho más sutil del estilo original de la década del setenta, visualmente mucho más llamativo. Un estilo típico era un corte muy corto, o rapado, con un mechón de pelo un poco más largo que imitaba la forma del clásico estilo punk mohicano. Era evidente que, con el correr de los años, los punks mayores fueron redefiniendo su imagen de acuerdo con su edad, reteniendo una esencia de su imagen punk original pero moderándola hasta un punto que fuera aceptable en el contexto familiar, laboral, etcétera, sin dejar de ser visualmente distintivo. Como lo expresó un encuestado en su cuarta década con una hija de 7 años: “Estar en el patio de juegos de la escuela, creo que me resultaría un tanto incómodo si tuviera el pelo rosa actualmente”. Varios entrevistados expresaron que ya no tenían ni el tiempo ni el interés para mantener los peinados punk más extremos de su juventud y que sus nuevos estilos de peinado ‘moderados’ eran ‘acertados’ en tanto que “transmiten el mensaje correcto, pero a la vez [requieren] poco mantenimiento”.

Por más que la imagen siga siendo claramente importante en tanto signo de asociación con el punk, esta moderación de ella por parte de los punks mayores varones sugiere que, durante el proceso de envejecimiento de éstos, su comprensión reflexiva de sí mismos en tanto punks ha sido mucho más sutilmente articulada; la asociación con el punk dejó de estar tan vinculada con el estilo espectacular (Hebdige 1979) que caracterizaba al movimiento punk original de los años setenta y pasó ahora a pensarse como una forma de asociación más individualista e individualmente articulada. A su vez, esto puede estar indicando un desplazamiento en el modo en que la noción de ‘compromiso’ con el punk se transforma con la edad. De este modo, en lugar de comunicar el compromiso externamente a través de un estilo espectacular, parece haber un entendimiento común entre los punks mayores de que han ‘pagado su derecho de piso’ en este sentido, en donde la prueba del compromiso reside en la ‘personalidad punk’ continua, si bien más madura. En otras palabras, desde el punto de vista de los mismos punks mayores, el compromiso sostenido en el tiempo al punk ha resultado en una absorción literal por ellos de las ‘cualidades’ de la verdadera ‘esencia punk’, a tal punto que éstas exudan de la persona en lugar de hacerlo de la vestimenta y otros objetos que adornan el cuerpo externamente. Esto se corresponde con las conclusiones de Andes, quien sugiere que, al envejecer, los punks desplazan el énfasis desde la rebelión hacia una interna[lización] de la ideología punk’ (1998: 229).

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

35

Alineada con este aspecto del compromiso a largo plazo con el punk, existe una percepción cambiante de lo que realmente significa ser un punk. Así, la noción de que el punk está ligado a una forma de táctica de choque visual ha sido reemplazada con el correr de los años por un entendimiento más estudiado y reflexivo del punk en tanto identidad que debe ser gestionada y negociada en el contexto de otras circunstancias cotidianas. Individuos punks que han envejecido, han adoptado un trabajo estable, que se han casado y han tenido hijos, ahora gestionan sus identidades punk junto con una multiplicidad de otros compromisos y demandas sobre su tiempo. De este modo, en lugar de disponerse a demostrar su cualidad de punks por medio de variedades más dramáticas de prácticas culturales asociadas con los punks más jóvenes, los punks mayores parecen haber llegado a una etapa en la que el punk es visto como un 'estilo de vida' (Chaney 1996), un sistema de creencias y prácticas que se han tornado tan arraigadas en el individuo que no necesitan ser nuevamente confirmadas de forma dramática a través de los despliegues de compromiso más ostentadamente visuales en que realizan los punks más jóvenes. Evidentemente, esto genera una pregunta sobre las sensibilidades políticas de los punks mayores, siendo que el mensaje político del punk estaba en sus orígenes íntimamente ligado a su estilo visual. Para el entrevistado de clase media de la muestra no había contradicción alguna entre la moderación de su imagen y su retención de una sensibilidad punk. En efecto, razona, el descontento con ciertos valores sociales hegemónicos específicos y su deseo de articular su individualidad a través del medio visual del estilo punk se habían transformado con el pasar de los años en un sentimiento de 'diferencia' que emanaba de su interior más que de su imagen visual. Así, observó:

En ese momento, al declarar de una u otra forma, musicalmente, eh visualmente, que eras algo [diferente], esta[ba]s arriesgando ser golpeado (risas), iarriesgabas algo! ¿Entendés? Había algo ahí. Arriesgabas que la gente se riera de ti, arriesgabas que la gente dijera '¿para qué estás haciendo esto, para qué estás haciendo aquello?' Eh, y la capacidad para escandalizar en aquel momento era el impacto de la diferencia, pero supongo que la cuestión a largo plazo era la 'sensación' de diferencia, o la individualidad que la sensación de diferencia te da.

Una sensibilidad similar se hizo evidente entre los punks mayores de clase trabajadora entrevistados, quienes creían que sus experiencias como parte del movimiento punk de los años setenta habían producido en ellos un considerable efecto a largo plazo, convirtiéndolos en personas con más experiencia, más astutos y tolerantes. Como lo expresó un entrevistado:

Puedo sentarme acá y ver las noticias, y leerlas desde una perspectiva punk, siempre he hecho... el 11 de septiembre es un ejemplo clásico. Todos decían “¿no es terrible?”, y yo decía “me sorprende que no haya pasado antes”. Y ellos respondían “¿por qué decís eso?”. Y yo les decía, “Por la política exterior de los Estados Unidos”. Pero la gente no sabe, ¿no? Te miran como si estuvieras loco cuando decís cosas como esa. O cuando murió Lady Diana. Ese fue otro [ejemplo]. Simplemente veo a la mayoría de la sociedad inglesa como que está bastante loca, cuando reaccionan de esa manera.

Para los punks mayores que componían la muestra, entonces, la esencia de la crítica social punk reside en la mentalidad que adquiere el ‘verdadero’ punk. La imagen visual, a pesar de que inicialmente había sido considerada importante, ha sido reemplazada con los años por un ethos general punk.

### **Relaciones entre generaciones ‘punk’**

A pesar de sus trabajos, familias y otros compromisos, varios de los punks mayores de la muestra retenían efectivamente cierto grado de participación en la escena local. Aunque para algunos de ellos dicha participación se había reducido con el correr de los años, todos los punks mayores que entrevisté que tenían un rol activo en la escena local afirmaron que intentaban asistir al menos a un recital cada mes. Habiendo oído esto, me interesaba en particular descubrir más sobre las relaciones intergeneracionales entre los punks jóvenes y los punks mayores activos en la escena local.

El encuentro de punks jóvenes y mayores en la escena local de Kent podía observarse más fácilmente en recitales de *ska-punk*. Originado a principios de la década del noventa como continuación de la mezcla de estilos del *reggae-punk* de bandas como The Clash, y remontándose además a la relación íntima del *ska/two-tone* [la segunda oleada del ska] y el *new wave* durante fines de la década del setenta (véase Hebdige 1987), el *ska-punk* logró rápidamente establecerse como el nuevo género de música *underground*. En sus inicios el *ska-punk* apareció en Estados Unidos, con grupos tales como Rancid y Operation IV, pero pronto se convirtió en una escena trans-local, con bandas que emprendían tours con poca publicidad y poco presupuesto por los Estados Unidos y Europa. En Kent, un lugar clave para el *ska-punk* era The Crown, un pub decimonónico en el centro de Canterbury de dimensiones notablemente pequeñas y, en

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

37

consecuencia, con una terrible acústica.<sup>6</sup> En un período corto de tiempo, The Crown adquirió fama internacional y se convirtió en un sitio favorito en el Reino Unido para una variedad de bandas emergentes de *ska-punk* de Gran Bretaña y Estados Unidos. Tal como recordaba un informante que anteriormente promocionaba bandas en el pub:

Estábamos presentando... algunas de las bandas de ska estadounidenses... Geoffrey's Fan Club... bandas inglesas como Capdown, que ahora están, están llenando el London Astoria y lugares como ese, ¿viste?... y nosotros, nosotros los estábamos metiendo en The Crown y pagándole cincuenta libras... [las bandas] venían y lo disfrutaban, y entonces recibías un llamado del amigo de un amigo que estaba en una banda que también estaba de gira, eh, así que, sí, era todo muy de boca en boca, porque muy rara vez hacían propaganda de algo ahí.

Como puede verse en este relato, el *ska-punk* ha heredado mucho de la ética de actuación original de la música punk de la vieja escuela, especialmente el énfasis en localidades pequeñas (véase Laing 1985) y el consecuente sentimiento de 'unidad' entre la banda y el público. Tales ingredientes de la experiencia punk 'auténtica' eran fáciles de lograr en el contexto de The Crown. En palabras del promotor ya citado:

...[las bandas estaban] en efecto paradas [ahí], no están en el escenario, están paradas... en esencia en un rincón del pub, básicamente con las mesas de pool empujadas fuera del camino, eh... están paradas mirando directamente a su público, que están al mismo nivel que ellos. Digo, había una pista de baile muy, muy chica, podías poner a unas cincuenta personas en ella... Eh, y se entiende por qué las bandas pueden disfrutarlo... y divertirse con eso... por el pub, digo, el sonido era un poco malo a veces. Pero, [para] unos cuantos [eso] es casi secundario, supongo.

Las noches de *ska-punk* local también resultaron ser un atractivo para los punks mayores. A pesar de que The Crown había cambiado de propietarios y ya no era un local de música en vivo para cuando comencé mi investigación, asistí a recitales de *ska-punk* en otros sitios en los cuales, además de ver a las bandas, conversé con punks mayores del público y

---

6. Para preservar el anonimato del local y su clientela, el nombre del lugar ha sido modificado.

observé sus interacciones con los punks más jóvenes presentes en estos eventos. Para los punks mayores, la emergencia del *ska-punk* y su énfasis en actuaciones accesibles y de bajo perfil, con la banda y el público apretujados en pequeños sitios locales, resonaba con su idea de cómo ‘debía ser’ el punk. Sin embargo, es significativo que cuando los punks mayores hablaban de su apego continuo y lealtad a la escena, quedaba claro que estaban viendo su afición a través de una óptica específicamente calibrada, la cual facilitaba su presencia en un grupo de individuos que en la mayoría de los casos eran entre quince y veinte años menores que ellos, y en algunos casos aún más. Los punks mayores legitimaban su afición continua a la escena de dos maneras. En primer lugar, ocupaban un espacio particular en el local, apartados del área adjunta al escenario en donde los punks más jóvenes hacen pogo,<sup>7</sup> pero sin dejar de ser parte del cuerpo principal de la multitud. Desde el punto de vista de los punks mayores entrevistados, su edad y experiencia acumulada en la escena punk les daba el derecho de mantener un espacio privilegiado en el marco del sitio donde se realiza el evento; simultáneamente en unión con la multitud y permitidos una licencia honrosa de los excesos del pogo, al cual consideran el dominio de los jóvenes miembros ‘emergentes’ de la escena punk. Así, un entrevistado observó:

...me estoy volviendo lo suficientemente viejo como para... para dejar que la próxima generación irrumpa en la escena, ¿viste? Es cierto que ahora se vuelve más difícil ir a recitales y quedarse en el frente todo el tiempo, y moverse todo el tiempo. Ya... ya no puedo hacerlo. [Mi] cuerpo me dice, ‘es hora de bajar un cambio... ya te has divertido’.<sup>8</sup>

Esta práctica de ‘quedarse en el fondo’, como lo llamó un entrevistado, ofrece otro elemento significativo para comprender cómo los punks mayores articulan su afición a la escena punk. Al distanciarse del escenario y el área de baile de este modo, los punks mayores están observando la totalidad del evento, y no sólo la actuación musical, como el ‘espectáculo’. Esta sensación de tener un panorama general de una escena de cuya creación creen haber sido una parte instrumental parecía facilitar un estatus, que se han atribuido a sí mismos, de ‘antecesores’ de la escena; cuestión que se hace evidente en el modo en que los punks mayores se hacían señas

7. Para un informe más completo sobre la práctica del pogo, véase Tsitsos (1999).

8. Aquí puede trazarse un evidente paralelo con el estudio de Fonarow (1997) sobre las actuaciones *indie* en los Estados Unidos, donde era evidente una organización espacial similar del público basada en edad y experiencia en la escena.

entre ellos mientras miraban el comportamiento de los miembros más jóvenes del público.

La segunda estrategia de posicionamiento de los punks mayores estaba articulada a través de una forma de práctica discursiva por medio de la cual se posicionaban a sí mismos como supervisores críticos de la escena punk local. Esta práctica discursiva estaba diseñada tanto para celebrar la supervivencia y desarrollo de la escena punk como para autoafirmar la autoridad colectiva de los punks mayores, ganada mediante la edad y longevidad del compromiso al punk, para ofrecer un juicio crítico sobre la escena y los individuos involucrados en ella. Esta doble lectura de la escena punk resultó en una significativa yuxtaposición de sentimientos presente en los comentarios de los punks mayores, mediante los cuales simultáneamente afirmaban su propio estatus como punks de mayor edad, y por lo tanto con mayor experiencia, en relación con los miembros más jóvenes de la escena, a la vez que reconocían los modos en que los punks más jóvenes estaban comenzando a establecer un estatus legítimo en sus propios términos. Según la observación de un entrevistado:

Es bueno ver [que el punk está] evolucionando y que personas nuevas se están sumando. Algunas de las bandas nuevas tienen un sonido bastante pop, la verdad. Como este grupo (señala un volante de una banda local en la mesa). No me gustan. La verdad es que tienen un sonido muy pop y comercial. Todos tocan bien, eso sí. Es que, quisiera que nosotros hubiéramos tenido en aquel entonces lo que ellos tienen ahora. Escriben canciones como se debe. Todas sus canciones tienen un principio, un final y, cómo se llama... un puente en el medio y esas cosas.

Las relaciones entre los miembros mayores y los más jóvenes de la escena punk también se manifiestan por medio de intercambios de conocimiento 'intra-escena'. Algunos punks mayores entrevistados mencionaron en varias ocasiones que habían asumido el rol de educadores informales, llenando las lagunas en el conocimiento de los punks más jóvenes sobre los primeros años de la escena punk inglesa con relatos anecdóticos, por ejemplo, de haber asistido a actuaciones legendarias de grupos como los Sex Pistols, y a través del legado de su canon personal de música punk paradigmática. En este sentido, los punks mayores se ven a sí mismos como parte importante en el proceso de preservación y legado de la estética punk a la generación siguiente. Este aspecto del discurso intergeneracional entre los punks es efectivamente ilustrado en el siguiente extracto de una entrevista a un punk cercano a los 40 años:

A.B.: ¿Creés que se está produciendo algún tipo de educación informal?

Jezz: Ah sí, así es. Sí, hay una chica en el barrio a quien estoy tratando de interesar en todas las cosas que a mí me interesan y arrancar un poco desde esa base, ¿viste? Muy buena, la generación que se viene.

En efecto, la importancia de los punks mayores como transmisores de conocimiento tanto estético como práctico sobre la escena punk era frecuentemente reconocida también por los mismos punks más jóvenes. En lugar de adoptar una postura de confrontación hacia los miembros mayores de la escena, los punks adolescentes y en los primeros años de su veintena con frecuencia exhibían una actitud altamente reverencial hacia ellos. Como observó un punk adolescente:

Sí, creo que la gente ha crecido con eso, y algunas personas deciden permanecer [involucrados] con eso durante todo el recorrido,... en efecto ves a personas, viste, te das cuenta que eran punks en su juventud, simplemente como, sólo mirándolos. Empezás a hablar con ellos, y te enterás que estuvieron presentes durante la primera ola en los años setenta. Y es muy agradable hablar con ellos sobre eso, ¿viste?

Tales sentimientos contrastan radicalmente con el discurso de nostalgia que muchos autores asocian con el punk y otros géneros populares de música. En un ensayo sumamente personal que aborda las temáticas de la memoria y la autobiografía en relación con sus experiencias como punk durante la década del setenta, el académico inglés Andy Medhurst representa al punk como un momento congelado en el tiempo, como una edad de oro cultural de la juventud (Bennet 2001) que se destaca como “[su] última participación completamente ‘inocente’ en un movimiento cultural” (Medhurst 1999: 228). Mientras que una descripción de estas características probablemente sea acertada para muchos de los individuos para quienes el punk fue un aspecto de su juventud, etapa que ya han cerrado, esto ciertamente no es el caso para aquellos que han mantenido su lealtad al punk en un sentido más concreto. En lugar de suponer un discurso nostálgico de la ‘autenticidad’ del punk de los años setenta, o de lamentar el deceso del género en esta época con la muerte de íconos del punk como Sid Vicious (Hebdige 1988), los fanáticos del punk entrevistados celebran la longevidad del género en tanto ‘cultura viva’, marcada tanto por las innovaciones musicales y estilísticas de las nuevas generaciones como por una reverencia entre los miembros jóvenes y viejos de la escena punk hacia los ‘momentos subculturales’ del pasado.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

41

## Festivales punk

He sugerido anteriormente que en el caso de los fans mayores de algún estilo de música que ya no tienen la posibilidad de involucrarse activamente en la escena local debido a compromisos familiares y/o laborales o de otro tipo, los festivales o convenciones anuales pueden ofrecer oportunidades para encuentros cara a cara con otros fanáticos mayores. De hecho, según Dowd et al., los festivales anuales pueden ser entendidos como ‘escenas trans-locales’. En este sentido, sostienen:

...aunque los festivales musicales ocurren con menor frecuencia que los eventos que constituyen las escenas locales, la intensidad de un festival compensa su infrecuencia. Reunidos desde localidades geográficamente dispersas y desvinculados de las expectativas de la vida cotidiana, los fans y los artistas pueden sumergirse en la cultura [del festival]. (2004: 149)

Festivales punk tales como ‘Punk Aid’, un evento anual llevado a cabo en Londres, son puntos de encuentro populares para fans mayores del punk. Al hablar con ellos, era evidente que estos festivales eran eventos importantes en el calendario colectivo; algunos de ellos indicaron que viajaban regularmente una distancia considerable para asistir a festivales. De diversas maneras, la noción de un festival punk puede parecer antitética, dado el énfasis continuo del punk sobre recintos pequeños. De hecho, según la observación de un entrevistado: “Sí, efectivamente parece un poco corporativo, es por eso que algunas personas se mantienen alejadas de eso”. En otros casos, no obstante, los punks mayores con los que interactué adoptaron una visión más equilibrada, señalando tanto que los promotores de los festivales necesitan ganarse la vida, como que, en lo que a ellos refiere, era más importante que alguien esté preparado para tomar las riendas en lo que respecta a preservar la música y el estilo con los que han crecido y que defienden ardientemente. Así, cuando le pregunté a un fan si consideraba que el carácter propio de los festivales punk de grandes recintos y acceso exclusivo con entrada representaba un desfasaje con la estética punk, respondió de la siguiente manera:

Hay dos formas de mirar la cuestión. Podés pensar “bueno, al menos este tipo está haciendo un esfuerzo y montando [un festival], y si él no lo estuviera haciendo, nadie lo estaría haciendo”, ehm, pero si tomás eso en consideración tenés que pagar cincuenta libras por la entrada para ir. Y eh, muchas personas no pueden aceptar eso. No quieren hacerlo, piensan que su música debería ser gratis o tan barata como sea posible. Pero



ellos obviamente no han montado ningún espectáculo (risas).

Las entrevistas dejaron en evidencia el hecho de que, a pesar de las asociaciones con el rock y el pop tradicionales que se han inscripto a través de los años al término 'festival', los punks mayores no tienen mayores dificultades en deconstruir tales asociaciones y reformular el concepto de 'festival' como un evento más característicamente punk. De esta manera, las características más estéticamente 'apropiadas' del 'local pequeño' y su promoción de una conexión entre banda y público, articulada con una sensación de permutabilidad entre músicos y fans, que se convirtieron en un pilar crucial del ethos punk durante los años setenta (véase Laing 1985) han sido transpuestas aparentemente sin esfuerzo alguno al contexto del 'festival punk'. Esto puede observarse en las siguientes palabras de dos punks entrevistados, de entre 45 y 53 años:

Joe: Lo mejor de estos festivales es que estás viendo una banda, y diez minutos más tarde estás tomando un trago con ellos en el bar.

Ronnie: Sí, de hecho a veces la actuación interfiere con la actividad de tomar... A veces, te ponés a conversar y eso, y cuando te das cuenta te perdiste como tres bandas, y es como "carajo, realmente quería verlos".

Como lo revelan los comentarios anteriores, aunque muchos punks mayores se encuentren en contextos cara a cara con una frecuencia mucho menor que sus homólogos más jóvenes, su sentido afectivo de pertenencia a la escena punk los interconecta, funcionando como un adhesivo social cuando efectivamente se presentan oportunidades de interacción cara a cara. Las 'habilidades' y 'aptitud' punks adquiridas por los punks mayores durante años de dedicación a la escena punk, y su herencia musical compartida, encuentran un espacio para manifestarse en el festival punk; éste último proporciona una plataforma para la celebración del punk como 'identidad colectiva' cuya supervivencia es esencialmente un producto del compromiso al punk compartido por un cuerpo heterogéneo pero unido de fanáticos del género.

Mientras que los festivales punk han tenido una acogida favorable con los seguidores mayores del género por las razones ya mencionadas, también resultan atractivos para los fans más jóvenes. Efectivamente, en las entrevistas con fanáticos mayores los festivales punk son uno de los contextos en los que el tema de la edad se planteaba como un punto ocasional de conflicto; esto ocurría específicamente en relación a convenciones colectivas de conducta específicas que circunscribían el comportamiento 'aceptable' del público, y cómo éstas difieren entre las distintas generaciones

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

43

punk. En las décadas desde el movimiento punk británico original de los años setenta, han aparecido nuevas prácticas de interacción entre las bandas y el público, un ejemplo destacado es el salto del escenario (cuando miembros individuales del público saltan desde el escenario a la multitud) y el *crowd surfing* (cuando un individuo es alzado por encima de otros miembros del público y arrastrado de un lado a otro como si estuviera flotando en el agua, los hombros de los miembros del público actúan como soporte). Estas dos prácticas quedan por fuera de las convenciones de comportamiento aceptable del público que sostienen los punks mayores, como puede observarse en el siguiente fragmento de entrevista, en donde un punk mayor es cuestionado respecto a la mezcla de edades que componen el público de los festivales punk:

A.B.: ¿Cómo funciona eso [en los festivales]? Hay personas de 40 y 50 años a quienes les gusta el punk de la vieja escuela y personas más jóvenes a quienes les gustan las bandas nuevas. ¿Cómo es la interacción?

Phil: Eh, la verdad bastante buena en general. Eh, creo que a veces... cuando efectivamente se da esa interacción tenés un público joven que está totalmente enardecido y exaltado, y les gusta hacer crowd surfing y cosas así. Entonces están dando vueltas sobre los hombros de la multitud, y saltando desde el escenario. Ahora, eso no siempre les cae bien a los punks cuarentones... No les gusta eso, ellos sólo quieren pararse ahí y ver a su banda preferida. Y eso puede ser muy molesto, tener la bota talla 41 de alguien rebotando en la parte posterior de tu cabeza mientras da vueltas haciendo crowd surfing. Entonces, a veces pasa algo poco frecuente, ¿viste? Puede aparecer algún idiota donde las dos, las dos cul[turas]... bueno, no culturas, los dos grupos etarios entran en colisión, ehm, simplemente porque es una especie de método moderno de baile, ehm, y no es muy bien recibida. Pero en lo que respecta a la interacción, la mayoría de las personas están interesadas en la música, la mayoría hizo un esfuerzo para estar ahí, la mayoría está tomando grandes cantidades de alcohol (risas). Ehm, y es un ambiente amistoso. Hay bandas que la gente quiere ver, hay bandas que la gente quiere evitar. Ehm, y hay suficiente espacio para que todos se lleven bien... ¿entendés? No hay ningún problema.

Tal como lo sugiere el entrevistado aquí, tal reprobación por parte de los punks mayores a las actividades de los punks más jóvenes está

ostensiblemente basado en razones de edad, siendo que los punks mayores prefieren una 'noche tranquila' y una oportunidad para simplemente disfrutar la música. Sin embargo, al mismo tiempo, parece haber una ruptura estética entre jóvenes y mayores, supeditado a sus respectivas formas de afección con el punk, e indicativas de diferentes formas de 'ser punk' y de interactuar con la música. Para los punks más jóvenes, la celebración colectiva de la música depende de la condición de estar dispuesto a encarnar físicamente el goce y apreciación por la música (Thomas 2003) de las maneras más físicamente demandantes que caracterizan el comportamiento contemporáneo del público en los recitales punk, metaleros y de otros tipos (de modo similar a como 'hacer pogo' era un componente necesario del código de conducta del público punk durante los años setenta). Desde el punto de vista de los punks mayores, no obstante, tales formas de comportamiento del público ya no son necesarias para demostrar su lealtad al punk. La longevidad de su estatus punk, su conocimiento de la escena, y el trato fácil y relajado en sus relaciones con otros punks mayores son condición suficiente para legitimar su asistencia a tales eventos. No obstante, el entrevistado no llega al punto de declarar que tales diferencias en las prácticas estéticas dividan al público punk de modo sustancial o patológico, siendo que sus reflexiones sobre el comportamiento de los punks más jóvenes se sitúan dentro de un discurso global de pertenencia cultural y unidad. Al sustituir 'cultura' por 'edad' con el objeto de articular diferencias en los comportamientos del público, el entrevistado sugiere que, a pesar de las diferencias de opinión generacionales dentro del punk con respecto a qué códigos de conducta del público son apropiados, el consumo de alcohol y el ambiente general de festival funcionan como un lazo común entre los punks jóvenes y mayores. En cierto sentido, entonces, hay una cierta sensibilidad paternal que recorre las observaciones del entrevistado. Los actos más extremos de algunos de los punks más jóvenes del público pueden ser vistos con cierto nivel de reprobación por los punks mayores, pero son considerados como una 'fase' que deben atravesar para alcanzar un estatus punk más consolidado.

## Conclusiones

En los estudios académicos sobre la música popular, se le ha prestado muy poca atención a las sensibilidades estéticas y las prácticas culturales de las generaciones mayores de fans. En parte, esta omisión está indudablemente vinculada con un énfasis persistente en el consumo de la música popular como prerrogativa de los 'jóvenes' por gran parte del ámbito académico. En el curso de este artículo, he comenzado a corregir la escasez de atención dirigida a los fans mayores de la música popular. Haciendo uso de los resultados de la investigación etnográfica sobre los fanáticos mayores de punk en la región de East Kenton en Inglaterra, he acometido demostrar cómo estos fans han creado un nuevo código de prácticas estéticas y discursivas mediante las cuales legitimar su continuado estatus

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

45

punk. En cada caso, el hecho de ser cada vez mayor es negociado de manera tal que se convierte en una ventaja. La necesidad de moderar la imagen visual punk debido a compromisos domésticos y/o laborales es contrarrestada por los punks mayores a través de un discurso según el cual el punk ha sido asimilado, convirtiéndose en efecto en 'parte' de la persona, y eliminando así la necesidad de un despliegue visual del compromiso al punk. De manera similar, los punks mayores legitiman su presencia física continua en una escena conformada predominantemente por punks adolescentes y veinteañeros por medio de un discurso de conocimiento del punk, experiencia y estatus auto-atribuido, éste último producto de un compromiso a largo plazo a la escena punk. Al conceptualizar las prácticas de consumo de los punks mayores, he aplicado el modelo de tres niveles de una escena de Peterson y Bennet (2004), con el argumento de que proporciona elementos significativos que contribuyen a la interpretación de los aspectos locales, trans-locales y virtuales de la actividad de una escena, y que son particularmente adecuados para un entendimiento sobre los diversos modos en que los punks mayores continúan articulando su afición y su compromiso con el punk.

## Bibliografía

- Andes, L. 1998. "Growing up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture." *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*, editada por J.S. Epstein. Oxford: Blackwell: 212-31
- Bennett, A. 1999 "Subcultures or Neo-Tribes?: Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology* 33(3): 599-617.
- . 2001. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Brake, M. 1985. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Calcutt, A. 1998. *Arrested Development: Pop Culture and the Erosion of Adulthood*. Basingstoke: Macmillan.
- Chambers, I. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Macmillan.
- Chaney, D. 1996. *Lifestyles*. Londres: Routledge.
- Clarke, G. 1990. "Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures." Pp. 81-96 en *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por S. Frith y A. Goodwin. Londres: Routledge.

- Cohen, S. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Dowd, T.J., K. Liddle y J. Nelson. 2004. "Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music and SkatePunk." Pp. 149–67 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Fonarow, W. 1997. "The Spatial Organization of the Indie-guitar Music Gig." Pp 360–9 en *The Subcultures Reader*, editado por K. Gelder y S. Thornton. Londres: Routledge.
- Geiling, H. 1995. "Chaos-Tage' in Hannover: Vom Ereignis zum Mythos." Pp. 1-6 en *Vorgänge: Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik* H. 4.
- . 1996. *Das andere Hannover: Jugendkultur zwischen Rebellion und Integration in der Großstadt, Hannover*. Hannover: Offizin Verlag.
- Hall, S. y T. Jefferson (editores). 1976. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Londres: Hutchinson.
- Harris, K. 2000. "Roots?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene". *Popular Music* 19(1): 13–30.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge.
- . 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Londres: Routledge.
- . 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things*. Londres: Routledge.
- Laing, D. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- McDonald-Walker, S. 1998. "Fighting the Legacy: British Bikers in the 1990s". *Sociology* 32(2): 379–96.
- McRobbie, A. y J. Garber. 1976. "Girls and Subcultures: An Exploration." Pp. 209–22, en *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por S. Hall and T. Jefferson. Londres: Hutchinson.
- Medhurst, A. 1999. "What Did I Get? Punk, Memory and Autobiography." Pp. 219–331 en *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, editado por R. Sabin. Londres: Routledge.
- Muggleton, D. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- O'Brien, L. 1999. "The Woman Punk Made Me." Pp. 186–98 en *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, editado por R. Sabin. Londres: Routledge.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

47

- Peterson, R.A. y A. Bennett. 2004. "Introducing Music Scenes." Pp. 1–15 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ross, A. 1994. "Introduction." Pp. 1-13 en *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, editado por T. Rose y A. Ross. Londres: Routledge.
- Savage, J. 1990. "The Enemy Within: Sex, Rock and Identity." Pp. 131–72 en *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*, editado por S. Frith. 2º ed. Londres: Mandarin.
- Shank, B. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Londres: Wesleyan University Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5(3): 368–88.
- Thomas, H. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tsitsos, W. 1999. "Rules of Rebellion: Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene". *Popular Music* 18(3): 397–414.
- Vroomen, L. 2004. "Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans." Pp. 238–53 en *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por A. Bennett y R.A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Weinstein, D. 2000. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. 2º ed. Nueva York: Da Capo Press.