

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Género y contracultura en la música latinoamericana: el
cambio generacional de las baladas románticas al movimiento
punk en Sudamérica (1970-1993)

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Historia que
presenta:

Mauricio Abel Avila Juarez

Asesor:

Jesus Antonio Cosamalon Aguilar

Lima, 2024

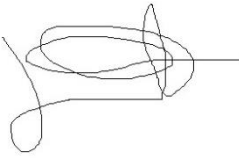
Informe de Similitud

Yo, JESUS ANTONIO COSAMALON AGUILAR, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado: “Género y contracultura en la música latinoamericana: el cambio generacional de las baladas románticas al movimiento punk en Sudamérica (1970-1993).”, del/de la autor(a)/ MAURICIO ABEL AVILA JUAREZ

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 03/09/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 4 de septiembre de 2024.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Cosamalon Aguilar Jesus Antonio	
DNI: 08023897	Firma 
ORCID: 0000-0001-6659-6570	



A Martha, Patricia, y Plácida.

Agradecimientos

En el umbral de esta etapa de mi vida, al cerrar esta tesis, siento que estoy concluyendo una jornada significativa, tal vez la última en mi formación como historiador. Este trabajo es una pieza de un proyecto mucho mayor, un fragmento de un todo que, aunque mi ímpetu como investigador me incita a completar de inmediato, he aprendido a tomarlo con paciencia, gracias a los mentores y personas que he encontrado en el camino. La paciencia es tan crucial en esta carrera como cualquier metodología, y entender que hay planes a largo plazo, mucho más largos que un ciclo universitario, es esencial. Esas apuestas a largo plazo tienen su momento de florecer, y estoy convencido de que tanto yo como los compañeros que he conocido durante la maestría, tenemos un futuro brillante por delante.

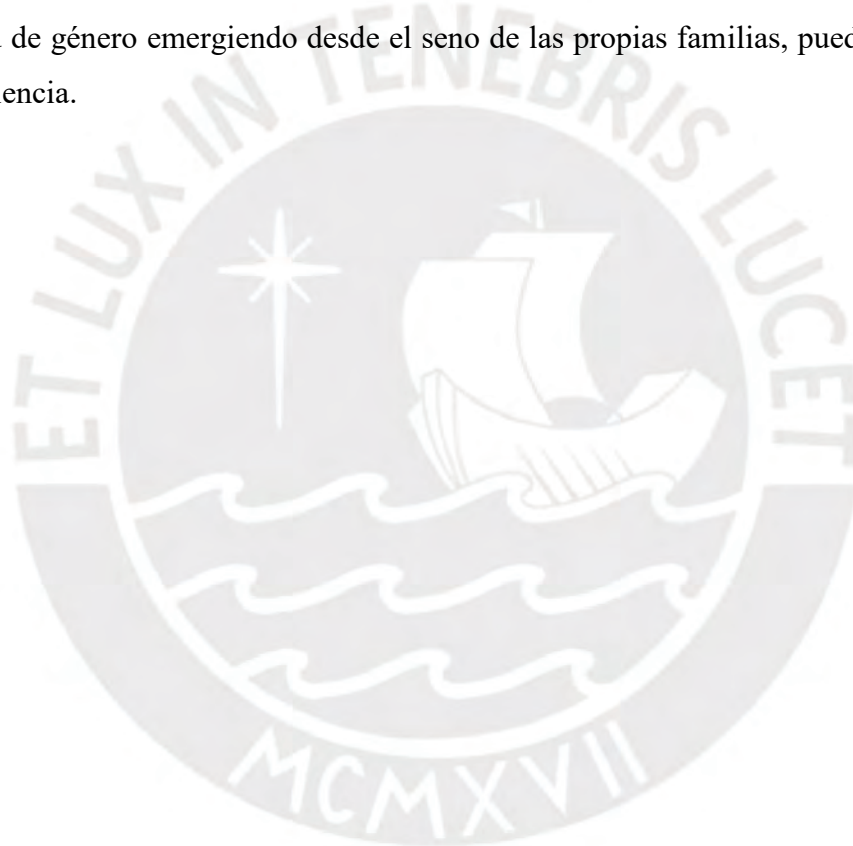
Hace unos años, ni siquiera imaginaba que algún día exploraría la historia de género. No era una historiografía que dominara ni que me interesara particularmente, hasta que la maestría me permitió conocerla mejor. Más allá de las metodologías o teorías novedosas, lo que realmente me motivó a profundizar en este campo fueron las posibilidades de reivindicar historias cotidianas, esos procesos históricos y culturales que he visto reflejados en mi propia familia, y con los que he crecido.

Si esta tesis ha llegado a existir, es gracias a la influencia de mujeres importantes en mi vida, que han moldeado mi manera de pensar e interpretar el mundo. Primero, mi abuela Plácida, nuestra "mamita", quien nos dejó el año pasado. La mamita era una jefa de hogar implacable, severa y estricta como la recuerdan sus hijos, y tan cariñosa y dedicada como la recordamos sus nietos. Siempre tomando decisiones e iniciativas, nunca se dejó reducir por estereotipos o prejuicios, un carácter difícil de manejar, pero imposible de olvidar.

Segundo, mi madre Malena, nuestra ancla, nuestra roca y voz de la razón en los momentos más difíciles. Gracias a mi madre, puedo reconocer la voz y el invaluable rol de las amas de casa en la sociedad. Malena no solo nos apoyó y atendió, tuvo el carácter necesario para protegernos, incluso de nosotros mismos, cuando necesitábamos pisar tierra. Nada me faltó con ella, y por eso todo se lo debo.

Y, por último, Patricia, mi hermana mayor, a quien siempre he llamado "hermana" por todo lo que ese título implica. Desde que tengo memoria he admirado su determinación y carácter, con los que ha conseguido todo en la vida. Una determinación que a veces asusta, pero siempre digna de admirar. Siempre implacable, siempre organizada y focalizada en sus objetivos, nunca se dejó amedrentar por nada ni nadie.

De niño, creía que todas las familias tenían madres, abuelas y hermanas como las mías. Con el tiempo, me di cuenta de que eran una excepción, un privilegio. Eran más las familias donde las mujeres no tenían voz ni voto, donde los niños crecían con esas viejas creencias reflejadas en sus actitudes. Mi tesis no pretende salvar al mundo, pero quizás, al reconocer la importancia de la equidad de género emergiendo desde el seno de las propias familias, pueda contribuir a generar conciencia.



Sumilla

Esta tesis analiza cómo el movimiento punk representó un punto de inflexión en el cambio de sensibilidades durante la década de 1980, especialmente en las representaciones de género en la música popular latinoamericana. A través de un análisis detallado de las canciones en la Balada Romántica y el movimiento punk, se examina cómo estas tendencias musicales reflejaron y, en ocasiones, cuestionaron las dinámicas de género tradicionales en países como Argentina, Chile, Perú y Uruguay. En un contexto donde las dictaduras militares utilizaron el machismo y otros prejuicios de género como una herramienta política para reprimir ideas liberales, los jóvenes de esta generación encontraron en el movimiento punk una vía para expresar su hartazgo hacia el conservadurismo y desafiar las mentalidades tradicionales sobre el género. Esta contracultura emergente fue crucial para los cambios de sensibilidades que vendrían en esta región, creando una nueva necesidad por relaciones de género más equitativas.

Palabras Clave: Contracultura, Género, Balada Romántica, Movimiento Punk, Dictaduras, Machismo, Sudamérica.

Summary

This thesis analyzes how the Punk Subculture represented a turning point in the change of sensibilities during the 1980s, especially in gender representations in Latin American popular music. Through a detailed analysis of songs in the Balada Romántica and Punk Subculture, it examines how these musical trends reflected and, at times, questioned traditional gender dynamics in countries such as Argentina, Chile, Peru and Uruguay. In a context where military dictatorships used machismo and other gender prejudices as a political tool to repress liberal ideas, the young people of this generation found in the punk subculture a way to express their fatigue against conservatism and challenge traditional mentalities about the gender. This emerging counterculture was crucial to the changes in sensibilities that would come in this region, creating a new need for more equitable gender relations.

Key Words: Counterculture, Gender, Balada Romántica, Punk Subculture, Dictatorship, Machismo, South America.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1: sobre el consumo musical y el género en la Historia de la Vida Cotidiana	11
El consumo musical como fuente histórica.....	11
Los grandes cambios del día a día: la contracultura en la Historia de la Vida Cotidiana.....	17
La generación bisagra en la historia reciente de Sudamérica.....	24
Capítulo 2: la mentalidad machista latinoamericana hacia la década de 1970	28
La mentalidad machista latinoamericana a través de los discursos.	28
Dictaduras militares y el reforzamiento de la mentalidad machista.....	41
Capítulo 3: Las dinámicas de género de América Latina y su representación en el consumo musical mainstream (1965-1982)	51
Una contracultura poco representativa	51
La Nueva Ola y el romanticismo en la música hispana: un rock comercial e inofensivo	56
La Balada Romántica: misoginia y crisis matrimoniales.....	62
Más allá del romance: los boleros y la violencia género en el tradicionalismo	67
Límites, censuras y negociaciones: pequeños atisbos de rebeldía femenina en la música comercial hispana.....	72
Capítulo 4: la difusión global del movimiento punk	80
Hazlo tú mismo: el punk y los nuevos alcances artísticos a nivel global	80
Las cuestiones de género en el Movimiento Punk	87
Capítulo 5: la construcción de valores contraculturales en el movimiento punk sudamericano	96
Hazlo tú mismo: la difusión de las escenas punk en Sudamérica	97
El encanto performativo del punk.....	105
El movimiento punk sudamericano y el rechazo al conservadurismo	108
Capítulo 6: el género en el discurso contracultural del movimiento punk sudamericano	114
Hablar de sexo: del macho seductor al hombre inseguro.....	114
Una nueva forma para amar: romance equitativo y no machista.....	118
La agresividad del “sexo débil”: las feminidades en el movimiento punk	125
Nociones de autocrítica: denuncias a la violencia y abuso machista en artistas masculinos del movimiento punk.....	137
Conclusiones	147
Canciones referenciadas	149
Bibliografía	150

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Encuesta del artículo de Hernán San Martín.....	39
Ilustración 2. Típica publicidad machista en los años del franquismo.	47
Ilustración 3. Portada de Pinochet y la primera dama Lucía Hiriart.	48
Ilustración 4	49
Ilustración 5. Representación de las tupamaras como mujeres sucias y leprosas.	50
Ilustración 6. Portada de Aguaturbia Volumen 2.....	53
Ilustración 7. Los Iracundos en la Plaza de Acho de Lima, 1970.....	58
Ilustración 8. Ilustración de la Revista Esquina en 1986.	87
Ilustración 9. El look característico de Robert Smith.	92
Ilustración 10. Nina Hagen en el videoclip de Smack Jack (1982).	92
Ilustración 11. Siouxsie Sioux, líder de Siouxsie And The Banshees.....	92
Ilustración 12. The Clash en 1977.	92
Ilustración 13. Soda Stereo en la sesión de fotos de Nada Personal.	93
Ilustración 14. Cassette de Los Pseudopillos (1982).	97
Ilustración 15. Cassette de Primera Dosis (1985) de Narcosis.	98
Ilustración 16. Respuesta de fans peruanos a Abdón Vílchez.	108
Ilustración 17. María t-ta.....	133
Ilustración 18. Escena del videoclip de Corazones Rojos.....	144

Índice de Esquemas

Tabla 1. Diagrama de Condiciones y Elementos que componen el Ciclo de una Contracultura.	23
Tabla 2. Esquema extraído del estudio de Hernán San Martín.	38

Introducción

En la historia social de América Latina, la música ha sido un reflejo poderoso de las dinámicas sociales y culturales, especialmente en relación con las representaciones de género. Y es que, a pesar de las diversas ideologías y discursos que promulgaron cambios importantes para las mujeres o una mayor equidad de género, estos no tuvieron un impacto considerable en la vida cotidiana, y por extensión, tampoco en la cultura popular. Desde tiempos donde primaban las canciones de tradición oral, hasta los tempranos años de la industria musical latinoamericana, las temáticas con respecto al género o el romance estuvieron basadas en situaciones cotidianas de machismo y prejuicios de género.

Este carácter conservador en la música popular latinoamericana se agravó considerablemente durante la década de 1970, cuando los países sudamericanos se vieron envueltos en dictaduras militares, que hicieron del tradicionalismo una herramienta de opresión y propaganda política. Con la influencia de las dictaduras en los medios de comunicación y entretenimiento, la industria musical de esta región apostó por el género de Baladas Románticas: canciones simples, apolíticas y aparentemente inofensivas, que no buscaban incomodar a las juntas militares. Sin embargo, la apuesta por el romance tradicional y conservador hizo de la Balada Romántica y sus derivados una tendencia musical donde se podía reflejar todos los aspectos normalizados del machismo latinoamericano. Algunas ideas que conformaban la mentalidad machista de América Latina fueron incluso reforzadas por la propaganda dictatorial, como las expectativas a las masculinidades, o la romantización de la misoginia contra las “malas mujeres”.

Por otro lado, la generación X de Sudamérica creció inmersa de estos regímenes, con una infancia expuesta a las propagandas políticas y vigilancia de medios de comunicación. Para la década de 1980, estos niños se convirtieron en jóvenes inconformes, y desarrollaron un profundo hartazgo hacia los valores conservadores que idealizaban las dictaduras, pero también renegaban por la ausencia de música o expresiones artísticas con la cual sentirse identificados: las radios estaban controladas y en las escenas locales sólo se hacían baladas románticas, no

había nada para desbordar su frustración. Por estas barreras, la presencia de música contestataria y juvenil en las radios era una quimera, pero lejos de conformarse con la censura y el difícil acceso *mainstream*, esta generación apostó por la filosofía “hazlo tú mismo” y la difusión por medios independientes, o dicho de otro modo, la escena *underground*.

De esta manera, el movimiento punk se convirtió en la voz de una generación cansada del conservadurismo y la opresión, proponiendo una visión contracultural y crítica de los valores establecidos.

De los muchos aspectos que podemos resaltar del movimiento punk en América Latina, sus alcances con respecto al género son uno de los más resaltables, y a la vez muy poco estudiados. ¿Cuándo empezamos a realmente romper con la mentalidad machista desde la cultura popular en una región tan tradicionalmente machista como América Latina? No desde círculos intelectuales selectos, ni desde el sector más privilegiado, sino desde la cultura popular. ¿Cuándo se empezó a denunciar el machismo abiertamente en el arte popular, proveniente de la clase trabajadora? La respuesta radica en la contracultura punk. Esta tesis explora cómo el movimiento punk en Sudamérica, particularmente en países como Argentina, Chile, Perú y Uruguay, representó un punto de inflexión en la manera en que los jóvenes comenzaron a cuestionar y resistir las estructuras machistas predominantes.

A lo largo de esta investigación, veremos a través de un análisis detallado, cómo las canciones de este movimiento subvirtieron las expectativas tradicionales, ofreciendo nuevas narrativas que resonaron profundamente con una juventud deseosa de cambio. Esta contracultura emergente no solo desafió las normas musicales establecidas, sino que también sembró las semillas para una reconfiguración de las relaciones de género en la región, influyendo en los cambios de sensibilidades que continuarían en las décadas siguientes.

La presente tesis ofrece una mirada comprensiva a la intersección entre música, política y género, proporcionando una visión detallada de cómo la contracultura punk sudamericana contribuyó a la transformación de las dinámicas de género y a la evolución de la cultura popular en un período de significativa agitación social y política. ¿Cómo una generación, creciendo bajo regímenes autoritarios, logró encontrar en la música punk una forma de expresar su descontento y articular un rechazo a las ideologías conservadoras sobre el género? Estas son las preguntas centrales que guiarán el análisis a lo largo de esta tesis.

Capítulo 1: sobre el consumo musical y el género en la Historia de la Vida Cotidiana.

El consumo musical como fuente histórica.

La música, como un lenguaje universal, ha sido durante siglos un espejo que refleja las dinámicas en los roles de género, así como las transformaciones culturales y sociales de una sociedad. Desde tiempos remotos, la música se ha dedicado a narrar experiencias y visiones compartidas, por lo que muchas canciones basadas en experiencias fueron transmitidas por tradición oral a través de generaciones. ¿Quién no recuerda a nuestros abuelos y bisabuelos entonando cantos populares? como “¿La Cucaracha”, “Cielito Lindo” o “Arroz con Leche”? Muchos de estos clásicos pasaron de una generación a otra con fines pedagógicos, con padres y profesores que buscaban instruir moralejas y lecciones cotidianas a los niños.

Estas canciones populares encierran costumbres, visiones y experiencias de la época, que nos sirven como una ventana para analizar la cotidianidad y mentalidad de su tiempo. Por supuesto, ante la ausencia de una industria musical, las canciones folklóricas de tradición oral no están sujetas a métricas como números de ventas que nos permitan aproximarnos a su impacto cultural, pero su pervivencia a lo largo de siglos y fronteras es un claro indicador de su funcionalidad y repercusión para situaciones cotidianas. Sin embargo, si aterrizamos las temáticas de estas canciones a cuestiones de género, podemos observar que parte de esta repercusión también se debe a la continuidad de las dinámicas de género tradicionales.

Muchas de estas canciones (pregones, trovas, corridos, etc.) datan de la época colonial, pero las situaciones en que se veían personajes como esposas o hijas siguieron siendo identificables durante generaciones, debido a que las rígidas dinámicas de género en América Latina se mantuvieron prácticamente inamovibles hasta el siglo XX. Tal como lo han demostrado Emilio Berrocal y José Gutierrez-Pérez, existe una marcada diferencia entre las palabras usadas en los cantos populares, dependiendo si son dirigidos a niños o niñas. Básicamente, su investigación

revela que las lecciones para las niñas están siempre dirigidas a los quehaceres del hogar, mientras que a los niños se les enseña a ser la manutención de la familia.¹

Igualmente, fuera de lo pedagógico encontramos otras canciones de tradición oral con una marcada normalización de la violencia de género, como el caso de La Martina, que relata la infidelidad de una jovencita a su marido. Este popular corrido mexicano ha pasado por múltiples variaciones hasta contar con versiones de estudio, pero la versión original es de principios del siglo XX, e incluso el corrido está fuertemente inspirado por una trova española de autor anónimo que data del siglo XVI.²

La Martina

Quince años tenía Martina
Cuando su amor me entregó
A los 16 cumplidos
Una traición me jugó

(...)

Y la tomó de la mano
A sus papás la llevó
Suegros, aquí está Martina
Que una traición me jugó

Llévatela tú, mi yerno
La Iglesia te la entregó
Y, si ella te ha traicionado
La culpa no tengo yo

Ah-ah-ah, la criaron mañosa
Salió mañosa, cuatrera, alborotadora
Po're, po're viejo

Hincadita de rodillas
Nomás seis tiros le dio
El amigo del caballo
Ni por la silla volvió

En primer lugar, se presenta a Martina como objeto de posesión masculina desde una edad temprana, una propiedad que el marido negoció con el suegro cuando sólo tenía 16 años. Cuando el marido se entera, vemos cómo le reclama al suegro para abandonarla a su suerte, y este le responde que la iglesia ya la hizo de su propiedad y no puede hacer nada. Posteriormente, el marido mata a Martina de seis balazos, como un acto justificado por su honor, y la moraleja recae todo sobre Martina, retratada como la única responsable de su propio destino por ser una “mañosa, cuatrera y alborotada”. Finalmente, la canción culmina con la glorificación de un asesinato, mostrando cómo el protagonista recobró su honor matando a la mujer que lo traicionó, sin remordimientos ni consecuencias. Tal como La Martina, muchos de estas canciones de tradición oral narran este tipo de situaciones, donde se normaliza y justifica la opresión o violencia machista como resolución de conflictos cotidianos o maritales.

¹ Emilio Berrocal-de-Luna y José Gutiérrez-Pérez, «Música y género: análisis de una muestra de canciones populares», *Comunicar* 9, n.º 18 (1 de marzo de 2002): 187-90, <https://doi.org/10.3916/C18-2002-30>.

² Luis Díaz Viana y Araceli Godino López, *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel* (Editorial CSIC - CSIC Press, 2000).

Las canciones de tradición oral han sido un foco habitual para la historia de género, en relación con la historia de la música. Incluso más allá de lo académico, el clásico Arroz Con Leche es fácilmente una de las canciones más cuestionadas y que siguen vigentes en las guarderías latinoamericanas, a menudo señalada como el ejemplo perfecto de vestigios de una cultura anticuada y machista que predomina hasta hoy en día. Sin embargo, esta dinámica de tradición oral sólo se mantuvo relevante hasta mediados del siglo XX. Con la aparición de la industria musical, este tipo de canciones populares fue desapareciendo para dar paso a una sociedad de consumo centrada en los oyentes y artistas.

No obstante, la industrialización musical no significó de ninguna manera el fin del machismo en la música popular, sólo se adaptaron a la sociedad de consumo. La música comercial, que surgió con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, no sólo seguía difundiendo las antiguas creencias y dinámicas de género, sino que también contribuyó a reforzar algunas de ellas con la repercusión mediática.

Desde mi perspectiva, considero que la historia de género (incluso la historiografía en general) aún no se ha detenido lo suficiente para estudiar el impacto significativo que la música comercial y popular han tenido en la construcción y perpetuación de roles de género. La música como fuente para la historia de género se ha enfocado demasiado en esta época de canciones tradicionales, o previos a la aparición de una industria musical. Afortunadamente, sí contamos con excelentes trabajos históricos, enfocados en otros medios artísticos comerciales, pero a fin de cuenta, expuestos para estudiar la construcción y cambios en la cultura popular latinoamericana en una sociedad de consumo.

Podemos destacar especialmente el libro “Cinemachismo: Masculinities and Sexuality Mexican Film” de Sergio De la Mora, que ofrece un análisis completo hacia la construcción de masculinidades en la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956), y la compleja idealización de “el macho” a través de figuras como Pedro Infante y Jorge Negrete. El análisis de De la Mora expone cómo las películas de Infante fueron una de las primeras representaciones positivas (y hasta progresistas) del "macho", una adaptada a los tiempos post revolución y que se anteponía al tradicional macho rural tosco e irresponsable. Con el impacto cultural de estas películas y la figura idealizada de Infante, aspectos como trabajar honradamente, respetar a la madre, y ser un buen jefe de familia fueron asimilados como virtudes dentro de la masculinidad,

una más adaptada a las necesidades del mexicano migrante en la ciudad, el principal consumidor del cine de oro.³

De la misma forma, la globalización y la difusión masiva de la música a través de medios comerciales han jugado un papel crucial en la formación de las percepciones de género en la sociedad contemporánea. Analizar cómo la música comercial ha influido en la comprensión de roles de género puede ofrecer una visión más completa y actualizada de la evolución de las dinámicas de género, en relación con los cambios históricos. A su vez, esta evolución va definiendo las nociones de masculinidades y feminidades en la industria musical, que observa las tendencias de consumo y produce material para reafirmar estas representaciones. En síntesis, las métricas, rankings, premiaciones y récords de ventas en la industria musical son una materialización de ideas normalizadas y reproducidas para una determinada época.

Por otro lado, desde la sociología, antropología, e incluso el periodismo, el machismo en la música comercial ha sido una temática más recurrente, pero se ubica al otro extremo del problema: se ha concentrado demasiado en tendencias muy actuales. En muchos casos, los análisis parecen encerrarse en una burbuja temporal, limitándose a examinar canciones populares de años recientes, como 2016, 2022⁴ o 2023.⁵ Estos trabajos a menudo pecan de repetitivos, analizando canciones contemporáneas y llegando a conclusiones similares sobre la continuidad de ideas machistas, pero sin cuestionarse sobre alguna transición histórica que pueda explicar esta continuidad.

Géneros como el reguetón, trap y hip-hop son, a menudo, presa fácil para este tipo de críticas, que en ocasiones rayan en lo moralista. La ausencia de un análisis histórico más amplio sólo refuerza la falsa idea de que antes del auge de estos géneros, se escuchaba música mucho más decente y respetuosa en cuanto al contenido lírico (nada más alejado de la verdad). Esta perspectiva limitada no solo simplifica en exceso la complejidad de las dinámicas de género en la música comercial, sino que también omite las transformaciones culturales que han dado

³ Sergio De La Mora, «Pedro Infante Unveiled Masculinities in the Mexican Buddy Movie», en *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Texas: University of Texas Press, 2006), 68-105.

⁴ Marta Gambín y Alba Domingo, «3 canciones con letras duras que seguro que has cantado a pleno pulmón (II)», *EINacional.cat*, 2023.

⁵ Carmen Ravelo | *El Heraldo de Tabasco*, «8 canciones que normalizan el machismo y la violencia de género», *El Heraldo de Tabasco | Noticias Locales, Policiacas, sobre México, Tabasco y el Mundo*, 2022.

forma a la expresión musical y su relación con las representaciones de género a lo largo del tiempo. A su vez, muchas de estas críticas se centran completamente en el artista, como un adoctrinador de ideas nefastas, negando cualquier rol activo que pueda tener la audiencia/el consumidor y su contexto social, para que dicha canción haya sido tan polémica como exitosa.

Sin embargo, entre las críticas moralistas hacia el reguetón y la falta de un análisis histórico más amplio, surge un espacio crucial que se ilumina al explorar la dinámica entre la historia de género y las transformaciones sociales en el consumo musical: la música contracultural.

Es preciso mencionar que nos basaremos en la definición de Keith Alan Roberts para plantear teóricamente una contracultura genérica; es decir, una definición transhistórica que permita aplicar este concepto para cualquier época, y para contextos como el latinoamericano. Este recurso es valioso para análisis histórico, pues nos permite un acercamiento directo con la historia de la juventud latinoamericana y su autonomía frente a la cultura dominante de la generación mayor.

La contracultura, en sí misma, se refiere a un movimiento cultural y social que surge como respuesta a las normas establecidas y los valores dominantes de una sociedad en un periodo específico. Por lo general, está impulsada por las generaciones más jóvenes que buscan expresar su descontento con las estructuras tradicionales y proponer alternativas más acordes con sus perspectivas y aspiraciones. La contracultura tiende a desafiar las normas sociales, políticas y culturales prevalentes, buscando reemplazar o transformar los valores existentes por otros que reflejen mejor las necesidades y deseos de la nueva generación.⁶

En este contexto, la música contracultural se presenta como un fenómeno que va más allá de la mera reproducción de valores establecidos, siendo un terreno fértil para la expresión del descontento y la búsqueda de nuevas perspectivas. Por lo tanto, ha desempeñado un papel significativo en la historia al influir en la evolución de las percepciones sobre temas como el género, la masculinidad y los roles sociales.

⁶ Keith A. Roberts, «Toward a Generic Concept of Counter-Culture», *Sociological Focus* 11, n.º 2 (abril de 1978): 111-26, <https://doi.org/10.1080/00380237.1978.10570312>.

Sobre esta relación, podemos tomar de referencia algunos apuntes sobre el rol social de la música y el consumo. Según Foucault, la música y otras manifestaciones culturales son instrumentos cruciales para la conformación y expresión de poder en una sociedad. La música mainstream, al ocupar un lugar preeminente en las listas de popularidad y en los medios globales, se convierte en un dispositivo que refuerza las normas culturales y las jerarquías de poder. Para Foucault, géneros musicales masivos como el rock no sólo formaron parte importante de su audiencia, sino que fue un inductor de la cultura: el oyente se siente encajado en los valores de su propia cultura al escuchar la música más popular.⁷

En este sentido, la música mainstream, como poderosa fuerza cultural, se erige como un reflejo de los valores dominantes en una sociedad. Con sus posiciones privilegiadas en las listas de popularidad y el respaldo de grandes industrias discográficas, la música mainstream se convierte en un vehículo para la perpetuación de ideales convencionales. Funciona como un garante del status quo, alimentando y nutriéndose de los medios de circulación predominantes de su tiempo.⁸ De esta manera, las tendencias en el consumo musical no solo revelan preferencias estéticas, sino también los valores arraigados en la sociedad.

En contraparte, la música contracultural emerge desde las raíces subterráneas de la sociedad. En este caso, el movimiento punk, con su legendario lema "hazlo tú mismo", no busca la aprobación de grandes discográficas ni apela a las métricas de consumo para ganar popularidad entre los jóvenes. Este enfoque independiente brinda a los artistas contraculturales una mayor libertad para expresar valores alternativos en su contenido, sin preocuparse por tendencias de consumo, es una apuesta por lo que auténticamente se quiere expresar. La música contracultural se convierte en un instrumento de discurso más auténtico, proporcionando a jóvenes artistas y su audiencia la plataforma para rechazar los valores establecidos.

Las canciones y artistas de la música contracultural, en su calidad de underground, no simplemente reflejan los valores típicos y normalizados de una época; más bien, son manifestaciones del rechazo a dichos valores y del deseo de instaurar nuevas narrativas. Estos elementos la convierten en una fuente histórica única, un testimonio vivo de la transición

⁷ Michel Foucault y Pierre Boulez, «La música contemporánea y el público.», *Nombres*, n.º Número 20 (2006): 197-206.

⁸ Foucault y Boulez. «La música contemporánea y el público.», *Nombres*, n.º Número 20 (2006): 197-206.

histórica en las ideas sobre machismo y roles de género. De esta manera, la música contracultural, al desafiar y cuestionar las normas establecidas, proporciona una vitrina para entender cómo las percepciones de género evolucionaron y se transformaron en respuesta a las tensiones y desafíos culturales de su tiempo.

Los grandes cambios del día a día: la contracultura en la Historia de la Vida Cotidiana.

El concepto "cotidiano" en la historiografía se refiere a las actividades diarias de los actores, limitados por el modesto alcance de sus acciones y sujetas a una amplia gama de experiencias, dependiendo de la complejidad y los cambios de la sociedad en cuestión. Así, la historia de la vida cotidiana se centra en cómo las personas afectan directamente su entorno inmediato. Aunque gran parte de este mundo cotidiano está condicionado por factores externos, las personas también pueden influir en él; por lo tanto, es crucial no solo entender este contexto, sino también considerar cómo puede ser modificado o expandido, de modo que, aunque se trate de reconstruir las rutinas del día a día, las experiencias cotidianas no son estáticas ni uniformes.⁹

Por esto mismo, la historia de la vida cotidiana implica también estudiar a los actores en su perspectiva más subjetiva, mientras se perfilan para generalizar sus experiencias al plano de la objetividad: un actor típico, en una situación típica y fácilmente repetible en su contexto histórico. Sin embargo, desde la historia de las mentalidades y la historia social, se sabe muy bien que es imposible encontrar un sujeto histórico con una condición humana tan universal y generalizada, que sea capaz de materializar todos los cánones culturales y sociales de su tiempo, porque a fin de cuenta, todo personaje histórico tiene una visión subjetiva.¹⁰

Por esta razón, la historia de la vida cotidiana no busca identificar un individuo histórico perfecto, sino más bien encontrar un perfecto ejemplo, una muestra representativa, cuya identidad esté sujeta a representar una mayoría y un caso común. Para lograr esto, es crucial

⁹ Alf Lüdtke, «Introduction: What Is the History of Everyday Life and Who Are Its Practitioners?», en *The History of Everyday Life*, First English Version (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 3-41.

¹⁰ Peter Schöttler, «Mentalities, Ideologies, Discourses: On the "Third Level" as a Theme in Social-Historical Research.», en *The History of Everyday Life*, English Version (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 72-116.

para el historiador complementar los testimonios personales que relaten experiencias específicas (escala microhistórica) con datos estadísticos a nivel macro, que revelen los patrones generales compartidos por la población. Es necesario alternar entre estas diferentes escalas de análisis, tanto para reconstruir la vida cotidiana como para comprender la perspectiva subjetiva de pertenecer a una mayoría en constante evolución con el tiempo.

Al analizar tendencias de consumo en la industria del entretenimiento, es posible identificar y entender las ideas normalizadas e idealizadas de una sociedad a través de parámetros objetivos. En el caso de la industria musical, por ejemplo, las canciones que ganan popularidad suelen reflejar y resonar con las situaciones y sentimientos prevalentes en una determinada época. Estas tendencias de consumo se pueden observar en datos a nivel macro, como rankings musicales o récords de ventas, que actúan como indicadores de las ideas y anhelos compartidos por la sociedad en un momento dado. Y es que, a diferencia de los censos, el consumo musical no puede ser analizado de manera estática o aislada por su cobertura temporal. Fuentes históricas como rankings musicales se actualizan cada semana, no ofrecen más que una instantánea de las preferencias musicales en un momento específico, mismas que se construyen según las peticiones y gustos cotidianos de los consumidores.

No obstante, apelar únicamente a las métricas mainstream sólo cubre para explorar la historia de las mentalidades a un nivel microhistórico, no precisamente la historia de la vida cotidiana. La historia de las mentalidades no da mucha cabida a visibilizar las resistencias culturales, se implica que la cultura dominante promociona y refuerza la “mentalidad” a través de instrumentos de poder, de modo que tanto reyes, élites y campesinos tienen una creencia en común. La crítica de Schöttler hacia este enfoque es que, bajo esta perspectiva, las experiencias cotidianas quedan condicionadas a las barreras de clase, muchas veces las mentalidades se construyen arraigadas a la clase dominante, ignorando las oposiciones complejas y simbólicas que se pueden crear desde abajo para desafiar la autoridad.¹¹

Para abordar la vida cotidiana en su complejidad, debemos entender las mentalidades como lo sugiere Vovelle: lo inconsciente, lo estereotípico; es decir, un fenómeno de larga duración que

¹¹ Schöttler. «Mentalities, Ideologies, Discourses: On the “Third Level” as a Theme in Social-Historical Research.», en *The History of Everyday Life*, English Version (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 72-116

engloba todas las ideas preconcebidas, y que se refuerzan involuntariamente como certezas.¹² Como tal, las mentalidades suelen ser resistentes y adaptables, ya que están construidas en bases sólidas y arraigadas, incluso pueden funcionar como pilares que fundamenten el orden social. Los discursos, por otro lado, son creencias subjetivas que tienen origen en base a experiencias específicas, son fenómenos de corta duración, por lo que su trascendencia o impacto cultural dependen bastante de las coyunturas. Por ende, la historia de la vida cotidiana está envuelta en una dinámica de discursos que intentan socavar las estructuras de las mentalidades, y paulatinamente van transformando las sensibilidades y nociones de aspectos como el género.

Sobre estas experiencias que van alimentando los discursos, Dorothee Wierling plantea que no se pueden estudiar sólo en términos teóricos. Desde su investigación al superlativo aumento de jefas de hogar en Alemania para los años de posteriores a la Segunda Guerra Mundial, sugiere que existen indicadores que encierran estas experiencias, especialmente los cambios en los hábitos de consumo o gastos de canasta básica, y reflejan cómo esta coyuntura tuvo un impacto en los roles de género.¹³ De esta manera, las experiencias cotidianas en torno a las coyunturas pueden ser impulsores de cambios sociales, nos permiten acceder a una cotidianidad dinámica, y no estancada a sólo mostrar lo normalizado para la época.

Con todo este planteamiento, las contraculturas se perfilan como los fenómenos sociales perfectos para analizar estos cambios de sensibilidades, ya que son en esencia discursos alternativos que antagonizan con una mentalidad menguante y ya resquebrajada con el paso de las generaciones. Para los objetivos de la tesis, vamos a abordar una contracultura y una generación bisagra de cambios sociales para Sudamérica; es decir, lo contrario a un estado inconsciente de ideas preconcebidas. La contracultura no es estática, está más bien en estado de alerta frente los valores e ideales que la sociedad impone, las reconoce para rechazarlas y reinterpretarlas, y se va manifestando a la mínima escala, en pequeños consumos culturales. Aquello que cuestionan y antagonizan de la cultura dominante (la mentalidad), no es algo a lo que le presten poca o nula atención, sino el principal blanco de sus críticas.

¹² Michell Vovelle, «Prólogo», en *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. (Lima: Pucp - IFEA - Embajada de Francia, 2006).

¹³ Dorothee Wierling, «The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships», en *The History of Everyday Life, First English Version* (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 149-69.

Justamente, la contracultura de mayor impacto en la historia global hasta ahora surgió a partir de los profundos cambios sociales en la cotidianidad de los jóvenes: el movimiento hippie. Gracias a los años dorados del capitalismo y la victoria en la Segunda Guerra Mundial, la generación baby boomer fue posiblemente la más mimada y privilegiada en toda la historia de los Estados Unidos, pero fue también la más crítica hacia creencias arraigadas en la mentalidad capitalista norteamericana. Muy a pesar de que esta contracultura se diluyó rápidamente en la década de 1970, el cambio de conciencia fue permanente para reforzar o cuestionar situaciones cotidianas. Por dar un ejemplo, el servicio militar en Estados Unidos no volvió a ser el mismo luego de las protestas por la Guerra de Vietnam, aun cuando muchos hippies fueron hijos de veteranos de la Segunda Guerra Mundial, pasó de ser un acto heroico a una invasión imperialista.¹⁴

Podemos denominar a estas generaciones cargadas de fuertes contextos sociales, lo suficiente para socava las estructuras de las mentalidades, y con una influyente contracultura, como generaciones bisagras. Como toda contracultura, no tienen el potencial para hacer una revolución capaz de destruir las estructuras y reconstruir los ideales sociales, pero sí representan un punto de inflexión para las ideas normalizadas en torno a aspectos importantes en la vida cotidiana.

Debemos abrazar el hecho de que toda contracultura tiene fecha de caducidad y está destinada en caer en las garras de la comercialización, y eventualmente la generación que la impulsa pasará a ser la odiada generación adulta en un futuro;¹⁵ sin embargo, lejos de anular su potencial para el análisis histórico, lo enriquece aún más. El punto no es antagonizar la contracultura y el consumo, sino todo lo contrario, entender la contracultura como un acto inherente del consumo, un valor agregado dentro del mismo consumo que se crea desde el inconformismo y el cuestionamiento a la cultura dominante.

Bajo este planteamiento, la música contracultural es una fuente perfecta para captar esos cambios graduales y cotidianos, ya que cumple con dos principios: es medible en cuanto a que existen métricas para la industria musical, y tangible por el impacto de los mismos artistas (análisis macro); y al mismo tiempo es un movimiento underground de artistas independientes,

¹⁴ John Robert Howard, «The Flowering of the Hippie Movement», 2023.

¹⁵ Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse Vende: el negocio de la contracultura*, Edición en español. Traducido por Gabriela Bustelo (Bogotá: Taurus, 2005).

que irrumpió y se apoderó de los rankings convencionales (análisis micro). En este caso, el movimiento punk es una propuesta artística que se creó al margen de la industria musical, sin que los especialistas en marketing sospecharan sobre estas tendencias de consumo, y que se están negociando para ser comercializadas y difundidas.

Con la básica teórica ya establecida, podemos finalmente aterrizar en una definición de la contracultura. Este planteamiento prioriza la versatilidad del fenómeno para su aplicación al análisis histórico, y toma en cuenta los diferentes aportes que hemos mencionado sobre la perspectiva análisis del arte popular y la historia cultural. Además de la definición, podemos proponer una serie de condiciones y etapas por las que surge y se desarrolla una contracultura.

La contracultura es un movimiento cultural y social impulsado principalmente por las generaciones más jóvenes, que surge como respuesta y desafío a las normas, valores y mentalidades dominantes de una sociedad. Con este propósito, busca expresar, a través del consumo y la creación cultural, el descontento con las estructuras tradicionales y proponer alternativas que reflejen mejor los ideales y aspiraciones de la generación más joven. A través de la música, el arte y otros medios, la contracultura actúa como un catalizador de cambio, cuestionando y transformando las creencias establecidas.

Como podemos apreciar, el surgimiento de una contracultura es un proceso complejo que surge de la interacción de varios factores, y aunque desde las ciencias sociales no se ha propuesto un ciclo de desarrollo para este fenómeno, considero que puede ser un aporte valioso entre los alcances de esta tesis. Lejos de pretender ser tajante o rígido con la estructura propuesta, considero que puede ser un aporte ilustrativo para fortalecer aún más el estudio de la contracultura en la historiografía, sobre todo para explicar cómo reaccionan las mentalidades y discursos frente a los cambios históricos, y resaltar el creciente protagonismo de las generaciones en la historia cultural.

Los valores mainstreams o dominantes actúan como el punto de partida, son aquellos ideales que establecen las normas y creencias aceptadas en una sociedad; generalmente, están arraigadas a un estilo de vida convencional, y son promovidas por la generación adulta y los grupos de poder a través de imposiciones y expectativas.

Con el tiempo, surgen nuevas necesidades provocados por los cambios históricos, económicos y tecnológicos. Ante ello, los valores mainstreams y el estilo de vida convencional dejan de ser funcionales para estas necesidades, y se empieza a reflexionar sobre nuevas aspiraciones y un espíritu crítico de la generación más joven, que no se siente satisfecha con las estructuras existentes. Justamente, son los jóvenes quienes concentran esta incertidumbre y cuestionamiento a lo convencional, porque son el sector con mayor acceso al mass media. La globalización amplifica esta dinámica, al permitir la difusión rápida y amplia de ideas y tendencias culturales alternativas. Los jóvenes utilizan los medios de comunicación y las plataformas globales para conectarse, compartir y descubrir nuevas formas de pensar y vivir, más allá de las mentalidades establecidas.

Es importante establecer que la contracultura, como fenómeno social, aparece sólo a partir de la década de 1960, cuando las condiciones tecnológicas estuvieron lo suficientemente desarrolladas para permitir un consumo cultural global y masivo. No puede surgir una contracultura si los jóvenes no cuentan con medios accesibles a las tendencias globales, debido a la ausencia de referentes para desarrollar el sentido crítico. Sólo a partir de esta década, los mismos consumos tienen un significado cultural radicalmente distinto entre generaciones: padres e hijos dejan de escuchar la misma música, o la consumen e interpretan de manera distinta.

La contracultura aparece entonces como un aspecto inherente al consumo, los productos artísticos como la música o vestimenta son dotados de un nuevo significado social. De esta manera, los jóvenes establecen sus propios códigos, discursos, valores e ideales, hasta formar un movimiento contracultural. Por medio del activismo y la crítica social, esta generación actúa como una generación bisagra de cambios culturales, y paulatinamente incorpora elementos de la contracultura a la cultura dominante, transformando gradualmente la mentalidad de una época. Aunque no destruyen completamente las estructuras existentes, su influencia es suficiente para provocar un cambio significativo en la sociedad, que se trasluce en las profundas diferencias en los valores e ideales de una generación a otra.

Finalmente, la generación bisagra se convierte en la piedra angular de los cambios sociales, y es cuando la contracultura pasa a ser absorbida por la mercantilización. La generación bisagra crece, y se convierte en la generación adulta, con sus propios prejuicios y mentalidades sin

cuestionar. Los valores contraculturales se vuelven mainstream, y volvemos al mismo punto de partida. Es así como funciona el ciclo de la contracultura.

Tabla 1. Diagrama de Condiciones y Elementos que componen el Ciclo de una Contracultura.



En síntesis, la creación de una contracultura es un ciclo dinámico donde los valores establecidos son cuestionados por nuevas necesidades emergentes, dinamizados por contextos históricos significativos y amplificados por el acceso a los medios de comunicación y la globalización. Este proceso desafía las mentalidades establecidas y es impulsado por una generación bisagra que actúa como agente de cambio, transformando gradualmente la sociedad.

La generación bisagra en la historia reciente de Sudamérica.

El concepto de generaciones más recurrente para la investigación académica está basado en la teoría generacional de William Strauss y Neil Howe, que introdujo las famosas categorías de *baby boomers*, *Generación X*, *millenials*, y los posteriormente acuñados *Generación Z*. Bajo su perspectiva, una generación se define como un grupo de personas nacidas y socializadas en la misma época, compartiendo experiencias históricas y eventos clave durante su formación, y diferenciándose en base a cómo enfrentaron y respondieron a estos hechos históricos.¹⁶ Originalmente, la teoría Strauss-Howe fue planteada sólo para analizar la historia de los Estados Unidos, pero, al igual que las cada vez más notorias diferencias generacionales, ha tenido un fuerte impacto en la cultura popular por medio de las redes sociales.

Sin embargo, esta popularización de la teoría ha conllevado a su errónea aplicación desde una perspectiva occidentalista, ya que sólo se toma en cuenta el contexto de países de primer mundo para definir estas categorías. Por ejemplo, los baby boomers han sido considerados de gran relevancia en la historia de Estados Unidos y Europa, siendo conocidos como los 'hijos de la posguerra'. No obstante, aunque la Segunda Guerra Mundial fue un evento de alcance global, su impacto en países como Perú o Kenia, por ejemplo, fue diferente y no definió la experiencia de la juventud de la misma manera que lo hizo en otros países.

Por otro lado, la Generación X en países del primer mundo puede no haber experimentado grandes cambios o tener un peso social significativo, pero no es el caso de Latinoamérica y otras regiones. En África, la generación X fue testigo del panafricanismo y la descolonización, mientras que en América Latina esta generación creció en medio de dictaduras militares, violencia política, la Guerra de las Malvinas y procesos de retorno a la democracia. Por esta razón, he propuesto a la generación X en Sudamérica como la generación bisagra para este caso de estudio, ya que su experiencia histórica fue única y tuvo un impacto significativo en la configuración de la sociedad contemporánea en la región.

¹⁶ William Strauss y Neil Howe, *Generations The History Of America's Future, 1584 To 2069*. (New York ; London: Harper Perennial, 1991), <http://archive.org/details/GenerationsTheHistoryOfAmericasFuture1584To2069ByWilliamStraussNeilHowe>.

No obstante, tampoco considero conveniente ni práctico ignorar por completo las generaciones del Strauss-Howe. No sólo le daríamos la espalda a otras ciencias que las usan frecuentemente, como la publicidad y las comunicaciones, sino que también anularíamos la escala cultural de los procesos globales. Según Roger Chartier, la microhistoria no es contraria a las globalidades, incluso en las situaciones más locales, podemos encontrar interdependencias que ligan sus experiencias a una cultura global, sin ser conscientes de ello. Parte de la agencia histórica tiene que ver con la interpretación de hechos e información, como crisis económicas o dictaduras, modelos impuestos, a través de materiales culturales (libros, textos o discos más vendidos) a nivel global.¹⁷ La interpretación e impacto de estos elementos pueden variar según su contexto y región, pero es innegable que, al menos una vez, casi todos los millenials en el mundo escucharon las mismas canciones, usaron la misma tecnología o siguieron las mismas tendencias de moda.

Para esta investigación, vamos a analizar el discurso de una contracultura aterrizando en el género, partiendo desde la premisa de que la contracultura punk fue una generación bisagra que cuestionó la tradicional mentalidad machista de América Latina. Abordaremos la transición generacional del consumo musical en Sudamérica, específicamente en los casos de Argentina, Chile, Perú y Uruguay. La elección de estos escenarios responde a consideraciones estratégicas que buscan capturar la complejidad y diversidad de la región, en especial por el proceso de las dictaduras militares y el contexto de violencia política en la década de 1970, que reforzó muchas de las premisas de la mentalidad machista latinoamericana.

Aunque México constituye una potencia musical por sí sola, presenta un panorama musical vasto, complejo y muy auténtico que merecería un estudio independiente; si bien pasó por gobiernos represivos y de lineamiento conservadores como el de Díaz Ordaz, no tuvo estrictamente una dictadura ni fue parte de un intervencionismo contrasubversivo como el Plan Condor. Por otro lado, la decisión de destacar la contracultura surgida del movimiento punk se basa en el surgimiento de una considerable escena *underground* en los países sudamericanos durante la década de 1980.

¹⁷ Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*. (Barcelona: Gedisa, 2005).

Estos movimientos, a pesar de tener contextos diferentes, compartieron cuestionamientos y anhelos similares en relación con las dinámicas de género y el machismo. Al comparar estas movidas contraculturales, buscamos comprender cómo el cuestionamiento de los roles de género tradicionales no fue un fenómeno aislado, sino más bien una respuesta regional y generalizada por parte de jóvenes artistas y oyentes, al punto en que algunos de estos gozaron de éxito internacional. A pesar de las diferencias contextuales, la contracultura en estos territorios compartió un impulso común hacia la desafiante reevaluación de las dinámicas de género y la resistencia al machismo arraigado en sus respectivas sociedades.

En cuanto al género de la música mainstream, nos centraremos en la Balada Romántica, influenciada por las tendencias pop, con artistas que realizaron giras internacionales y que fue el género comercial predominante en la industria musical hispanohablante. Esta elección nos permite explorar cómo la Balada Romántica, como expresión mainstream, se entrelazó con contextos políticos específicos, como las dictaduras militares ultraconservadoras y los procesos de retorno a la democracia en la década de 1980.

Para un estudio histórico que permita enfocarnos más en estas transiciones de consumo, la dinámica entre el artista y el consumidor será analizada tomando en cuenta la teoría existencialista sobre el análisis del arte, en concreto, la inseparabilidad del arte y el artista. Bajo la perspectiva de Sartre, no se puede separar el arte del artista, porque su obra está intrínsecamente ligada al mismo, reflejando sus experiencias, emociones y visiones. La obra de arte se convierte así, en un testimonio materializado de la conciencia del creador, profundamente arraigado en el contexto histórico y en las circunstancias individuales y colectivas del artista.¹⁸

Por otro lado, el consumidor también tiene un rol activo en la repercusión cultural de las canciones. Como indica Roland Barthes, el significado de una obra de arte no reside únicamente en las intenciones del artista, sino que es construido por la audiencia, la interpretación de las temáticas de género en la música mainstream y contracultural es moldeada por quienes la consumen. Los fanáticos, al asignar significados a las canciones, contribuyen a

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?* (Buenos Aires: Proteo, 1970).

la construcción de significados sociales, convirtiéndose en agentes activos en la definición de las representaciones de género.¹⁹

De esta manera, las tendencias en el consumo musical pueden decir mucho de la cultura popular de una época, porque existe una coeducación entre artistas, escuchas y la industria musical. Las canciones apuntan a generar una cercanía, añoranza o identificación con la audiencia, y trata de acercarse a los valores e ideales mejor promovidos de su época. Al mismo tiempo, los consumidores se ven expuestos a estos discursos e ideales reforzados por la industria musical, muchos artistas son idolatrados, y siguen sus creencias y estilo de vida, como si fuese un manual de instrucciones para convivir en sociedad.

Es esencial reconocer que las relaciones de género, el machismo y otros elementos culturales tienen sus propias condiciones y matices en América Latina, especialmente durante el clima político de las dictaduras sudamericanas en los años 1970 y parte de 1980. Así, el análisis de las canciones debe considerar no solo las intenciones del artista, sino también la interpretación y recepción dentro de un contexto histórico y geográfico específico.

Siguiendo a Joan Scott, la música, en tanto expresión cultural, no solo refleja las relaciones de género preexistentes, sino que también contribuye activamente a su construcción y reproducción.²⁰ Por ende, al considerar la música como un espacio donde se negocian y representan identidades de género, se puede resaltar la manera en que la contracultura desafía y redefine estas construcciones, abriendo la puerta a nuevas interpretaciones y luchas por la igualdad de género.

La selección de canciones, que abarca desde baladas románticas y boleros hasta post punk y new wave, ofrece una amplia gama de representaciones de género. Elementos como la infidelidad, el matrimonio, el sexo y la violencia doméstica son abordados de maneras diversas. Es crucial identificar los recursos líricos y musicales que refuerzan ideas conservadoras o transgresoras, y comprender cómo fueron interpretados en su contexto cultural.

¹⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces.*, Paidós Comunicación 21 (Barcelona: Paidós, 1986).

²⁰ Joan Scott, «Las mujeres en la formación de la clase obrera en Inglaterra», en *Género e Historia*, Primera edición en español, Clásicos y vanguardistas en Historia de Género (Fondo de Cultura Económica, 2008), 95-125.

Capítulo 2: la mentalidad machista latinoamericana hacia la década de 1970.

En este apartado, vamos a examinar cómo las narrativas y representaciones de género en la música popular reflejaron y contribuyeron a perpetuar las dinámicas de poder y normas de género en la sociedad latinoamericana, durante el período comprendido entre 1965 y 1982. Este análisis se basa en un estudio de las baladas románticas, la Nueva Ola y los boleros, géneros musicales dominantes en la industria musical de la época, e impulsado principalmente por artistas y oyentes de la generación baby boomer. Como ya hemos planteado, seguiremos la premisa de que este consumo musical no fue sólo un medio de entretenimiento, sino también una herramienta para la transmisión y reforzamiento de las ideas y expectativas de género en la cultura popular.

No obstante, antes del análisis detallado a las temáticas y representaciones en las canciones seleccionadas, es pertinente repasar cómo se construyeron los roles de género tradicionales que se van a perpetuar y reforzar con el consumo musical, particularmente en lo que respecta al romance en las dinámicas de poder entre hombres y mujeres. Como toda mentalidad, el machismo latinoamericano está cargado de creencias arraigadas que son interpretadas como certezas, y pueden adaptarse fácilmente a las coyunturas sin ser cuestionadas. Por lo tanto, debemos plantearnos primero cuáles son estas creencias centrales, que definen y distinguen al machismo latinoamericano, y cómo varios de sus elementos perpetuaron sin cambios significativos, al punto que se puede ver reflejado en el consumo musical hasta la década de 1970.

Por supuesto, la historia de género en Latinoamérica ha cubierto varios de estos temas, pero vamos a centrarnos en las dinámicas de género dentro del matrimonio, y cómo se han relacionado con las coyunturas de la historia social en la región.

La mentalidad machista latinoamericana a través de los discursos.

Desde la instauración del virreinato en América Latina, el catolicismo ha desempeñado un papel importante en la configuración de las normas sociales, especialmente en lo que respecta

a los roles de género. A lo largo de los siglos, las mujeres han sido vigiladas y restringidas en su participación en la vida pública, relegadas a roles pasivos y subordinados. Esta mentalidad machista arraigada en la cultura latinoamericana ha demostrado una notable capacidad para adaptarse a diferentes discursos y circunstancias históricas, incluso aquellos que se basaban en la modernización de costumbres. A continuación, haremos un repaso para demostrar que, históricamente, las dinámicas de género en Latinoamérica no tuvieron demasiados cambios frente a los procesos históricos, o al menos no culturalmente.

Durante los dos primeros siglos de los virreinos, la educación y los valores femeninos estuvieron influenciados por la tradición holística y escolástica que predominaba en los conventos. Según esta tradición escolástica del siglo XVI y XVII, la mujer era considerada un ser humano incompleto e imperfecto en comparación con el hombre. Su esencia y rol social se definían principalmente en función de su sexualidad y capacidad reproductiva, relegándola a un papel secundario en la sociedad.

Es importante tomar en cuenta el legado colonial, pues tal como indica Norma Fuller, el peso de las tradiciones virreinales, y su herencia sobre las dinámicas de poder actuales, son lo que finalmente distinguen al machismo latinoamericano de sus homólogos en otras regiones. Estos dos aspectos otorgaron al jefe de hogar, especialmente al blanco y español, un poder desbalanceado en su propia familia y su comunidad, ya que este tenía a su disposición a la esposa, pero también se le toleraba amantes de castas mestizas, indias y negras para su placer sexual. Por si fuera poco, tenía la potestad de desprender de sus responsabilidades paternas ante cualquier hijo ilegítimo surgido de estos encuentros. Es por eso que, en palabras de Octavio Paz, la frase “soy tu padre” en América Latina evoca más a una relación de autoridad, dominancia y humillación que una de tutela y protección, es el peso histórico de un privilegio que permite abandonar a voluntad sin ser socialmente cuestionado.²¹

En el siglo XVIII, con la llegada del discurso ilustrado, se produjo un cambio significativo en la conceptualización de los roles de género. Si bien se promovió la idea de que la educación y la razón podían civilizar la naturaleza humana para promover el progreso social, el discurso ilustrado no condujo a un empoderamiento ni a una mayor igualdad de género, más bien se

²¹ Norma J. Fuller, «Repensando el Machismo Latinoamericano», *Masculinities & Social Change* 1, n.º 2 (21 de junio de 2012): 114-33, <https://doi.org/10.4471/mcs.2012.08>.

utilizó para justificar la subordinación e inferioridad de las mujeres. A través de una combinación de prejuicios arraigados y conceptos de ciencias naturales, se estableció la idea de que las mujeres debían equilibrar las tensiones de la masculinidad en la sociedad. Dentro de cada matrimonio, la feminidad tenía el deber de refinar y moralizar la tosquedad masculina, y servir de soporte e inspiración para el hombre.

En su estudio sobre los diarios y gacetas ilustradas de Lima a finales del siglo XVIII, Claudia Rosas revela más a detalle cómo la ilustración influyó en la concepción y regulación racional del rol femenino en una sociedad moderna, y por supuesto, estos parámetros fueron dirigidos por hombres letrados. En la prensa ilustrada, se propagó la creencia de que la feminidad estaba definida por su sexualidad y capacidad reproductiva, de modo que las mujeres eran vistas como prisioneras de su propio cuerpo. Los ilustrados limeños ya no concebían a la mujer como un ser incompleto, sino más bien como un ser por sí solo, caracterizado por su emotividad y sensibilidad, en contraposición a la racionalidad atribuida a los hombres en la toma de decisiones.²²

Esta visión diferenciada de los géneros relegaba a la feminidad como soportes y musas para las obras de los hombres, quienes debían cumplir como líderes del hogar. De esta manera, buscaban establecer estos roles para racionalizar el amor y el matrimonio, con el objetivo de controlar la pasión desenfrenada y la sexualidad inherente de la feminidad. La fidelidad de la esposa era considerada un atributo esencial para mantener este orden y civilización dentro de las familias, y se esperaba que las mujeres, debido a su naturaleza sensible, fueran responsables del mantenimiento del hogar y la educación de los hijos. En esta responsabilidad residía también el honor del esposo, que se veía reflejado en la calidad de su esposa, considerada como una buena administradora del hogar y sumisa a sus roles establecidos.²³

Unas décadas después, con la corriente libertadora, el discurso ilustrado volvió a inspirar y plantear el rol de las mujeres, a través de rituales políticos y conmemoraciones que celebraban los valores republicanos en las naciones recién instauradas. Las ideas ilustradas republicanas

²² Claudia Rosas, «Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado», en *El Perú del Siglo XVIII. La Era Borbónica* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 1999), 349-413.

²³ Rosas. «Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado», en *El Perú del Siglo XVIII. La Era Borbónica*. Ibid.

reinterpretaron las expectativas en los hombres y mujeres para las próximas generaciones, en la construcción de la “mujer que la república necesita”. A pesar del entusiasmo por revalorar la feminidad en estándares republicanos, el impacto en la vida cotidiana de las mujeres fue relativamente corto; además, este discurso tenía muchas contradicciones, pues se perpetuaba los roles de musa en las mujeres y la toma de decisiones para los hombres, incluso aquellas que participaron activamente por la independencia fueron condecoradas y honradas exaltando valores tradicionales femeninos, como la belleza y delicadeza.²⁴

A inicios del siglo XX, nuevamente hubo un intento por racionalizar los prejuicios de género a través de la ciencia, esta vez por parte del positivismo y darwinismo social. En particular las naciones latinoamericanas, bajo el régimen de oligarquías, se proyectaban como naciones en construcción para el progreso, buscando emular el éxito de las grandes potencias económicas e industriales, incluso en el plano social y racial.²⁵ La eugenesia elevó los parámetros de la vida social para los hombres, con una especial fijación al obrero casado, se le exigía tener un cuerpo viril, atlético, robusto y bien nutrido, así como una sanidad mental alejada de la vileza y los vicios sociales que llevan a la degeneración de la raza.

En Lima, el Ministerio de Fomento llevó a cabo una serie de reformas enfocadas en el obrero casado, para asegurarse de pudiesen cumplir con el ideal masculino de la nación.²⁶ Otros escenarios, como la hacienda Chiclín, se perfilaron como proyectos eugenésicos y utópicos, centros donde los trabajadores gozarían de servicios tales como deportes, nutrición e inspecciones de higiene, para forjar al “nuevo peruano”, y cumplir con el deber de aportar cuerpos viriles para la nación.²⁷ En Colombia, se discutía una “reforma nutricional” desde fines del siglo XIX, por la creencia de que los problemas sociales se debían a la mala alimentación de la clase trabajadora, cuya raza no mostraba atributos masculinos. El discurso eugenésico racionalizó la nutrición en estándares raciales, con el objetivo de transformar los cuerpos de las

²⁴ Pablo Ortemberg, «Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actrices de la independencia», *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* Vol. 22, n.º Número 1 (2011): Pp. 105-128.

²⁵ Andrés Horacio Reggiani, «Eugenesia y modernidad», en *La eugenesia en América Latina*, Primera edición, Historia Mínima (Ciudad de México: El Colegio de México, 2019), 35-49.

²⁶ Raúl Necochea, «El Potencial Reproductivo de la nación», en *La planificación familiar en el Perú del siglo XX*, Primera edición, Salud y Sociedad (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016).

²⁷ Mauricio Avila Juarez, «El nuevo peruano o los diablos rojos: deporte y eugenesia en la hacienda Chiclín. Una aproximación hacia la difusión del fútbol en el norte peruano (1917-1942)» (Tesis de Licenciatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2023), Repositorio de Tesis PUCP, <http://hdl.handle.net/20.500.12404/26537>.

masas populares en los idealizados cuerpos del hombre blanco.²⁸ Por lo general, la norma fue repotenciar los atributos que se le concedían a la masculinidad, pues el rol de jefe de hogar debía tener un impacto significativo en las futuras generaciones.

Por otro lado, el positivismo también fue rígido a la hora de imponer los ideales para la feminidad, pero con una mayor hostilidad hacia las “malas mujeres” descarriladas de estos parámetros. En México, el Porfiriato es quizás el ejemplo más ilustrativo, a inicios del siglo XX se desataron numerosas y agresivas campañas sanitarias contra la prostitución. Las prostitutas se convirtieron en “enemigas del progreso de la nación”, que atentaban contra los esfuerzos de protección al hombre trabajador.²⁹ De manera similar, el Ministerio de Fomento en Perú llevó a cabo reformas urbanísticas y campañas contra las prostitutas, como el Museo de Enfermedades Venéreas en la calle Huatica, principal centro de prostitución en Lima.³⁰ Incluso fuera de los espacios de “males sociales” y terminado el Porfiriato, el estado se mostró igualmente hostil con las mujeres que profesaban una vida alternativa, o distorsionaban las rígidas normas de género, como el caso de persecución contra “las pelonas”, mujeres con corte al garzón que ejercían su autonomía.³¹

A pesar de que el darwinismo social inspiró algunos avances para las mujeres como la educación femenina, el discurso positivista para la “mujer ideal” no era otra más que la misma que la del discurso ilustrado, pero adaptada a una sociedad industrial y con expectativas eugenistas. Como fenómeno global, el feminismo de primera ola era uno que abogaba por las mejores condiciones de lo ya establecido, el discurso eugenésico sirvió como plataforma para que las esposas pudiesen optar por una educación de calidad, actividad física y grupos sociales, bajo la premisa de que la feminidad era igual de importante de atender que la masculinidad, la otra mitad de la genética, por lo que de nada servía un varón viril si la esposa no estaba bien

²⁸ Stefan Pohl-Valero, «‘La raza entra por la boca’: Energía, alimentación y eugenesia en Colombia, 1890-1940.», *Hispanic American Historical Review* 94, n.º 3 (2014): 26.

²⁹ Fernanda Nuñez y Pamela Fuentes, «Facing a Double Standard: Prostitution in Mexico City, 1521–2006.», en *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s-2000s*, Studies in Global Social History, Volume: 31 (Boston: Brill, 2017), 411-65, <https://brill.com/display/book/9789004346253/BP000021.xml>.

³⁰ Raúl Necochea, «Perú», The Eugenics Archives, 2014, <http://eugenicsarchive.ca/discover/world/530ba11576f0db569b00001a>.

³¹ Anne Rubenstein, «La Guerra contra “las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924.», en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 83 pp.

instruida y refinada en su educación.³² Quizás pueda sonar irónico, pero a pesar del conservadurismo (y hasta cierto punto, elitismo) de este feminismo primigenio, fue una visión progresista para su época.

En el caso peruano, mujeres intelectuales como Teresa González de Fanning o Elvira García y García impulsaron la educación femenina desde este enfoque, y reforzaron los prejuicios de la feminidad en su propuesta de educación femenina. González de Fanning tuvo una especial preocupación por los hábitos de las mujeres, pues temía que la vagancia y falta de instrucción de las amas de casa pueda afectar su “calidad reproductiva”.³³ Por su parte, García y García fue la más ambiciosa y exitosa en cuanto a sus reformas educativas, que proponían una educación femenina orientada al mantenimiento del hogar y educación de los hijos. La mayor parte de su repertorio intelectual comprende manuales de instrucción pedagógica para el hogar, con el objetivo refinar e instruir a las amas de casa.³⁴ En casos como la escuela de mujeres de Chiclín, dirigida e instruida por García y García, la instrucción consistía en la enseñanza de labores domésticas, como bordado, cocina, y alguna lección de economía casera.³⁵ En una sus publicaciones más destacadas, *La Mujer Peruana A Través de los Siglos*, García y García hace un recopilatorio sobre mujeres ilustres y ejemplares en la historia del Perú desde el Tahuantinsuyo, siendo pionera en investigar sobre la historia de las mujeres; sin embargo, salvo algunas líderes indígenas o sus mentoras intelectuales (como Clorinda Matto de Turner, o la misma González de Fanning), la mayoría de mujeres destacadas se resumen en socialités, esposas de políticos u oligarcas, mujeres que cumplían y exaltaban ejemplarmente la feminidad con los estándares de su época.

Paralelamente, se produjeron cambios significativos en la vida cotidiana de hombres y mujeres, que repercutieron a un reforzamiento de los prejuicios arraigados en la mentalidad machista latinoamericana. A partir de la década de 1920, el surgimiento del capitalismo global permitió

³² Esther Rosario, «Feminism», *The Eugenics Archives*, 2013, <http://eugenicsarchive.ca/discover/encyclopedia/52336b0a5c2ec50000000049>.

³³ Fanni Muñoz, «Cambios en las diversiones», en *Diversiones Públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad.*, Primera edición (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2001).

³⁴ Edwin Bejarano Grandez, «Elvira García y García (1892 – 1951): Mujer y educadora dentro de los procesos modernizadores de la Educación de la Infancia en el Perú» (Tesis de Licenciatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011), https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/409/Bejarano_ge.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

³⁵ Rafael Larco Herrera, «Segunda Parte: Chiclín propiedad de Larco Herrera Hermanos - Primera Época», en *Veintisiete años de labor social en Chiclín* (Trujillo: Casa Editora M. Moral, 1923).

el desarrollo de un mercado de productos para el hogar, que incluía desde bienes inmobiliarios hasta productos farmacéuticos, cuya publicidad promovía un estilo de vida moderno inspirado en las costumbres del primer mundo.

Los estudios de historia social sobre la clase media han proporcionado una perspectiva valiosa sobre cómo la publicidad en las revistas ilustradas contribuyó a reforzar los roles de género tradicionales en América Latina. Dos casos por resaltar en la historiografía son Chile y México, donde la publicidad estaba dirigida principalmente a las mujeres y se centraba en productos destinados al hogar, el cuidado del esposo, los hijos, y el fomento del consumo inteligente orientado al ahorro y mantenimiento del estatus social. Estas revistas, en muchas ocasiones, servían como manuales de instrucciones para las amas de casa, proporcionándoles las habilidades necesarias para acceder a una vida moderna de clase media,³⁶ que no eran otra cosa más que el reforzamiento de los roles femeninos.

La figura de la ama de casa adquirió un nuevo valor en el contexto de la modernidad, en contraposición a la marginalidad que empezó a ser asociada a las mujeres de clase trabajadora, que se veían obligadas a buscar empleos como costureras u otros oficios similares. En la visión de la clase media, el ideal era el del esposo proveedor, que pudiese ganar un salario lo suficientemente bueno como para permitir que la esposa se quedase en casa para cumplir con sus propias funciones, como encargada de administrar el hogar con el consumo inteligente y la educación de los hijos.³⁷

A partir de la década de 1940, América Latina experimentó un boom de inmigración del campo a la ciudad a la par de la industrialización de sus ciudades capitales, convirtiéndose en auténticas metrópolis desniveladas en cuanto a la concentración de población con respecto al resto de ciudades y provincias. Estas olas de migración a mitad del siglo afectaron la composición social de las masas populares, ahora representadas por los migrantes en las

³⁶ Claudia Stern, *Entre el cielo y el suelo. Las identidades elásticas de las clases medias (Santiago de Chile, 1932-1962)*. (Santiago de Chile: Ril, 2021).

³⁷ Susana Sosenski y Ricardo López León, «La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)», *Secuencia*, n.º 92 (4 de noviembre de 2015): 194, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i92.1339>.

ciudades capitales, la desigualdad social se convirtió en el principal problema de desarrollo en América Latina.³⁸

La migración hacia las ciudades también reforzó las tradicionales de género de América Latina, debido a varios factores socioeconómicos y culturales. La vida acelerada y pujante de las metrópolis creó nuevas dependencias para las familias, que debían adaptar las dinámicas y prejuicios predominantes en las áreas rurales. Este fenómeno consolidó los roles tradicionales de género en el contexto urbano, perpetuando la estructura patriarcal de "jefe de hogar" y "ama de casa" como una "ley natural" de la vida social. Si bien la migración de mujeres hacia áreas urbanas aumentó su participación en el mercado laboral, a menudo asumían trabajos informales o mal remunerados mientras continuaban siendo las principales responsables del hogar y cuidado de los hijos, no había tregua ni negociación para los roles familiares tradicionales.³⁹

A mitades del siglo XX, los países latinoamericanos tuvieron logros significativos en cuanto a la igualdad de género, principalmente por la generalización de derechos civiles, como el acceso a la educación y el sufragio femenino, que insertó a las mujeres al mercado laboral y profesional. Se desató una serie de avances en igualdades jurídicas y normativas, que repercutieron en reconstrucciones en las relaciones familiares, y en las que se desenvolvían ambos géneros.

Sin embargo, aún con esta equidad normativa, en el plano cultural se desató lo que Norma Fuller denomina una "crisis de masculinidad", donde aquello que otorgaba poder a lo masculino fue desbaratado legalmente, y ante la ausencia de un poder que defina la masculinidad, se reforzaron los prejuicios de género para arraigar al varón en su clásico rol protagónico, como el racional, activo, fuerte y creador. Al basarse netamente en prejuicios arraigados en la mentalidad, el machismo latinoamericano no necesitó de fundamentos más allá de los viejos símbolos de poder masculino, y la construcción de tabúes contra las dinámicas y representaciones alternativas de ambos géneros.⁴⁰ En otras palabras, si había mayor igualdad

³⁸ Rosemary Thorp, «Chapter 2: Growth and the Quality of Life over the Century», en *Progress, poverty and exclusion. An economic history of Latin America in the 20th Century*. (New York: Inter American Development Bank, 1998), 13-47.

³⁹ Marina Ariza, «Gender and Migration in Latin America», en *The Oxford Handbook of the Sociology of Latin America*, ed. Xóchitl Bada y Liliana Rivera-Sánchez (Oxford University Press, 2021), 0, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190926557.013.29>.

⁴⁰ Fuller, «Repensando el Machismo Latinoamericano».

ante la ley, el machismo iba a responder ejerciendo su noción de hegemonía masculina en las normas sociales y tradiciones.

Como lo demuestra Isabella Cosse para el caso argentino, en los años posteriores a estos nuevos alcances, concretamente de la década de 1960, el crecimiento en la autonomía de las mujeres en actividades económicas y educativas es considerable, e igualmente se reflejaron en cambios dentro de las mismas familias. Además, la reapertura a gobiernos democráticos y los ecos de la contracultura y revolución sexual en los países del primer mundo, parecían avectar un cambio profundo en las relaciones de género para América Latina. Sin embargo, esta ráfaga de modernidades fue cortada abruptamente, al igual que la democracia: Argentina y otros países sudamericanos gradualmente se vieron sumidos a dictaduras militares, que trazaron un “bloque tradicionalista” hacia cualquier divulgación de ideas revolucionarias, incluidos los cuestionamientos a la familia tradicional.⁴¹ Por lo tanto, para la década de 1970, Sudamérica quedó sumida en la censura y represión de debates o divulgaciones de ideas que devengan en un cambio profundo de sensibilidades, especialmente por las clases populares de la generación baby boomer.

Finalmente, podemos encaminarnos hasta nuestra época en cuestión: la década de 1970. Como podemos ver, la mentalidad machista latinoamericana se ha adaptado no sólo a todo tipo de ideologías, sino también a circunstancias y hechos históricos, sin que haya surgido un discurso que la cuestione tajantemente, o a los roles tradicionales de géneros, que culturalmente, se han mantenido prácticamente inamovibles a lo largo de este repaso.

Por las mismas limitaciones de la historia de la vida cotidiana, no podemos precisar exactamente cuándo se empezó a dar un cambio de sensibilidad, o una toma de conciencia sobre el machismo como un problema social y colectivo. Bien podríamos figurar algunos grupos intelectuales o activistas organizados, esencialmente grupos feministas, pero como podemos apreciar en el repaso, la mentalidad machista seguía primando y ninguno de estos discursos pudo tener un impacto significativo en la cultura popular latinoamericana.

⁴¹ Isabella Cosse, «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación», *Temas y Debates*, n.º 16 (12 de marzo de 2013): 131-49, <https://doi.org/10.35305/tyd.v0i16.76>.

No obstante, podemos destacar un interesante artículo del sociólogo chileno Hernán San Martín publicado en *El Correo*, revista oficial de la Unesco, en marzo de 1975, con el título “El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre.”. Este artículo cuenta con testimonios y encuestas hechas a amas de casa de distintos países latinoamericanos, e igualmente a maridos y adolescentes de ambos sexos, realizadas entre 1968 a 1970 con el objetivo de ofrecer un diagnóstico de la intensidad del machismo en la vida cotidiana de América Latina. Con esta interesante data, podemos interpretar el artículo tanto como fuente primaria como bibliografía de referencia, es un indicador de que, si bien las dictaduras estaban al acecho de censurar cualquier material que cuestione su bloque tradicional, el anhelo de relaciones más equitativas era un sentimiento reprimido que empezó a circular entre las amas de casa.

Desde el inicio del artículo, San Martín plantea desde la sociología que tanto hombre como mujer tienen el mismo valor, es un hecho irrefutable, pero las distintas culturas se aferran a alimentar una supuesta supremacía de los hombres, e igualmente ambos pueden cometer los mismos actos, pero es la sociedad la que rige si dicha conducta es sancionable o elogiada para cada sexo. Lógicamente, la mentalidad machista termina por inclinar desfavorablemente a la mayoría de las mujeres en sociedad, mientras son instruidas para perpetuar estas dinámicas, reforzando de la “dependencia necesaria” en las mujeres, y la “autoridad natural” en los hombres.⁴²

⁴² Hernán San Martín, «El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre.», *El Correo (Unesco)* Año XXVIII (1975): 28-32.

Tabla 2. Esquema extraído del estudio de Hernán San Martín.⁴³

LOS ELEMENTOS DEL MITO

Este cuadro, elaborado por el autor del presente artículo tras una encuesta realizada en 1970 en varios países de América Latina, muestra las características principales que todavía hoy siguen atribuyéndose a los arquetipos míticos de la «feminidad» y de la «masculinidad».

FEMINIDAD	MASCULINIDAD
— suave y dulce	— duro, rudo
— sentimental	— frío
— afectiva	— intelectual
— intuitiva	— racional, analítico
— impulsiva, imprevisora, atolondrada	— planificador, previsor
— superficial	— profundo
— frágil (« sexo débil »)	— fuerte
— sumisa, dócil	— dominante, autoritario
— dependiente y protegida (cobarde y llorona)	— independiente, valiente (« los hombres no lloran »)
— tímida	— atrevido
— recatada, prudente	— agresivo, audaz
— maternal	— paternal
— coqueta, seductora pero conquistada	— sobrio, seductor
— inconstante	— estable
— bonita	— feo
— insegura	— seguro
— pasiva	— activo
— abnegada, sacrificada	— cómodo
— envidiosa	— generoso
— curiosa	— indiferente
— monógama	— polígamo
— virgen	— experto y experimentado en el amor
— fiel	— infiel
— apegada a la casa	— apegado a los negocios y a la vida pública
— masoquista	— sádico
— histérica	— obsesivo

Más allá de los aspectos folklóricos e institucionales, el autor se detiene en analizar la influencia del machismo en la vida cotidiana, como las esferas económica, laboral y sexual de América Latina. En base a las experiencias recopiladas de matrimonios entre amas de casa y sus esposos, el esquema extraído muestra una serie de dicotomías con respecto al género interesantes de analizar. El arquetipo del varón como autoridad (sea padre o esposo) corresponde a un hombre dominante, rígido, fuerte, racional, agresivo y paternal, y en el sentido romántico, es feo pero seductor, polígamo, experimentado en el amor y “naturalmente infiel”. Por otro lado, la feminidad es asociada a lo sentimental, dócil, frágil, y recatado, mientras que, en el terreno del romance, se le asocia con la belleza, la monogamia, la abnegación, la virginidad y fidelidad. La dualidad más alarmante que muestra el esquema es “mujer masoquista y hombre sádico”, que refleja una normalización a la violencia de género, una tendencia de justificar los abusos físicos y psicológicos del marido por tener la “autoridad natural” para hacerlo, y la “dependencia necesaria” que impulsa a la esposa de pasar por alto dicha violencia.

⁴³ San Martín. Ibid.

1. Motivación de la mujer chilena para casarse

- Para salir de la casa paterna y ser libre 19 %
- Porque se sentía sola 14 %
- Porque temía quedar solterona 13 %
- Porque creía estar enamorada 13 %
- Por imposición paterno-materna 12 %
- Porque estaba enamorada.. 11 %
- Para tener un hogar propio y dirigirlo 7 %
- Porque necesitaba apoyo .. 6 %
- Porque quería ser madre .. 5 %

2. Motivación del hombre chileno para casarse

- Para destacar su individualidad masculina 27 %
- Para tener hijos que reafirmen su virilidad 21 %
- Para tener una compañera que le ayude en la vida doméstica 14 %
- Por interés económico y prestigio social 14 %
- Por atracción sexual 14 %
- Por estar enamorado 7 %

Ilustración 1. Encuesta del artículo de Hernán San Martín.

En otra encuesta del artículo, realizada a parejas chilenas entre 1968 y 1970, se consultó sobre el motivo para casarse a los participantes de cada sexo. Las diferencias son bastante llamativas, es notorio que para los hombres se trata de una decisión que pueden pasar más a la ligera, y tienen mayor libertad para adaptar su matrimonio a sus comodidades e inspiraciones. Se puede observar que los mayores motivos son tener esposa e hijos para cumplir con el estándar de masculinidad, tanto en virilidad como en fungir como jefe de hogar. En el tercer escaño, aparece “tener una compañera que ayude en la vida doméstica”, bastante específico en cuanto a sus expectativas para una esposa aferrada a las dinámicas tradicionales, e incluso la atracción sexual tiene una considerable presencia.

De parte de las mujeres, el principal motivo para casarse es salir de la tutela de los padres, misma que se puede complementar con el 7% que representa “tener un hogar propio y dirigirlo”. Ambos motivos reflejan un anhelo de mayor libertad y autonomía, en lo que los parámetros de las dinámicas tradicionales pueden permitir. El matrimonio es visto como una oportunidad, ya que a través del poder que otorga el rol de ama de casa, la mujer es capaz de criar a sus hijas o hijos bajo sus propios lineamientos, cortando algunas continuidades de la mentalidad machista. El resto de los motivos nos remite a la carga de presión social y familiar detrás del matrimonio, principalmente para evadir la humillación pública de “quedar solterona”, e incluso la obligación familiar.

Como se puede apreciar, la mentalidad machista llega a normalizar y justificar ciertas actitudes de los hombres. San Martín considera que estas asociaciones son reales y míticas al mismo tiempo: reales porque se basan en experiencias verídicas de las entrevistadas, y corresponden a casos típicos; y míticas, porque se quieren imponer como cualidades naturales en la

masculinidad, totalmente inherentes al sexo, cuando en realidad son sólo construcciones culturales.⁴⁴

Este planteamiento va de la mano con nuestra definición historiográfica de la mentalidad, como lo normalizado y reforzado inconscientemente. Es por que podemos hablar de una mentalidad machista latinoamericana, pues más allá de los discursos ideológicos, la supuesta supremacía del hombre y dependencia de la mujer son ideas arraigadas, y también han sido reforzadas desde el ámbito económico y cotidiano de manera inconsciente. En otras palabras, definir el machismo latinoamericano como una mentalidad nos sirve para analizar sus conductas normalizadas, basadas en falacias pero que tienen consecuencias reales.

A través del análisis de las dicotomías y aspiraciones presentes en los datos recopilados de las encuestas a amas de casa latinoamericanas entre 1968 y 1975, podemos obtener una visión parcial pero reveladora de las dinámicas de un matrimonio típico en América Latina durante la década de 1970. A pesar de los avances en la educación y el otorgamiento del voto femenino, estandarizados en la región para la década de los 50, parece ser que las mujeres pertenecientes a clases populares aún no experimentaban un impacto significativo en sus vidas cotidianas.

Con todo el repaso histórico establecido sobre la mentalidad machista latinoamericana, es preciso aclarar que tampoco podemos caer en un reduccionismo que niegue o minimice los avances sociales en cuanto a la igualdad de género, o pretender que realmente poco o nada ha cambiado en la cotidianidad de las mujeres de América Latina desde la época virreinal. Lo que se presentan, tal como ejemplifica la reflexión de Octavio Paz sobre la frase “soy tu padre”, son rezagos de creencias machistas que están profundamente arraigadas en la cultura popular, que se replican en la cotidianidad a través de prejuicios e intentan adaptarse o sobrevivir a los cambios sociales. Esta persistencia de la mentalidad machista refleja la complejidad y la resistencia de las estructuras sociales arraigadas en la región, que continúan ejerciendo su influencia en la vida cotidiana de las personas, especialmente en el ámbito de las relaciones de género y el matrimonio.

⁴⁴ San Martín. «El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre.», *El Correo (Unesco)* Año XXVIII (1975): 28-32.

Por otro lado, tampoco podemos ignorar los procesos históricos de adaptación en las relaciones de género. La instauración de normas, leyes y reformas que ofrecen condiciones de equidad de género son sólo declaraciones nominales, no implican un efecto inmediato en la práctica. Al igual que la proclamación de los Derechos Humanos no evitó que estos mismos se sigan violando, no debemos creer que el acceso a la educación o el sufragio femenino marcaron el final del machismo en América Latina. En los próximos capítulos, vamos a desarrollar estos procesos de adaptación.

Dictaduras militares y el reforzamiento de la mentalidad machista.

En esta sección, examinaremos en detalle cómo las dictaduras militares reforzaron la mentalidad machista como herramienta política, y cómo esto afectó la vida cotidiana y las luchas por la igualdad de género en la región.

Durante la década de 1970, las dictaduras militares en Sudamérica surgieron como una respuesta autoritaria a las tensiones políticas y sociales propias de la Guerra Fría, principalmente por influencia de la Revolución Cubana y la vía democrática al socialismo de Salvador Allende.⁴⁵ Sin embargo, no debemos relegar este contexto de violencia política al segundo plano, pues más allá del objetivo declarado de restaurar el orden y la estabilidad en sus naciones, el uso político del machismo latinoamericano fue un método de represión contra opositores y subversivos, especialmente contra las mujeres de la oposición.

En un contexto marcado por el temor al avance de la revolución cultural y la nueva izquierda de los años 60, especialmente influenciada por los movimientos de liberación sexual y la contracultura en Estados Unidos, las dictaduras militares adoptaron un enfoque conservador hacia los roles de género para obstruir la difusión de estas ideas en sus países.

Como indica Isabella Cosse, la reacción conservadora ante el cambio de sensibilidades que propagó la contracultura hippie fue común y esperable, incluso en el primer mundo, su lugar origen: tanto en Estados Unidos como en Francia hubo facciones de religiosos y conservadores

⁴⁵ Vanni Pettinà, «Tercera parte. La Revolución cubana: punto de inflexión de la Guerra Fría en América Latina», en *Historia Mínima de la Guerra Fría*, Historias Mínimas (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018), 89-129.

que rechazaban la revolución sexual, pero sin llegar a formar un grupo político, no pasaron más allá de la histeria colectiva. La diferencia sustancial, es que, tras el golpe militar de Onganía en Argentina, aquel bloque conservador ante las nuevas tendencias contaba con representación en los mismos gobernantes, ministros y militares. Esta facción conservadora estaba respaldada por el poder, y legalmente podían censurar, reprimir y hasta cometer actos de violencia contra los jóvenes que presenten “ideas subversivas”. Es lo que la autora denomina como “bloque tradicionalista” de las dictaduras militares frente a las nuevas costumbres, y en su lugar, optaron por la exaltación del valor de la familia tradicional latinoamericana.⁴⁶

Naturalmente, ocurrió lo mismo en Brasil, Paraguay, Chile y Uruguay. Incluso en dictaduras no orientadas al conservadurismo, como el gobierno de Velasco Alvarado en Perú, buscó cortar la influencia económica y cultural extranjera para reforzar lo nacional, mediante el denominado Plan Inca; igualmente, debemos resaltar que este “bloque tradicional” también estuvo presente en gobiernos democráticos, como el de Díaz Ordaz en México, que desató la Matanza de Tlatelolco contra jóvenes universitarios. La apertura de América Latina en la década de 1970 fue reaccionaria, sin que las nuevas tendencias como la revolución sexual puedan generar un cambio de sensibilidades en la cultura popular.

Esta postura conservadora se tradujo en una persecución contra aquellos que desafiaban las normas de género tradicionales, tanto en términos de comportamiento como de pensamiento. Las dictaduras empezaron una especie de “macartismo de género” contra aquello que atente a los “valores de la nación”, que no eran más que una idealización al matrimonio tradicional. En Chile, por ejemplo, el terrorismo de estado tuvo una especial fijación en mujeres intelectuales, liberales o que no cumplieran con el idealismo de feminidad que el régimen propagaba: automáticamente cualquier mujer universitaria y con actividad política era sospechosa de terrorismo o enemiga de la nación.⁴⁷ Del mismo modo, los jóvenes que desafiaban las normas conservadoras, ya sea a través de su apariencia física o de sus ideales políticos y sociales, eran objeto de persecución y represión.

⁴⁶ Cosse, «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina».

⁴⁷ Roxana Navarrete Valdebenito, «Dictadura militar y construcción de modelos femeninos en la provincia de Valdivia, Chile, entre 1973 a 1974», *Contextos: estudios de humanidades y ciencias sociales*, n.º Número 39 (2018), <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1371>.

En general, los cambios de sensibilidad que pudieron haber llegado en las costumbres y moral sexual, fueron frenados por el estado en colaboración con la iglesia. En Argentina, el estado de vigilancia fue tal, que contaban con medidas como la contratación de vigilantes en las playas, y supervisores en los centros de recreación contra bailes explícitos, con el objetivo de contrarrestar cualquier brote espontáneo de modernidad.⁴⁸

En este contexto, las dictaduras militares construyeron una idealización de la mujer como ama de casa tradicional y del hombre como jefe de hogar, a la par de la paranoia social que generaba los hábitos de la contracultura hippie. Se construyó un ideal conservador para resguardar lo tradicional promoviendo una noción de "nosotros" contra "extranjeros", donde cualquier desviación de los roles de género establecidos era considerada una amenaza para la estabilidad social, casi al mismo nivel que el comunismo.⁴⁹ De esta manera, se reforzaron el machismo latinoamericano como una herramienta política.

Sin embargo, esta época marcada por dictaduras militares no fue la primera ocasión en que se usó el tradicionalismo de género como medio represivo en América Latina, en las décadas anteriores ya se tenían antecedentes de gobiernos que, a través de la propaganda, le dieron un uso político al moralismo y conservadurismo con respecto al género.

Podemos destacar como principal antecedente al gobierno de Juan Domingo Perón, especialmente por la propaganda y actividad política de su esposa Eva Perón, la primera dama más influyente en la historia latinoamericana. El régimen peronista se caracterizó por ser principalmente populista y autoritario, acaparando la mayor parte de la actividad política de las masas populares, y ejerciendo un culto a su personalidad y la de su esposa, ambos bajo una figura paternalista. La pareja presidencial era un matrimonio tradicional y, desde sus roles tradicionales, buscaban empatizar con las familias de clase trabajadora.

‘Evita’ supo ir más allá del histórico anonimato de la primera dama, fue la segunda persona más influyente del régimen, y motivó a las mujeres argentinas para introducirse en la actividad política, especialmente por medio del Partido Peronista Femenino, donde ejercía de presidenta. Según indica Carolina Barry, politóloga experta en Eva Perón y las mujeres del peronismo,

⁴⁸ Cosse, «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina».

⁴⁹ María Jose Torterolo, «Mujeres uruguayas en dictadura. Aportes desde su accionar colectivo.» (Tesis de Licenciatura, Uruguay, Universidad de la República, 2011).

Evita tiene una imagen ambigua para ser considerada un ícono precursor del feminismo en Latinoamérica, pues a pesar de que estos grupos políticos femeninos otorgaban una mayor autonomía, estaban formados principalmente por amas de casa que buscaban cumplir con un servicio a la comunidad reforzando estas funciones, y se desentendían hostilmente del feminismo.⁵⁰ Por lo tanto, los alcances femeninos del peronismo fueron más una forma de politizar al ama de casa, y afianzarlas con devoción dentro del régimen, a través de la identificación de Evita como una primera dama trabajadora.

Para reforzar el desentendimiento de Evita con el feminismo, una prueba fulminante son sus declaraciones en su libro autobiográfico “La Razón de Mi Vida”, donde critica directamente a las feministas por “rechazar su propia feminidad”. Debemos entender que La Razón de Mi Vida funcionó más como instrumento de propaganda, era un manual de instrucciones para amas de casa que podría instruir las en los valores femeninos del peronismo, por lo que cuenta con un conjunto de moralejas y semblanzas de Perón como una figura protectora, proveedora y orientadora de Evita.

“Confieso que el día que me vi ante la posibilidad del camino "feminista" me dio un poco de miedo. ¿Qué podía hacer yo, humilde mujer del pueblo, allí donde otras mujeres, más preparadas que yo, habían fracasado rotundamente? ¿Caer en el ridículo? ¿Integrar el núcleo de mujeres resentidas con la mujer y con el hombre, como ha ocurrido con innumerables líderes feministas? Ni era soltera entrada en años, ni era tan fea por otra parte como para ocupar un puesto así... que, por lo general, en el mundo, desde las feministas inglesas hasta aquí, pertenece, casi con exclusivo derecho, a las mujeres de ese tipo... mujeres cuya primera vocación debió ser indudablemente la de hombres.”⁵¹

En este párrafo, se dirige al feminismo acusándolo de estar desconectado con las clases populares, una corriente intelectual que aún no ha salido de las tertulias eruditas, y señala que esta misma desconexión las han condenado al fracaso, y peor aún, a la soledad como mujeres. Evita usa estereotipos de la feminidad para burlarse de las feministas, una explicación desde

⁵⁰ Carolina Barry, *Evita: un peronismo feminista*, Latfem, 2020, <https://latfem.org/evita-un-peronismo-feminista/>.

⁵¹ Eva Duarte de Perón, *La Razón de Mi Vida*, Edición digital de El Ortiba, 1951, [https://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+\(completo\)+\(1\).pdf](https://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+(completo)+(1).pdf).
Página 55.

los prejuicios y lo emocional para su “resentimiento”, como una radicalización en la que caen por ser muy feas, quedarse solteras, o “querer ser hombres”.

Esta alusión a las mujeres masculinizadas como una desviación natural vuelve aparecer en otro párrafo. Evita cuenta como una anécdota casual el consejo que le pidió a Perón sobre su inquietud feminista, a lo que su marido le respondió:

“[Me dijo] ¿No ves que ellas han errado el camino? Quieren ser hombres. Es como si para salvar a los obreros, yo hubiese querido [que sean] oligarcas. Me hubiese quedado sin obreros. (...) ¿No ves que esa clase de “feministas” reniega de la mujer? Algunas ni siquiera se pintan, porque eso, según ellas, es propio de mujeres. ¿No ves que quieren ser hombres? Y si lo que necesita el mundo es un movimiento político y social de mujeres... ¡qué poco va a ganar el mundo si las mujeres quieren salvarlo imitándonos a los hombres! (...) Tal vez la mujer pueda salvarnos a condición de que no nos imite.”⁵²

En esta cita, se puede apreciar mucho mejor el uso político de la mujer tradicional para desvirtuar los activismos feministas. Ya sea si la anécdota fue real o no, o si este es realmente el pensamiento de Perón o Evita, lo más llamativo es el reforzamiento a la creencia de que el hombre es quien dirige por naturaleza, el que toma las decisiones y establece el orden, mientras que las mujeres deben mantenerse haciendo “cosas de mujer”, estar maquilladas en el rol de ama de casa para no desvirtuar su lugar el mundo. La analogía de Perón entre obreros y mujeres también denota un sesgo en las relaciones de poder, aludiendo que el hombre es el patrón y necesita de mujeres para servirle de soporte, estableciendo una complementariedad de dudosa equidad.

El legado de Eva Perón fue significativo, fue precursora de la imagen de una primera dama influyente se hizo icónica, mostrando poder, carisma y una capacidad de toma de decisiones desde su rol de esposa, sin abandonar nunca estar a la sombra de su marido. No fueron pocos los regímenes que replicaron esta dinámica, por ejemplo, durante el ochenio de Manuel Odría en Perú, la figura mediática de su esposa, María Delgado Romero, fue usada como propaganda

⁵² Eva Duarte de Perón, *La Razón de Mi Vida*, Página 55.

para la instauración del voto femenino en 1955.⁵³ Nuevamente, el motivo fue más populista que visionario, para ganar popularidad en el sector femenino, a pesar de ser un gobierno autoritario, y el último en Sudamérica en otorgar este derecho.

Paralelamente, la dictadura franquista en España ya había instaurado desde hace décadas esta politización de la mujer tradicional como medida populista y autoritaria, basándose en el reforzamiento de las dinámicas machista para encajar a la mujer en los programas sociales del régimen, como la sección femenina del falangismo, fundada por Pilar Primo de Rivera en 1939. Estos centros políticos fueron una herramienta para difundir los ideales de género de Franco para la feminidad, formaban a mujeres para cumplir óptimamente con el cuidado de los hijos y otras funciones tradicionales de las amas de casa.⁵⁴

Para la década de 1960, el franquismo ya había marcado los parámetros de la vida de las mujeres en función de los valores del régimen, y no sólo los reforzaba con propaganda pro-tradicionalismo, sino también con la persecución mediática contra la mujer liberal. A través del control de medios de comunicación y entretenimiento, programas de televisión mostraban mujeres casadas y subordinadas a las necesidades de su marido, y la publicidad aprovechaba el temor a ser abandonadas por no cumplir con las expectativas de ser una buena esposa.

⁵³ Karen Poulsen, «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)», *Revista del Instituto Riva-Agüero* 1, n.º 2 (2016): 141-97, <https://doi.org/10.18800/revistaira.201602.005>.

⁵⁴ *Así era la Sección Femenina y el modelo de mujer que definió Franco.*, Serie Documental, Franco: la vida del dictador en color (España: DMAX, 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=mWpaHv6I7o0&list=LL&index=5>.



Ilustración 2. Típica publicidad machista en los años del franquismo. ⁵⁵

Básicamente, el uso político del género de la dictadura franquista sirvió de ejemplo para los objetivos de las dictaduras sudamericanas en la década de los 70. En su artículo comparativo, Vanessa Tessada muestra esta retroalimentación y patrones en común entre ambas dictaduras dentro del uso político del género, pues tanto el franquismo como la Junta Militar de Pinochet construyeron una imagen idealizada de la feminidad para orientar a las mujeres hacia los valores patriarcales.

A través del análisis de dos revistas dirigidas al público femenino, y controladas por las dictaduras, Tessada demuestra que el eje principal de la represión fue confinar a la mujer para apartarla de la crítica social que se encontraba en el espacio público, crear un sentimiento de culpa por el “deber natural” de atender al esposo y cuidar a los hijos. Mantener a la mujer como ama de casa era mermar su actividad política, reducirla a un complemento y un soporte acrítico y apolítico.⁵⁶ Esto se reflejó incluso con la imagen de la primera dama, que se mostraba como

⁵⁵ Aroa García González, «El sexismo y la publicidad española en el siglo XX. Reinterpretación de carteles sexistas antiguos.» (Tesis de Licenciatura, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022).

⁵⁶ Vanessa Tessada Sepúlveda, «“Modelando el bello sexo”. El modelo femenino en las dictaduras de Franco y Pinochet a través de las revistas femeninas Y, revista para la mujer y Amiga», *Investigaciones Históricas. Universidad de Valladolid.*, n.º Número 32 (2012): 263-82.

una figura maternal para el pueblo, una feminidad abnegada, emocional y caritativa que nivelaba el autoritarismo del dictador.⁵⁷



*Ilustración 3. Portada de Pinochet y la primera dama Lucía Hiriart.*⁵⁸

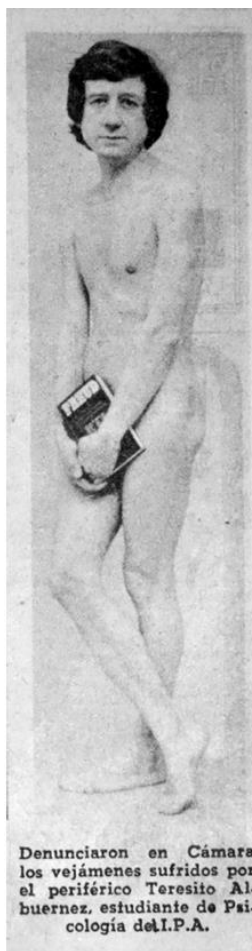
Por otro lado, la persecución y violencia política contra las mujeres subversivas, entre ellas activistas feministas o miembros de movimientos políticos y universitarios, también fue una constante en las dictaduras de Chile, Argentina y Uruguay. Son considerables los casos de violencia contra la mujer que figuran en los museos de la memoria e historia reciente de los países del Cono Sur, entre detenidas, asesinadas y desaparecidas.⁵⁹ La mentalidad machista latinoamericana sirvió como un parámetro de la represión, para identificar a las mujeres que cuestionaban la estructura patriarcal existente, no sólo se hacía sospechosa la mujer que lo rechazaba, sino también la que no los cumplía.

⁵⁷ Ana López Dietz y Sandra López Dietz, «El modelo de mujer en dictadura: una mirada a la imagen de Lucía Hiriart a través de la revista Amiga (Chile, 1976-1979)», *HISTORIA* 13, n.º 2 (2023): 34 pp.

⁵⁸ Dietz y Dietz. *Ibid.*

⁵⁹ Torterolo, «Mujeres uruguayas en dictadura. Aportes desde su accionar colectivo.»

Ilustración en El País,
1972. Extracto del
artículo de Rey
Despaux.



Denunciaron en Cámara
los vejámenes sufridos por
el periférico Teresito Al-
buernez, estudiante de Psi-
cología del I.P.A.

Ilustración 4

Aunque en menor medida, la idealización del hombre conservador y tradicional también impulsó a las dictaduras a perseguir jóvenes fuera del molde de la masculinidad. Por ejemplo, en Uruguay se buscó desatar, como indica Rey Despaux, un “pánico moral” y anticomunista usando los prejuicios de género, específicamente un alarmismo por la “pérdida de virilidad” en los jóvenes por seguir tendencias de la contracultura hippie, misma que amenazaba con significar el fin de la familia tradicional.

Los hippies uruguayos fueron proyectados por la prensa como una perversión contraria a la masculinidad, por llevar el pelo largo, usar ropa unisex, y especialmente por su aparente apatía a las rutinas laborales, interpretada como la mayor ausencia de virilidad.⁶⁰

En general, se construyó una reversión de ambos géneros para generar miedo y desagrado: se propagó la creencia de que las ideas de izquierda provocaban una feminización en los varones, e igualmente, el activismo político y universitario provocaba la masculinización en las mujeres. Para el caso de los varones, la subversión marxista fue ridiculizada como una tendencia homosexual, los militantes eran retratados como travestis y amanerados, aludiendo a su cobardía e hipersensibilidad para cumplir con el rol del hombre tradicional, que en contraparte se le mostraba fuerte y vigoroso h. En el segundo caso,

las mujeres liberales y de izquierda fueron tratadas como “malas mujeres” por su perversión sexual. El aspecto más criticado fue la liberalidad sexual antes del matrimonio, y el uso de píldoras anticonceptivas, por atentar contra el rol natural de la mujer como esposa y madre de familia. A la par, se les ridiculizaba por sus “conductas masculinas”, retratadas como sucias, feas, vagas y drogadictas, capaces incluso de golpear a su pareja.⁶¹

⁶⁰ Marcos Rey Despaux, «“Pánico moral” en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados.», en *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*, Edición digital (Montevideo: Universidad de la República del Uruguay, 2021), 81-128.

⁶¹ Rey Despaux.



Ilustración 5. Representación de las tupamaras como mujeres sucias y leprosas.⁶²

La única excepción que vale la pena resaltar fue el caso peruano bajo el régimen de Juan Velasco Alvarado, quien bajo el modelo de dictadura militar de enfoque revolucionario, trabajó en colaboración con dirigentes y organizaciones feministas como Flora Tristán. El objetivo del régimen era empoderar a las mujeres de clases populares, tanto amas de casa como campesinas, pues se consideraban el sector más perjudicado por el anticuado sistema patriarcal. A diferencia del reforzamiento y romantización de los roles del ama de casa, que se llevó a cabo en el peronismo y el franquismo, el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas se centró en dignificar la labor de la mujer peruana como expresiones fundamentales y revolucionarias, proponiendo un nuevo rol, más autónomo e independiente, incorporada en la esfera social, económica y política en igualdad de condiciones.⁶³

Sin embargo, a pesar de los avances que pudieron lograr, los programas del régimen de Velasco centrados en la mujer fueron desmontados rápidamente tras el golpe de estado de Francisco Morales Bermúdez en 1975, prácticamente anulando cualquier impacto, y los grupos feministas no volvieron a tener una presencia significativa para reformas estatales.

Como podemos apreciar, la década de 1970 fue una de las más álgidas en la mentalidad machista latinoamericana, pues sus prejuicios se vieron reforzados por las propagandas de las dictaduras militares en Sudamérica. El cambio de sensibilidades para esta época de tensiones

⁶² Rey Despau. «“Pánico moral” en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados.»

⁶³ Marco Barboza Tello, «La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's : una perspectiva de género y estado» (Tesis de Maestría, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013).

políticas, se tornaron a una criminalización del activismo político femenino en general, incluso actitudes liberales o en contra de la norma fueron motivos de persecución.

Capítulo 3: Las dinámicas de género de América Latina y su representación en el consumo musical mainstream (1965-1982).

Una contracultura poco representativa

En 1970, el grupo de rock chileno Aguaturbia lanzó su álbum debut 'Psychedelic Drugstore', un compilado de canciones propias y covers de artistas sacados del 'Verano del Amor' de San Francisco. Tanto la portada como la estética y sonido del álbum tienen influencia de la contracultura hippie, pero criollizada con sonidos locales y folklóricos de la nueva canción chilena.

Este álbum de rock psicodélico es excepcionalmente experimental y vanguardista para su época, no sólo por la alusión a los alucinógenos, sino por tocar un tema aún más tabú en la sociedad latinoamericana: el amor libre. Fue especialmente controversial el segundo track del material, "Erótica", que no es más que una improvisación de percusiones y un solo de guitarra que acompañan los gemidos de placer sexual de Denise Corales, la vocalista. El concepto es bastante performático, muestra el erotismo de la mujer en su propuesta artística y no como algo que se deba ocultar, tomando en cuenta que liberación sexual femenina aún seguía siendo muy mal vista.

Igualmente, podemos destacar la canción homónima del álbum y el grupo. Aguaturbia es una canción de percusión simple, casi chamánica, guitarra acústica y voces al unísono en carácter performático. La letra clama por el amor libre, es una crítica al machismo y las ideas conservadoras y religiosas de la sociedad, incluso llega a alzar la voz por la homofobia.

Aguaturbia – Agua turbia

Descarga en ellos tu gracia,
tu machismo y tu ignorancia.
Deja que tu agüita corra y
venga a aumentar mi caudal.

Hijo ilustre de esta tierra,
Forjador de esta nación,
Cuando me veas por la calle
Trátame de maricón

No sea que yo con mi facha
vaya a enlodar tu galardón
Deja que tu agüita corra y
venga a aumentar mi caudal.

El agua turbia es toda una metáfora a un sector marginado de la sociedad, en quienes la sociedad descarga todas sus frustraciones e ideas nefastas, mientras hipócritamente se claman como ciudadanos modelos e intachables. Lo interesante, es que la construcción de este ideal conservador se basa esencialmente en lo contrario a un “maricón”, un hombre viril y machista, la canción muestra un orgullo por ser parte de lo marginal.

Para su siguiente álbum, lanzado en 1973, la banda quiso emular a John Lennon y Yoko Onno en ‘Two Virgins’ (1968), que mostraba al ex Beatle y su pareja desnudos en la portada y

reverso del álbum. En ‘Crucificada’, el grupo presentó una portada aún más polémica, una fotografía de Denise Corales desnuda y crucificada, usando la misma perspectiva de la pintura “Cristo de San Juan de la Cruz” de Salvador Dalí.

Las críticas contra Aguaturbia, especialmente contra la vocalista, se mezclaron entre las discusiones sobre la continuidad del gobierno de Salvador Allende, a pocos meses del golpe militar de Augusto Pinochet. El sector más conservador de los chilenos usó la polémica para mostrar su afiliación hacia las tensiones político-sociales, orientadas a mantener el status quo. La presión fue tal que Aguaturbia tuvo que emitir una disculpa pública a la Iglesia Católica y a la comunidad religiosa, además de cambiar el nombre del álbum a “Aguaturbia Volumen 2”. Después de esta censura, la dictadura complicó aún más su producción musical, y finalmente el grupo se separó en 1974. No pudieron reunirse de nuevo hasta 20 años después.⁶⁴

⁶⁴ Tito Escárate, «Denise: “Lo que hizo Aguaturbia con una mujer adelante marcó un hito”», Perrera Arte, *Perrera Arte* (blog), 2016, <https://www.perrerarte.cl/denise-lo-que-hizo-aguaturbia-con-una-mujer-adelante-marco-un-hito/>.



Ilustración 6. Portada de *Aguaturbia Volumen 2*.

Sin embargo, no podemos decir que *Aguaturbia* significó un caso representativo en la escena del rock sudamericano, fue más bien una excepción, incluso dentro de los artistas más involucrados con la contracultura de su época. En general, la música contracultural sudamericana entre los años 60 y 70, estuvo influenciada tanto por las tendencias hippies y la música beat, como por la canción de protesta y las ideas de la nueva izquierda.⁶⁵ El acercamiento del rock hacia folkloristas como Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti o Alfredo Zitarrosa, formó una contracultura más volcada hacia el mensaje político, social y revolucionario. Por esta razón, los principales artistas de este movimiento (Los Jaivas, El Polen, Montevideo Blues, Arco Iris, etc.) no abordaron el tema del género, y tampoco hubo una presencia femenina significativa, ni siquiera en las líricas. La lucha revolucionaria, o la identidad del revolucionario que clamaban sus canciones, era una tarea de hombres valientes y comprometidos.

Como ya hemos mencionado en su análisis del género en la vida social durante el régimen conservador de Onganía, Cosse señala que tanto Argentina como Latinoamérica tienen una cultura bastante tradicionalista, pero a partir de la década de 1960, es que los sujetos históricos empiezan a observar las tendencias globales gracias al alcance masivo de los medios de comunicación.⁶⁶ Esta premisa la podemos complementar con las conclusiones de Peter Burke

⁶⁵ Vania Markarian, *Entre la Reforma Universitaria y el 68 latinoamericano*. Entrevista a la historiadora Vania Markarian, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, 2018, <https://www.redalyc.org/journal/373/37358904011/html/>.

⁶⁶ Cosse, «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina».

sobre la historia cultural en el mass media, la globalización de los medios de comunicación genera que un mismo consumo cultural sea repercutido a diversas partes del mundo, y que todos estos consumidores puedan identificarse con él como parte de su cultura, sin importar la lejanía.⁶⁷ Justamente por esto es que la contracultura hippie fue un fenómeno global, y no enclaustrado en universidades de San Francisco.

Sin embargo, no considero que esta generación en particular haya tenido una ruptura significativa con la mentalidad machista latinoamericana, incluso dentro del grupo privilegiado de universitarios con acceso a esta contracultura. Tal como demuestra François Graña para el caso uruguayo, la contracultura y las ideas de nueva izquierda no rompieron con todas las bases y estructuras de la sociedad conservadora. A pesar de que las universidades ya tenían una buena cantidad de alumnas, e incluso los movimientos revolucionarios contaban con mujeres militantes, estas quedaban muy relegadas en sus roles. En una carta del Movimiento Tupamaro escrita en 1971, podemos encontrar la siguiente declaración:

“La militante revolucionaria es disciplinada, trabajadora, (...) aunque no tan audaz ni con tanta iniciativa en lo militar por ahora. Su sola presencia aporta el “toque femenino” con la preparación de la comida “esmerada y oportuna”, con “el gesto fraterno que alivia las tensiones provocadas por la lucha”, y en términos generales, con “su ternura y la de sus hijos (...) La buena militante es viril, asexuada, desaliñada, o, en las antípodas, bonita, con gran libertad sexual y usa su seducción como un arma más.”⁶⁸

Claramente podemos observar que incluso en el contexto más revolucionario, los roles de género no son tan cuestionados, y existe una notoria diferenciación en la toma de decisiones dentro del movimiento.

Ni siquiera entre los artistas menos políticos en el rock psicodélico, como Sui Generis o Luis Alberto Spinetta, se encuentra una denuncia o crítica social a las dinámicas de género o las desigualdades de una sociedad machista. La mujer sólo aparece para hablar del romance o una metáfora poética. Las canciones románticas tampoco destacan por contener un machismo

⁶⁷ Peter Burke, «La historia cultural de las imágenes», en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Primera edición (Barcelona: Crítica, 2005), 227-43.

⁶⁸ François Graña, «Revolución, sexo y rocanrol. A cincuenta años del '68 montevideano», *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, n.º Número 19 (2018): 213-42.

exacerbado, se centran más en la búsqueda de identidad, intelectualidad y a lo mucho expresa un anhelo por la felicidad compartida con una pareja, que incluso en este tipo de temas pasa muy a segundo plano.

Como podemos apreciar, a pesar de que esta contracultura surgió de la agitación política, la oposición a gobiernos autoritarios y el anhelo revolucionario de la generación baby boomer, los temas de género aún no aparecían entre los principales cuestionamientos o preocupaciones. Probablemente, esta ausencia de cuestionamientos se deba más que nada a un factor de clase y privilegios: las chicas universitarias de clase media-alta de este entorno contracultural ya estaban gozando de los nuevos alcances en derechos civiles, como el acceso a la educación superior, y tanto ellas como sus compañeros no vieron con tanta urgencia forjar un cuestionamiento sistemático. No se tenía noción, o no se conocía las realidades de las amas de casa y otras mujeres de clases populares, lo que impidió el surgimiento de una crítica generalizada contra el machismo.

Para hacer aún mayor contrapeso al impacto que pudo tener las escasas obras como la de Aguaturbia, en el año de 1973, mismo en que ocurrió la censura y dos golpes militares en Chile y Uruguay, se empezó a emitir el programa Los Payasos de la Tele en la señal española TVE, un programa infantil de bastante sintonía que traía de vuelta muchas de las canciones de tradición oral que mencionamos en la introducción. Quizás la canción más cuestionable de su repertorio es Los Días de la Semana, debido a la manera en que asigna roles tradicionales de género, al presentar a una niña que no puede jugar porque le asignan tareas domésticas todos los días: lavar, planchar, cocinar, barrer, etc. El punto es que Los Payasos de la Tele marcó la pauta para los programas infantiles hispanohablantes, casi todas sus canciones y el formato fueron versionados por la televisión latinoamericana a lo largo de la década de 1970, como El Show de Cepillín en México, Hola Yola en Perú, y Los Bochincheros en Chile.

Remitiendo al dinamismo entre modernidad y tradición en Latinoamérica, géneros musicales como el rock and roll, y la música beat fueron rápidamente adoptadas en la naciente industria musical hispana, pero sólo en la composición musical. Las letras y temáticas románticas que siguieron estos géneros no fueron un altavoz para contracultura alguna, siguieron un lineamiento tradicional con canciones románticas e inofensivas. Incluso con la adaptación del rock psicodélico, se le relacionó más con la música de protesta latinoamericana, fusionándola con ritmos folklóricos autóctonos y temáticas de identidad nacional. Por esta razón, debemos

entender que, para esta década, la modernidad musical sólo fue una nueva plataforma para desbordar el tradicionalismo.

La Nueva Ola y el romanticismo en la música hispana: un rock comercial e inofensivo

Se suele asociar a la contracultura como parte inherente del rock y viceversa, que este género musical siempre está comprometido con la rebeldía, la individualidad y la resistencia contra las normas establecidas. Sin embargo, esta afirmación no sólo es desacertada, sino también contraproducente para el análisis histórico del rock, pues corremos el riesgo de obviar su significado cultural e histórico para cada contexto. Al atribuirle significados sesgados por nuestra cultura actual, ignoramos procesos históricos en el arte popular, y le designamos mayor relevancia de la que realmente tuvo en alguna época.

Primordialmente, debemos entender que muchos géneros musicales pueden entrar en esa misma definición, sólo es cuestión de analizar y estudiar el lugar y contexto histórico que comparten artistas y oyentes, para compartir una misma noción colectiva de cuál es el arte contestatario y contracultural de su época.

En este sentido, la contracultura no tendría que ser un aspecto inherente del rock, ni de ningún género musical. El rol de ser la música contracultural de una época es uno que se decide por la misma cultura popular y necesidades de su contexto. Por lo tanto, no existe género musical privilegiado en este aspecto (o en su condición de obras artísticas), ninguno tiene la facultad de definir su valor y significado por sí mismo. Sólo con la interacción de sus oyentes y los hechos históricos que comparten en la experiencia, puede adquirir esta carga contracultural.

Lo cierto es que, entre las décadas de 1960 y 1970, el mayor impacto que tuvo el rock sobre la música comercial latinoamericana fue el fenómeno de La Nueva Ola, la respuesta hispana al rock and roll, y no tuvo ningún atisbo de rebeldía. Este género musical representó un cambio significativo en el paisaje musical de la región, era casi la primera vez que se fusionaron influencias de la música norteamericana con elementos locales para crear un sonido fresco,

comercial y juvenil. A diferencia de las percepciones convencionales del rock como un género contestatario, la Nueva Ola se caracterizó por su apoliticismo, el énfasis casi total en temáticas románticas, y la carencia de elementos contraculturales.

Lo interesante de la Nueva Ola, es que marcó mucho de los estándares para la creación de las baladas románticas en la industria musical latinoamericana. Este género no sólo representó una expresión musical juvenil, sino que también sirvió como una plataforma que consolidó las temáticas románticas en la región. Aunque el romance ya había sido abordado en géneros tradicionales como el bolero y el tango, la Nueva Ola logró hacerlo de manera ampliamente comercial e internacional. Como prueba del éxito regional, podemos encontrar una buena dispersión y variedad de sus máximos representantes en Sudamérica: en Argentina, podemos destacar a Sandro, Leo Dan, Los Gatos y Palito Ortega; en Chile, a Buddy Richard, Los Ángeles Negros y Los Ramblers; en Perú, encontramos a Los Doltons, César Altamirano y Los Pasteles Verdes; y finalmente en Uruguay, destaca quizás el más icónico y exitoso grupo del género, Los Iracundos. Cada uno dejó huella y repercusión que sobrepasó la escena local, son numerosas las presentaciones y giras entre estos países por parte de los mismos artistas.

El mérito de la Nueva Ola radica en su capacidad para aprovechar los nuevos alcances de la globalización en la música comercial, marcando así los estándares románticos y dinámicas de género para toda una generación de jóvenes a nivel regional. De esta manera, la Nueva Ola no solo influyó en el panorama musical, sino que también dejó una huella significativa en la representación de las relaciones amorosas, masculinidades y feminidades en la cultura popular latinoamericana.



Ilustración 7. Los Iracundos en la Plaza de Acho de Lima, 1970.⁶⁹

La Nueva Ola era aparentemente inofensiva y de fácil consumo, incluso en su forma de abordar el romance. Podemos usar algunas canciones de Los Iracundos como caso representativo, las canciones sirven como una pequeña radio novela romántica que va directo al momento clímax, ya sea de una separación, reconciliación o despecho con la novia. Normalmente, cantan sobre un amor pasional y melodramático, pero sin perder el ritmo o lo bailable, es fundamentalmente un amor juvenil. Las reconciliaciones son las situaciones más comprometedoras en las líricas del género, como por ejemplo “Te Lo Pido de Rodillas” (1973) de Los Iracundos, y aún en estos casos, el romance está dirigido a una relación de adolescentes y no a un matrimonio.

En general, la representación de la mujer en la Nueva Ola está asociada con la imagen de musa o el objeto del deseo romántico, un claro ejemplo lo podemos encontrar en “Cómo Te Extraño Mi Amor” (1964) de Leo Dan. Estas representaciones, aunque en ciertos aspectos pueden reflejar estereotipos de género de la época, también ofrecen una ventana a la dinámica de las relaciones sentimentales, desde la perspectiva masculina de aquel periodo. Las letras a menudo transmiten la idealización del amor juvenil y, en algunos casos, sugieren la promesa de un

⁶⁹ Perú Arkiv, «Los Iracundos en Plaza de Acho», Facebook, Arkiv Perú, 2020, https://www.facebook.com/arkivperu/posts/la-plaza-de-acho-como-recinto-musical-el-grupo-uruguayo-los-iracundos-foto-quien/4220865054653016/?locale=es_LA.

compromiso matrimonial, reflejando las expectativas sociales de la época en torno a las relaciones sentimentales.

Y Te Has Quedado Sola

Si lloras por mi
Yo no tengo la culpa
Fui parte de ti
Y no te olvide nunca

Recuerdas quizás
Aquel beso apurado
Que te deje al partir
Y en ti quedo guardado

Y hoy lloras por mi
Porque has quedado sola
La vida es así
Y te has quedado sola

Porque me diste alas
Porque aprendí a volar
Y el amor de las manos
Dejamos escapar

Podemos destacar que, a pesar de que muchas canciones hacen referencia a una traición amorosa, y desde la posición de un hombre romántico y sensible, ofrecen una perspectiva que no llega a extremos misóginos. Aunque algunas canciones pueden narrar la historia de un desengaño amoroso, rara vez caen en la extrema demonización de la figura femenina. A lo mucho, se retrata a las mujeres como villanas de una historia de amor que reciben su merecido, reflejando la vulnerabilidad y las experiencias afectivas de ambos géneros. En canciones como “Va Cayendo Una Lágrima” (1970) o “Y Te Has Quedado Sola” (1974) de Los Iracundos, la letra expresa una situación triste y de despecho, pero que no busca inspirar el odio hacia la protagonista de los temas, tanto el ritmo como los tonos altos de las estrofas es una invitación al baile y al disfrute.

Sin embargo, es importante aclarar que esta moderación en el romance de la Nueva Ola fue sólo durante una etapa una etapa inicial, pues en su maduración como Bala Romántica se dio a relucir muchos más elementos machistas. Una vez que los recursos novedosos de la Nueva Ola se asentaron en la industria musical hispana, las canciones románticas se volcaron hacia la fusión con géneros y temáticas más tradicionales; por esta razón, podemos decir que el surgimiento de la Balada Romántica fue esencialmente una transición del romance juvenil y soñador, a los desafíos de un matrimonio adulto.

Hay dos puntos para tener en cuenta, si queremos explicar el posterior reforzamiento de ideas machistas y conservadoras en el consumo musical. En primer lugar, la Nueva Ola se disolvió a mediados de la década de 1970, pero su influencia perduró y sirvió como base conceptual para nuevos géneros, especialmente la Balada Romántica. Este género combinaba elementos de la Nueva Ola con ritmos más tradicionales de Latinoamérica, como el bolero, el tango, o el vals peruano, y presentaba un enfoque más adulto y sexual en las temáticas románticas. Con esta “maduración” de la música romántica comercial, las ideas machistas que se compartían en la región se hicieron más notorias en su contenido.

Y, en segundo lugar, tanto los consumidores como los artistas de la Nueva Ola se hicieron adultos, y para mediados de los años 70, muchos fanáticos ya estaban casados o formando familias. Este cambio en las etapas de vida condujo a una perspectiva diferente sobre las dinámicas de género, las masculinidades y el papel de la mujer en la sociedad, que posteriormente se reflejó en su consumo musical. La expectativa de conformarse con los estándares de un matrimonio tradicional influyó las nuevas narrativas románticas en la música, reforzando ideas más conservadoras en lugar de reflejar un cambio progresista en las representaciones de género.

Quizás la prueba más contundente de este machismo dormido de la Nueva Ola es la carrera de cineasta de Palito Ortega en la década de 1970, uno de los mencionados ídolos musicales, y con el mismo perfil de canciones de amor juveniles e inofensivas. En el auge de su éxito, Palito Ortega incursionó en la actuación protagonizando comedias románticas, a modo de gancho comercial, pues estas solían tener el mismo nombre que sus canciones, mismas que eran interpretadas por Ortega a modo de musical, como el caso de “¡Viva la vida!” (1969) o “Un muchacho como yo” (1968). Paulatinamente, Palito se fue involucrando más en el cine, dejando de lado su carrera musical, se le podía ver con mayor frecuencia participando como guionista de sus películas, como productor, y para 1975 debutó como director.

Las películas de Ortega marcaron un hito en el cine argentino, más por su éxito comercial que por su calidad artística. En su mayoría, se centran en tramas ligeras y melodramáticas, a menudo marcadas por un tono humorístico y musical. Las tramas suelen seguir esquemas tradicionales que refuerzan roles de género convencionales, donde la figura masculina, del novio o del esposo puede ser presentada como el protector o el héroe, mientras que la femenina tiende a ocupar roles más pasivos, vinculados a roles domésticos, románticos o de apoyo al protagonista masculino. Entre las moralejas, siempre se resaltan valores e ideales conservadores sobre la familia y el matrimonio tradicional, que deben prevalecer ante cualquier circunstancia. El perfil conservador en el cine de Ortega fue tan marcado, que llegó a colaborar con la propaganda de la Junta Militar durante la dictadura de Rafael Videla, produciendo películas de tinte nacionalista.

A modo ilustrativo, quisiera destacar una escena de la película “La Familia Hippie” (1971), protagonizada y escrita por Ortega. En esta, una pareja de esposos empieza a tener el siguiente diálogo:

—Eduardo ... Si yo me enamorase de otro hombre ¿Qué harías?

—¿Si vos te enamoras de otro hombre?

—Sí, contestame. Si yo te engaño ¿Qué harías?

—Ah te encajaba una patada en el cuberto que ibas a dormir parada durante una semana.

—¿De veras? ¿Serías capaz de pegarme? (exclama emocionada)

—Y que no te quepa la menor duda que yo soy muy machito en todas mis cosas.

En un acto que toma por sorpresa hasta a su propio marido, la esposa empieza a besarlo con cariño y se pasea emocionada por la sala declarando su amor:

—Irene, tesoro mío ¿Me puedes explicar qué es lo que pasaba en esa dichosa peliculita?

—¿Qué importa ahora la película! Lo importante es esto. ¡Tener un marido capaz de romperme el alma por amor! ¡Por amor!

Esta es sólo una pequeña muestra del contenido machista que se producía para esta década, la representación de la mujer y los roles de género el cine de Palito Ortega como sus numerosos homólogos a lo largo de Latinoamérica daría para un trabajo propio. En este cambio de enfoque, se evidencia la revelación de anhelos más arraigados y tradicionales en cuanto a las dinámicas de género. El prototípico novio joven y romántico de la Nueva Ola, al confrontarse con la perspectiva del matrimonio, despierta a roles más conservadores y desiguales. Este fenómeno revela cómo la música comercial latinoamericana, en lugar de desafiar las normas de género, se adaptó y reforzó al machismo latinoamericano.

Otro artista de la Nueva Ola con una importante presencia fue Sandro, que, a diferencia de Ortega, este ofrecía performances eróticamente provocativas entre la voz grave, los movimientos de pelvis y bailes lascivos en el escenario, quizás el mayor un *sex symbol* masculino de la escena musical para su época. No es de extrañar que en estos filmes también intentaron explotar estas cualidades de Sandro, como una exhibición de su masculinidad idealizada.

Las películas son todas con la misma trama: Sandro interpreta a un muchacho humilde pero bondadoso y apasionado, conoce a una linda chica que no parece mostrarle interés, se ve envuelto en conflictos y líos amorosos, hasta que finalmente concretan su amor con una propuesta de matrimonio. Este camino de realización, de joven humilde y rechazado a un vigoroso hombre de familia, sirve como una especie de manual de instrucción, los pasos que los jóvenes espectadores deben seguir para poder alcanzar el grado de masculinidad de Sandro, quien ya tiene su “masculinidad completa” al concretar el objetivo de casarse con una bella chica. Por su parte, las mujeres son representadas como un premio que otorga virilidad, un reconocimiento a la realización de la masculinidad de nuestro protagonista, quien ya está listo para una formar una familia.⁷⁰

La Balada Romántica: misoginia y crisis matrimoniales

La Balada Romántica floreció en la década de 1970, derivado principalmente de la Nueva Ola y el bolero, se erigió como un fenómeno aún mayor en la industria musical hispana. Como ya mencionamos, a diferencia de la Nueva Ola, este género está enraizado en las tradiciones románticas locales, por lo que abandona el enfoque juvenil para reflejar temas románticos más acordes a los matrimonios convencionales. Por lo tanto, esta corriente musical reflejó las dinámicas de género más impregnadas en la sociedad y cultura de la época, y parte de su alcance internacional se explica por la existencia de patrones en común que compartían los países latinoamericanos.

Desde México hasta Chile, la Balada Romántica trascendió fronteras incluso continentales, consolidándose como un lenguaje emocional compartido entre distintos países latinoamericanos y España. De manera inédita, la industria musical hispana contaba con artistas de éxito masivo en los mejores escenarios y realizando giras internacionales, como José José, Camilo Sesto, Rocío Dúrcal, Leonardo Favio, entre otros. Con voces melódicas y apasionadas letras, la Balada Romántica abrazó temas típicos de amor, desamor y compromiso, conectando profundamente con audiencias masivas de diversos trasfondos, en situaciones cotidianas. De esta manera, desempeñó un papel significativo en la construcción y reforzamiento de las

⁷⁰ Santiago Navone, «Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro», *Revista Estudios Feministas* 27, n.º 2 (2019): 1-14, <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n253796>.

percepciones de género de la época, reforzadas con una inquebrantable alianza publicitaria con las telenovelas que perdura hasta hoy.

Justamente por este alcance masivo, las temáticas de la Balada Romántica reflejan una construcción social torno al romanticismo y problemáticas sociales, especialmente el machismo, de una forma que no busca cuestionarla, sino más bien reforzar sus estereotipos para el consumo. Esto no quiere decir tampoco que los artistas de Balada Romántica provocaron de casos de violencia de género, la normalización de estas situaciones fueron más parte de la estrategia comercial de la industria musical, y para que haya una oferta de melodramas, debe haber también una demanda.

Si bien podemos decir que se puede separar al arte del artista, y más de una vez hemos disfrutado de canciones cuestionables como gustos culposos, los números y métricas de consumo pueden reflejar aspectos más generales que una apreciación individual para una canción. Debemos entender también al artista como un comerciante de la industria musical, que ha encontrado su público objetivo entre las temáticas que elige para sus temas. Si las baladas románticas fueron la clave de su éxito, el artista busca una estrategia para seguir produciendo estos temas y llegar a su público objetivo, se apodera del ideal romántico que pueden tener sus fanáticos para representarlo una y otra vez. Por otro lado, la interpretación de la audiencia no necesariamente glorifica el mensaje, ni los acepta al pie de la letra como pretendía el artista, sino que, tal como indica Barthes, lo que podemos apreciar es que la temática de esta canción tiene un determinado impacto para su época, a través de situaciones cotidianas compartidas, y son los fanáticos los que determinan su significado social.⁷¹

Comencemos por analizar el repertorio de Camilo Sesto, uno de los ídolos más mediáticos que tiene la Balada Romántica. El éxito del artista español como ídolo pop no fue arbitrario, ya que representó muy bien la transición del consumo tanto en la industria musical como en los consumidores. Camilo Sesto saltó a la fama en 1974, cuando tenía 28 años, por lo que no era precisamente un artista juvenil, más bien se perfilaba a ser un ídolo musical entre hombres y mujeres de familia, quizás en sus primeros años de matrimonio. Las situaciones de desamor ya no hacían referencia a las rupturas de noviazgos adolescentes, sino a crisis matrimoniales cargadas de abusos emocionales, discusiones fuertes y mucho conservadurismo de género.

⁷¹ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*.

El tema más recurrente en su música es al mismo tiempo el que expone con mayor notoriedad el trato desigual en los matrimonios tradicionales: la infidelidad. La recurrencia y el éxito de esta temática en Camilo Sesto refleja un patrón cultural arraigado en la realidad de los matrimonios de sus oyentes. Es también una de las dualidades más llamativas que se pudieron observar en las encuestas de San Martín, el de una esposa hermosa y monógama con un marido tosco e infiel, la feminidad remite a la abnegación mientras que la masculinidad responde a la seducción de varias mujeres para probar su hombría.⁷² La infidelidad del marido emerge como un conjunto de canciones que ilustran de manera detallada y predecible los altibajos de una relación marital típica, en lo que podemos llamar el “ciclo de Camilo Sesto”.

Inicia con la descripción de la monotonía y la falta de emoción en la vida conyugal, explorando temas como el amor prohibido y excitante que surge con una amante. Posteriormente, se dedica un espacio considerable a las letras que ensalzan a la amante, presentándola como el amor verdadero que da sentido a la existencia del protagonista. La perspectiva de estas canciones es exclusivamente masculina, ilustra cómo el esposo se ve envuelto en un juego emocional donde la infidelidad se presenta como una alternativa emocionante y liberadora. Sin embargo, el ciclo culmina con baladas melodramáticas y empalagosas, donde el marido, arrepentido y de rodillas, suplica el perdón de su esposa. Este último acto dramático busca resaltar la prevalencia matrimonio tradicional ante todas las cosas, evocando la imagen de la esposa comprensiva y resignada a seguir con la relación, sin que el divorcio se presente como una alternativa.

Piel de Ángel

Somos conversación predilecta
De gente que se cree perfecta
Somos de esos amores
Prohibidos a menores
Por ser como son

Para la primera parte del ciclo, figuran canciones como “¿Quieres ser mi amante?”, donde el romance con la amante se presenta como un amor verdadero frente al amor por compromiso hacia la esposa. La amante representa un escape de adrenalina a la vida monótona, y por la que no tiene miedo de arriesgarlo todo por disfrutar de sus encuentros prohibidos. En otra de sus canciones más exitosas, “Piel de Ángel”, narra detalladamente la rutina diaria de su relación clandestina, la amante aparece como una anti-

⁷² San Martín, «El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre.»

musa, un recordatorio de los placeres prohibidos y condenados por la sociedad, pero que lo hace sentir vivo, le recuerda a sus amoríos de juventud.

Para el proceso del perdón, podemos destacar “El Amor de Mi Vida”, donde un marido arrepentido se rehúsa a olvidar a su esposa, a quien resalta desesperadamente como la única en

El Amor de Mi Vida

¿Por qué me das libertad para amar?

Si yo prefiero estar preso de ti
Quizá no supe encontrar la forma

De conocerte y hacerte feliz

su vida, en frases como “sigues siendo tú” o “de rodillas te ruego, no me dejes así”. La canción también cuenta con referencias religiosas como castigos divinos (“me duele más tu adiós que el peor castigo que me imponga Dios”), e incluso en partes de la canción suenan campanas de iglesia, aludiendo a un matrimonio religioso; es decir, el marido se siente preso en su

compromiso, pero está sacrificando su “libertad de amar” por el perdón de su esposa, porque teme más al desmoronamiento de su familia tradicional. Otra canción de perdón a una esposa afligida es “Jamás”, la potente voz de Camilo Sesto la hace una declaración épica y enérgica, asegurando que, a pesar de todo, nunca dejará de ser suyo ni de corresponder a sus roles de marido.

Como podemos, el "ciclo de Camilo Sesto" no solo es un conjunto de canciones, sino un reflejo artístico de las dinámicas de género y las expectativas en las relaciones matrimoniales de la época, donde la infidelidad del esposo se normalizaba y el perdón de la esposa era una conclusión previsible.

En términos musicales y sociales, españoles y latinoamericanos compartían los mismos clásicos en la Balada Romántica. Después de todo, las ideas sobre el matrimonio tradicional no eran muy distintas, todos pasaban por contextos de dictaduras conservadoras, y la representación machista y conservadora de la mujer en la propaganda franquista es un fenómeno bastante bien estudiado por la historiografía de España. Por esta razón, podemos apuntar a que, a pesar de las distancias, el éxito intercontinental de Camilo Sesto también se convertía en un espejo de las realidades y normas sociales arraigadas y compartidas.

El ídolo español, no sólo lideró las radios latinoamericanas, también tuvo destacadas presencias en televisión y los principales eventos musicales, como el Festival de Viña del Mar en 1974, su primera gran presentación en América Latina, y con la dictadura de Pinochet ya instaurada. Justamente, la Balada Romántica era un género inofensivo y mantuvo a la mayoría de sus

artistas en una postura apolítica, pero también fue un género atractivo para el discurso de la Junta Militar. Durante esa misma edición del festival, el público de la Quinta Vergara recibió a Pinochet con vítores y aplausos de parte de la "juventud chilena".⁷³ La participación estelar del español en dicho festival fue una medida propagandística, que buscaba reflejar una imagen de estabilidad del régimen.

Tal como vimos en el caso de Aguaturbia, la dictadura militar censuró a numerosos músicos con potencial contenido opositor, especialmente contra artistas de la Nueva Canción Chilena, quienes fueron exiliados, o en el caso más extremo, asesinados como Víctor Jara. La censura acechaba ante cualquier atisbo que cuestionara el establishment o los valores del régimen, como la propuesta de una vida liberal o alternativa.

Posteriormente, el gobierno de Pinochet realizó un acto propagandístico conocido como el Acto de Chacarillas, el 9 de julio de 1977. Esta ceremonia televisada fue concebida como una demostración de unidad nacional y respaldo a la dictadura militar, una propaganda para legitimar el gobierno y contrarrestar la creciente oposición interna e internacional. El acto contó con la participación de 77 representantes, en honor a los 77 chilenos caídos en la Batalla de Concepción en 1881; en esta lista, figuraban políticos, representantes estudiantiles, actores, deportistas, presentadores de televisión, humoristas y por supuesto, cuatro artistas musicales.⁷⁴

Dos de estos artistas pertenecen a la Balada Romántica: Roberto Viking Valdés, un artista local que había triunfado ese mismo año en Viña del Mar; y José Alfredo Fuentes, baladista que, con canciones como "Sólo Dame 3 Minutos" o "Tú Que Fuiste Mi Amante", replicaba el mismo ciclo de Camilo Sesto. Fuentes volvió a participar en el evento más importante de la Balada Romántica en Sudamérica, el Festival de Viña del Mar de 1981, que juntó a artistas de la talla de Julio Iglesias, José Luis Rodríguez, Miguel Bosé, Leonardo Favio, Ángela Carrasco y por supuesto, Camilo Sesto.

⁷³ Manuel Izquierdo, «"Trátame Suavemente", el clásico de Soda Stereo que no fue escrito por la banda argentina y que se creó tras el discurso de un dictador», *The Clinic*, 28 de febrero de 2024, <https://www.theclinic.cl/2024/02/28/historia-tratame-suavemente-clasico-rock-argentino-discurso-dictador-galtieri-soda-stereo-convirtio-en-hit/>.

⁷⁴ Matías Alvarado Leyton, «El acto de Chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena», *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos.*, n.º Número 18 (2018), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900>.

La Balada Romántica no fue un medio propagandístico para las dictaduras, pero sí una tendencia musical que se les hizo conveniente, pues estaban alineados con sus valores conservadores. En primera instancia, la Balada Romántica era apolítica, no presentaba ningún atisbo de oposición, se centraba únicamente en temas amorosos y personales, y más encima, su enfoque romántico reflejaba y reforzaba los roles de género que iban acorde a los ideales de las dictaduras, como la figura de la esposa abnegada y hogareña. Además, su alta repercusión y popularidad hacían más fáciles la difusión de estos valores conservadores, por eso su apoyo en y difusión en eventos oficiales.

Más allá del romance: los boleros y la violencia género en el tradicionalismo

Si ahondamos en las versiones más locales de la Balada Romántica, combinadas con el bolero y otros ritmos tradicionales, encontraremos los contenidos más profundamente machistas, que presentaremos para diversos países cronológicamente. Estos son artistas mucho más vinculados con ritmos tradicionales en sus respectivos países, pero los destacamos como ejemplos de cómo adoptaron el romance de la música comercial, vinculándose en relativa medida a elementos de la Balada Romántica para atraer oyentes más casuales.

El aspecto más llamativo de estas canciones es la libertad creativa que disfrutaban los artistas masculinos al momento de componer. Al menos para los casos seleccionados para este capítulo, los créditos corresponden a los mismos artistas o compositores masculinos. Estas canciones abordan abiertamente la violencia doméstica como solución a los conflictos matrimoniales, el maltrato físico y psicológico, la represión femenina e incluso homicidios pasionales justificados por el honor. No presentan ningún tono irónico que cuestione la violencia; más bien, se interpretan con un tono cotidiano, como escenas identificables de la vida diaria. Es crucial señalar que estas canciones están orientadas principalmente hacia oyentes más conservadores, en su mayoría hombres adultos, lo que pone de manifiesto de manera más clara el concepto de masculinidad y sus abusos normalizados durante la década de 1970.

Los siguientes artistas masculinos podían abordar estos temas sensibles de manera casual, y lo hacían sin enfrentar censura o represalias, la justificación de la violencia aparece incluso como

una especie de sello personal en su repertorio. Las temáticas musicales, que glorificaban la violencia como respuesta a las tensiones matrimoniales, ilustran la permisividad y, en cierto sentido, la aceptación de comportamientos agresivos hacia las mujeres. Esta libertad para expresar narrativas violentas refleja la normalización de la violencia doméstica para esta época, y la represión femenina dentro de los roles tradicionales del matrimonio en Latinoamérica.

Igualmente, podemos destacar que este tipo de temas y artistas no estaba destinado a un público mixto o mayoritariamente femenino, como la Balada Romántica. Más bien, estos artistas encontraron su audiencia casi exclusivamente en entornos masculinos y se difundían en espacios afines como cantinas o rockolas. Estos espacios, donde las expresiones de machismo y violencia doméstica eran moneda corriente, funcionaban como una válvula de escape donde tales comportamientos eran tolerados e incluso celebrados. La música que resonaba en estas cantinas sólo reflejaba y reforzaba estos valores arraigados.

En 1976, el argentino Cacho Castaña lanzó su polémica canción “Si Te Agarro Con Otro Te Mato”, que combina sonidos de guitarra eléctrica con las bases clásicas del tango. Son numerosos los estudios que se han dedicado al machismo en el tango, pero podemos destacar el trabajo de Diego Armus al analizar el contenido lírico y social en el género a mediados del siglo XX. En el contexto del tango argentino y las milonguitas, la representación femenina se caracterizaba por su misoginia y desprecio hacia las mujeres marginales. Se las consideraba sumisas y carentes de honor, como meros objetos de deseo, y cualquier traición era castigada con desprecio y burla, incluso llegando al extremo de desearles enfermedades como el tifus, que simbolizaba una venganza poética por su supuesta deslealtad.⁷⁵ Para el caso de esta canción, vemos cómo el protagonista toma una actitud represiva y posesiva frente a las libertades de la pareja, que son interpretadas como un atentado a su honor.

⁷⁵ Diego Armus, «El viaje al centro, tísticas costureritas y milonguitas 1910-1940.», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, Tercera Serie, n.º Número 22 (2000): 101-24.

Si Te Agarro Con Otro Te Mato

Si te agarro con otro, te mato
Te doy una paliza y después
me escapo.

Dicen que yo soy violento
Pero no te olvides, que yo no
soy lento.

Dicen que yo soy celoso
Pero no te olvides, que yo fui
tramposo.

(Coro)

Dicen que soy muy antiguo
porque no me gusta que tengas
amigos
Que llegan de madrugada
Y como son amigos, ja, que no
pasa nada

A lo largo del tema, Cacho habla de que la gente comenta que es un celoso anticuado, pero justifica sus acciones aludiendo que esas personas "nunca amaron"; es decir, el amor normalizado implica y tolera estas conductas abusivas. En otras líneas, el mensaje se volcó más a tomar esa actitud represiva, para evitar el riesgo a que "lo agarren de gil" o "lo boludeen", por lo que es una amenaza a su pareja para imponer su autoridad y que ni se le ocurra a su pareja tomar actitudes libertinas. Esto también refleja un acomplejamiento a cumplir con el ideal de masculinidad de su época, le preocupa mucho el qué dirán si no impone una autoridad abusiva sobre su mujer, y las consecuencias sociales de ser un cornudo.

Niña No Te Modernices

La cogí del cuello,
la tiré al colchón,
me lancé hacia ella,
le di un palizón.

Yo sé bien que la mujer
ha estado discriminada
Pues estaba siempre en casa
cosiendo o con la colada.

Yo opino que la mujer
lo mejor que sabe hacer
es casarse y tener hijos
¡Y estar en su casa bien!

En 1977, el español Payo Juan Manuel lanzó "Niña No Te Modernices", una combinación entre una balada, flamenco y rumba catalana. La letra de esta canción tiene una postura reaccionaria, pues se burla y critica las ideas de empoderamiento femenino, es un reflejo bastante crudo del temor social que se tenía a las mujeres de un estilo de vida más liberal, al punto de justificar una reacción violenta, pues amenaza a su pareja de darle "un palizón" si empieza a tener dichas conductas. En la última estrofa, Payo deja como moraleja que, a pesar de reconocer las desigualdades, estas se mantienen por su bien, pues lo mejor que sabe hacer la mujer es quedarse en casa y cuidar los hijos.

Podemos destacar la discografía de Iván Cruz, el denominado "rey de los boleros" en Perú, que toma recursos tanto de la Balada Romántica como del vals peruano. Este último detalle es importante, ya que la tradición de la música criolla estuvo bastante asociada con espacios como

cantinas y rockolas. Como ya hemos mencionado, estos lugares no sólo servían como espacios de recreación, sino también como entornos predominantemente masculinos. Podemos complementar este punto con el análisis que hizo Ángel Christian Luna para el caso mexicano. Según su artículo, las cantinas en México son lugares públicos donde florecen las actitudes más íntimas y vulnerables de la masculinidad, como si fuese el mismo hogar. Son espacios donde el hombre puede ser y darle rienda suelta a lo que dice o aspira a ser: grosero, mal hablado, violento, macho, borracho, gritón y mujeriego.⁷⁶

Ciertamente, las cantinas eran frecuentadas por hombres de familia en busca de momentos de ocio entre boleros tristes, borracheras y a veces, lamentablemente, escándalos y peleas bochornosas. Es importante destacar que estos lugares no eran destinados a visitas familiares, sino más bien a encuentros entre amigos. Entonces, artistas como Iván Cruz, al retratar situaciones y emociones relacionadas con estas dinámicas, contribuyeron a la consolidación de discursos machistas y misóginos en dicho contexto.

La Ficha Marcada

“Dile a tu nuevo querer que tu
ya no me interesas
Porque eres una cualquiera ya
tu no vales la pena
Ahora tu vas por la calle triste
y desamparada
Todo el mundo te conoce
como la ficha marcada

Mujeres mejor que tú, las
encuentro por la calle
Tu eres mala y sin prestigio
por eso ya no te quiero
Ya te olvide, ya te olvide, ya
te olvide mujer
Ya no te quiero”

La Ficha Marcada, lanzada en 1980, es una canción de despecho sobre una “mujer sin honor” que ha terminado con el protagonista por otra persona, y cuya reputación se ve marcada por sus relaciones efímeras con otros hombres. Podemos apreciar la clásica disparidad de género a la hora de disfrutar la libertad sexual, en el mismo género del bolero y la Balada Romántica, el hombre suele ser alabado por sus conquistas, e incluso sus infidelidades, mientras que la mujer en la misma situación es comparada abiertamente con una prostituta sin honor.

Se describe a la mujer como "la ficha marcada", lo que sugiere que ha sido utilizada y no conserva una idealizada virginidad. Esta cosificación reduce a la mujer a un estigma social,

⁷⁶ Ángel Christian Luna Alfaro, «Pensando el trabajo sexual desde una protagonista. Una visión a las intimidades de una cantina en el sur de Veracruz», *Andamios, Revista de Investigación Social* 13, n.º 30 (9 de agosto de 2016): 195-210, <https://doi.org/10.29092/uacm.v13i30.8>.

perpetuando la idea de que su valía está determinada por su pasado, su reputación y su relación con los hombres. La canción también transmite un mensaje de control y dominio masculino sobre la mujer al afirmar que, debido a su traición y reputación, ya no es deseada ni valiosa para la sociedad. Este tipo de afirmaciones refuerzan la idea de que son los hombres quienes tienen el poder de decidir el valor y el destino de las mujeres.

Por otro lado, el tema “Señor Magistrado”, lanzado en 1978 en el álbum *Sé Que Me Engañaste un Día*, trata de un feminicidio que se trata de justificar como un crimen de honor contra la mujer infiel.

La interpretación de Iván Cruz, con la voz quebrada, intenta ponernos en su rol de víctima en este asunto, anulando cualquier derecho que pudo tener la mujer en cuestión. La letra intenta convencernos de que los actos de la mujer sirvieron fueron un crimen también, y lo que ocurrió,

Señor Magistrado

Un domingo 7, que día tan perro
Cada que me acuerdo vergüenza
me da
Quisiera morir de solo pensar
Que fui un hombre bueno y así
me engaño
Yo al ver el ultraje frió me quede
Me salio coraje y su vida segué
Sr. Magistrado no fue mi
intención
Pero ante mi honra perdí la razón
Sr. Magistrado no fue mi
intención
Pero ante mi honra perdí la razón
No pido clemencia reclamo un
derecho

algo que ella misma provocó. Esta mujer no tiene voz, no tiene una versión de los hechos (pues ya está muerta), ni nadie que hable por un momento desde alguna consideración por su integridad, todo el protagonismo se lo lleva el sufrimiento del hombre engañado. Convencido de que el honor justifica el feminicidio, exige su libertad como un derecho ante el “deleznable crimen” de engañar a un “hombre bueno”, y aunque la corte no falle a su favor, él sabe muy bien que “Dios es juez legal”; es decir, en su mentalidad machista y tradicional, Dios avala su crimen de honor y no debe arrepentirse de nada. Una canción con la misma temática, y hasta se podría considerar una precuela, es el tema “Señor Abogado” del también bolerista peruano Johnny Farfán,

donde se prepara el caso legal por un feminicidio que el protagonista cometió al ver su amor traicionado con una infidelidad.

Es bastante llamativo que este escenario violento haya sido un tema recurrente dentro del género musical, mucho antes de que siquiera el vocablo “feminicidio” sea incorporado al código penal peruano el año 2011, o la fundación del Ministerio de la Mujer en 1996. Es esperable que, para esta época, no haya aún una preocupación generalizada desde la autoridad

que trate los feminicidios con seriedad, pero es aún más alarmante la nula sensibilidad con la que se representó en estas canciones populares.

De la misma manera, aunque no corresponde al género de bolero ni Balada Romántica, el exitoso “Mala Mujer” de la Sonora Matancera, destaca como un perfecto complejo de la libertad creativa que tenían los hombres para cantar sobre estos temas. Esta canción también habla sobre un feminicidio justificado por un engaño amoroso, pero ni siquiera intenta usar metáforas, es un llamado explícito y agresivo para matar a la mujer traicionera.

Además del llamado directo a la violencia, la versión del colombiano Joe Arroyo añade dos frases llamativas en medio de la improvisación, un recurso característico en la salsa. En el segundo coro, la línea “no tiene corazón, mala mujer” se reemplaza por “ay dale con la macana a esa mujer”, y en el último coro, la misma se reemplaza por “ya no tiene sabor esa mujer”. La primera referencia anula cualquier interpretación metafórica de “matar” a la mujer, incluso refuerza el uso de la violencia de una manera más gráfica y descriptiva. Mientras que, la frase “ya no tiene sabor”, tiene el mismo uso que la “ficha marcada” de Iván Cruz, el despojo de valor de la mujer en la sociedad ante la decepción amorosa del protagonista masculino.

Como podemos apreciar, la violencia doméstica, misoginia, e incluso el feminicidio, fueron tópicos comunes en los boleristas y artistas de ritmos más tradicionales hacia la década de 1970. Estos artistas contaban con tal libertad para abordar temas de violencia, que pudieron impulsar sus carreras en el mercado musical sin preocuparse por restricciones. Dentro de la idea de romance que había construido la industria musical hispana para esta década, sus narrativas misóginas no desencajaron, y podemos tomar estas canciones como evidencia de lo normalizada estaba la violencia doméstica en Sudamérica.

Límites, censuras y negociaciones: pequeños atisbos de rebeldía femenina en la música comercial hispana

Ahora bien, en contraste con la libertad que tenían los artistas masculinos para expresar temas de violencia de género, la posibilidad de abordar los anhelos de cambio e inconformidad femenina con los roles tradicionales eran prácticamente inexistentes en la industria musical

hispana. Mientras los hombres podían jactarse de sus narrativas misóginas, las mujeres carecían de un espacio legítimo para expresar sus deseos de transformación y cuestionamiento de las estructuras patriarcales; sin embargo, la ausencia de himnos explícitamente feministas en los rankings musicales, no quiere decir que no hayan existido pequeños atisbos de rebeldía que evidencian este anhelo oculto, y hasta cierto punto, tabú.

Hasta ahora sólo hemos hablado de artistas masculinos y la representación de la mujer en sus canciones, y es que precisamente, la Balada Romántica fue un género dominado sobre todo por hombres, a pesar de que su audiencia estuvo conformada por una importante presencia femenina, y hoy las asociemos con las típicas canciones para amas de casa. Si bien hubo una presencia de artistas femeninas en la Balada Romántica, es notable que muchas de ellas no lograron desafiar los roles tradicionales de género, ni ofrecer una perspectiva distinta a la de sus contrapartes masculinos.

Estas baladistas femeninas, a menudo se ubicaban en los márgenes del matrimonio, asumiendo roles de esposas o, en ocasiones, de amantes, y cuando esto ocurría, no contaban con la misma libertad temática para abordar la infidelidad. Es decir, una esposa hablando de un ciclo de infidelidad era mucho más polémico que cuando Camilo Sesto interpretaba a un marido infiel. La infidelidad era normalizada cuando venía de parte del marido, pero repudiada y condenada cuando era la esposa quien lo hacía. Por esta razón, la mayoría de las baladistas femeninas se resignaron a hacer un contenido *soft*, sin cuestionar ninguna estructura del matrimonio, hablando sobre el amor a sus parejas, el sufrimiento por la infidelidad de sus maridos, y a lo mucho, sobre el pesar de no poder olvidar un amor del pasado.

Lo que ocurrió con la carrera de Paloma San Basilio en Latinoamérica nos sirve como caso representativo de esta disparidad de género en la industria musical. En 1978, la española lanzó su sencillo “Beso a Beso ... Dulcemente”, que contaba el pesar de una esposa infiel en un matrimonio tradicional. El sencillo fue censurado en múltiples emisoras de Sudamérica durante las dictaduras militares, lo que significó un duro golpe para la carrera de la artista.⁷⁷

⁷⁷ Ciudadano ADN, «Paloma San Basilio: »Chile fue el país que me acogió primero que nadie», ADN Radio, 2011, <https://www.adnradio.cl/tiempo-libre/2011/04/20/paloma-san-basilio-chile-fue-el-pais-que-me-acogio-primer-que-nadie-1458011.html>.

El polémico “Beso a Beso ... "Dulcemente”, es quizás la única Balada Romántica que tiene como protagonista a una esposa infiel, y se atrevió a explorar la infidelidad al igual que sus contrapartes masculinas, como un escape de la rutina matrimonial, mientras muestran al amante como un amor verdadero. Sin embargo, conocer la perspectiva de la esposa nos introduce aspectos interesantes dentro de la dinámica del típico matrimonio tradicional de esta época. Ya hemos planteado que las baladas románticas buscan apelar a situaciones cotidianas para generar empatía con sus oyentes, pero en este caso, Paloma San Basilio recurre a las típicas características del matrimonio tradicional que más hartan a la esposa:

Beso a Beso

Es tarde, y en mi casa
Me espera la tristeza
El fútbol, mi marido
Y un vaso de café
“¿Qué tal la oficina?”
“Prepárame la cena”
“¿Me quieres? Claro, claro”
Rutina indiferencia

Desde la perspectiva femenina, podemos apreciar que la infidelidad tanto de hombres como mujeres va mucho más allá de una simple tentación, y surge más de la disconformidad con los roles tradicionales del matrimonio. La historiadora alemana Dorothee Wierling sugiere, desde la historia del día a día, que la pequeña escala en la historia de género, como matrimonios o amas de casa, puede revelar los anhelos e inconformidades que preceden los cambios sistemáticos entre las dinámicas de género.

Para esto, plantea una serie de preguntas interesantes: ¿Qué tipos de poder tienen las mujeres en una sociedad o grupo social específico? ¿Qué impacto tiene la forma adoptada por el ejercicio del poder en la experiencia del poder, la seguridad en sí mismos y la dignidad de hombres y mujeres? ¿Cómo se adapta un sexo al poder del otro? y ¿Cómo cambian estas relaciones de poder y por qué?.⁷⁸

Vamos a responder a estas preguntas a través del análisis de la letra de la canción. Esta estrofa refleja lo que es un típico matrimonio rutinario, y el melancólico aburrimiento de la esposa por mantener un rol pasivo dentro de su hogar. Además de estas situaciones cotidianas, la canción sugiere que la visión tradicional del romance está plagado de infelicidad que desembocan en infidelidades. Sin embargo, la protagonista termina por resignarse y rendirse ante su rol tradicional de esposa, principalmente por la presión social más que por culpa. Frases como “el mundo no perdona”, reflejan el profundo temor por las consecuencias del rechazo social hacia

⁷⁸ Dorothee Wierling, «The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships», en *The History of Everyday Life*, First English Version (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 149-69.

una mujer infiel, mismo que pudimos observar en las otras canciones misóginas ya mencionadas.

Si complementamos “Beso a Beso” con otras baladas románticas que tocan la infidelidad, observamos que tanto hombres como mujeres, dentro de este esquema de poder, experimentan una sensación de atrapamiento y frustración. Mientras las mujeres se ven constreñidas por las expectativas de género y los roles tradicionales, los hombres enfrentan la presión social de ejercer un autoritarismo implacable en el hogar, a pesar de sus propias dudas y temores sobre su rol en la familia. Tanto en Camilo Sesto como en Paloma San Basilio, la infidelidad es un placer efímero, pero no deja de tratarse como una conducta autodestructiva que sólo termina por agravar la infelicidad. La disonancia entre las expectativas sociales y las realidades personales contribuye a un ambiente de malestar y descontento dentro del matrimonio.

Estas expresiones de disconformidad evidencian un cambio gradual en las relaciones de poder, donde hombres y mujeres comienzan a cuestionar los roles de género tradicionales impuestos por la sociedad, pero sin desafiarlos, pues todas concluyen en la resignación o perpetuidad del matrimonio. Este proceso de cambio sugiere un despertar de la conciencia sobre el anhelo de transformar las estructuras de poder obsoletas y adaptarlas a las realidades y aspiraciones de una sociedad en constante evolución. Sin embargo, esta generación de baby boomers en Latinoamérica (matrimonios jóvenes o padres primerizos en los años 70) no encuentran alternativas más que los escapes efímeros, o tiene un profundo temor a desafiar los valores tradicionales del matrimonio y la presión social. De esta manera, a medida que hombres y mujeres buscan liberarse de las expectativas sociales y roles restrictivos, se vislumbra un camino hacia una mayor equidad y dignidad en las relaciones de género para la generación posterior.

Como ya mencionamos, a pesar del éxito del tema, la canción fue censurada por “incitar la infidelidad”, incluso en Chile, país donde la artista tuvo mayor repercusión. A diferencia de las baladas de infidelidad masculina, “Beso a Beso” fue interpretada como una amenaza contra la estructura de los matrimonios, y un tema tabú, presa fácil de la intervención de la dictadura militar hacia los medios de comunicación. Décadas más tarde, Paloma San Basilio ofreció una entrevista a Chilevisión en mayo de 2022, donde se refirió a este episodio de censura como una “completa hipocresía”, su declaración fue:

“(…) Decían que la canción incitaba al adulterio (…) pues el adulterio o la infidelidad es un hecho común y cotidiano en la vida de muchísimas personas. En vez de preguntarse por qué la señora era infiel a ese señor, entonces la acusan de que ella era infiel. El hecho era que la mujer no puede ser infiel, no importa quién esté al lado, sino el adulterio, no el hecho de que alguien sea infeliz porque una persona no le pone atención, no le dice ‘te quiero’ de vez en cuando, o no la acompaña a tomar una cerveza en sitio bonito.”⁷⁹

Si bien la canción fue escrita por Stefano Scandalora y Luis Gómez-Escolar (famoso compositor que colaboró con Rafaella Carrá, Luis Miguel y Ricky Martin), Paloma San Basilio comentó que la intención con el tema era solamente reflejar una situación cotidiana femenina, al igual que lo hacían los baladistas masculinos, sin imaginar que estaba polemizando o rompiendo los moldes. Al parecer, la misma vida privada e íntima de la mujer seguía siendo un tema tabú.

Otro caso interesante para analizar estos anhelos de cambio es la discografía de Pimpinela. El dúo argentino es reconocido por su propuesta teatral de personajes con líneas cantadas, casi como una telenovela. Su propuesta musical se centró en narrativas melodramáticas, con casos que exploraban las típicas crisis matrimoniales con las que sus oyentes podían identificarse. A través de su característica interacción vocal, los integrantes del dúo, Lucía y Joaquín Galán, interpretaban situaciones dramáticas, a menudo con un giro moralizador.

Como hemos expuesto en el caso de Paloma San Basilio, la mujer no tenía mucha libertad para directamente expresar una inconformidad, la amenaza de censura y temas tabú orientaban a las artistas femeninas a la sutileza. Justamente, en el repertorio de Pimpinela se destaca la ausencia de escenarios donde la protagonista es una esposa infiel. En cambio, el dúo suele representar al marido como el protagonista que comete errores y aprende lecciones valiosas sobre el valor de su esposa y su matrimonio. Por lo general, la elección de personajes refleja una narrativa tradicional que, aunque melodramática, no muestra protagonistas femeninas que desafíen las normas matrimoniales, sino a “reclamar su lugar” como esposas frente a una amante. Sin embargo, Pimpinela es un caso más complejo que vale la pena abordar, ya que el matrimonio

⁷⁹ «“ME ECHÉ LAS MANOS A LA CABEZA”: Paloma San Basilio y censura a popular canción - Pero Con Respeto», Entrevista, *Pero Con Respeto* (Chile, 2022), https://www.youtube.com/watch?v=Fm6J_vvQBtc.

tradicional no queda incólume de críticas sociales. Dentro de sus pequeñas telenovelas, muestran cierto anhelo por dinámicas de género más equitativas.

A Esa

A esa, ¿qué le puede costar
hacerte feliz una hora por día?
A esa, no le toca vivir ninguna
tristeza, todo es alegría
A esa vete y dile tú
¿Qué?

Que venga
¿Para qué?
Yo le doy mi lugar
¿Qué quieres probar?
Que recoja tu mesa, que lave tu
ropa y todas tus miserias

¿Qué quieres demostrar?
Que venga, que se juegue por ti
¿Qué vas a conseguir?
Quiero ver si es capaz de darte
las cosas que yo te di

En “A Esa” (1981), una de sus canciones más conocidas, el dúo canta desde los roles de un marido y su esposa, quien ya ha descubierto de su infidelidad. En cada coro, la esposa reclama eufóricamente a su marido para hacerle entrar en razón, se refiere a "mi lugar" como un rol sumamente tradicional subyugado a ser ama de casa (“que recoja tu mesa, que lave tu ropa y todas tus miserias”). Posteriormente, el marido intenta justificar su infidelidad, aduciendo que su amante fue quien lo sacó de la rutina y le hizo revivir un amor adolescente, de la misma manera en que se suelen representar a las amantes en el género. No obstante, la canción siempre se perfila a favor de la esposa, no sólo es quien tiene los coros y las notas más altas, la letra también ofrece argumentos más sólidos para sus respuestas, concluyendo con que el matrimonio es mucho más que una búsqueda de placer y el esposo no tiene justificación,

pues hay compromisos y responsabilidades que tanto marido como esposa deben cumplir.

En otros clásicos del dúo argentino, se tocan temas afines al sufrimiento de las amas de casa: en “Olvídame y Pega la Vuelta”, se retrata la superación de una relación abusiva y dañina; en “Valiente”, hay una fuerte crítica hacia las conductas violentas del marido que esconden su cobardía; e incluso en “Dímelo Delante de Ella”, se evidencia el dolor emocional de la amante por culpa del marido irresponsable. Las canciones de Pimpinela siguen este patrón en sus pequeñas historias: un matrimonio disfuncional, un marido infiel/irresponsable y una esposa afligida tienen una discusión, ambos exponen sus argumentos, la esposa siempre es la ganadora de la tertulia y finalmente el mal marido es moralizado.

Si bien no rompen ni cuestionan las estructuras del matrimonio tradicional, las canciones de Pimpinela exponen el sufrimiento femenino ante las conductas normalizadas del marido, lo que representa un pequeño anhelo de cambios dentro de los parámetros de la música comercial, en el que se exige una relación más equitativa. Como propone el análisis de Claudio Fernando Díaz sobre el dúo, Pimpinela puede interpretarse como una transición democrática a nivel

cotidiano, el declive de los anticuados valores de la dictadura y la apertura hacia una democracia renovadora, la esperanza por cambios sociales que puedan repercutir en la cotidianidad de las familias. Lucía Galán manifestó que las situaciones que cantaban en los temas eran un reflejo de la cotidianidad, pero sus personajes difieren mucho de la realidad, las mujeres no se atrevían a responder al marido ni rechazar el machismo.⁸⁰

Este malestar femenino anunciaba los cambios en las sensibilidades, significados y valores dentro de las canciones románticas, que no tenían lugar para expresarse convencionalmente, pero que ya se empezaban a notar.⁸¹ Por esta razón no es de sorprender que, a diferencia del resto de artistas de Balada Romántica, Pimpinela haya sido un grupo de público predominantemente femenino, un pequeño refugio para expresar tenuemente esta inconformidad. Aunque estas temáticas no representan una ruptura radical con el establecimiento de la Balada Romántica, su éxito dentro de los medios mainstream demuestra este anhelo reprimido por un trato más igualitario.

Para reforzar aún más esta idea, en una entrevista del año 2017, el dúo Pimpinela dio una reveladora declaración sobre la reacción de sus fanáticas en sus conciertos. Lucía Galán se refirió hacia una especie de recurso terapéutico en sus canciones, donde las mujeres pueden desfogarse de esos problemas cotidianos y matrimoniales, algunas rompiendo en llanto, y otras tomándolo con humor al haber superado dichas experiencias.⁸²

Mientras tanto, las tendencias ajenas a América Latina fueron vistas como pequeñas expresiones de libertad importadas. Para 1978, la diva italiana Raffaella Carrá arrasaba con todas las listas radiales de habla hispana con un tema incluso más polémico. “Hay Que Venir Al Sur”, y en general toda la propuesta artística de Carrá era un desafío al conservadurismo. Aunque su música estuvo más vinculada al Pop y la Música Disco, fue una artista de consumo masivo que compartió la misma audiencia que la Balada Romántica. La italiana destacó por su vestimenta reveladora, conocida como “la primera mujer en mostrar el ombligo en la televisión

⁸⁰ Claudio F. Díaz, «El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: una escucha política», *Artcultura* 23, n.º 43 (24 de diciembre de 2021): 106-23, <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64087>.

⁸¹ F. Díaz.

⁸² Por Tatiana Schapiro, «Pimpinela: “Hoy haríamos una canción para aprender a aceptar al que no piensa como nosotros”», *infobae*, 2 de octubre de 2017, <https://www.infobae.com/2016/05/21/1813111-pimpinela-hoy-hariamos-una-cancion-aprender-aceptar-al-que-no-piensa-como-nosotros/>.

italiana”,⁸³ su energía contagiosa y, sobre todo, por sus letras que abordaban temas de liberación sexual femenina, en un momento en que tales expresiones eran limitadas y, a menudo, censuradas en la escena musical mainstream.

Hay Que Venir Al Sur

Tuve muchas experiencias
Y he llegado a la conclusión
Que perdida la inocencia
En el sur se pasa mejor

Para hacer bien el amor hay que
venir al sur
Para hacer bien el amor iré
donde estás tú
Sin amantes
¿Quién se puede consolar?
Sin amantes
Esta vida es infernal

Para hacer bien el amor hay que
venir al sur
Lo importante es que lo hagas
con quién quieras tú
Y si te deja, no lo pienses más
Búscate otro más bueno
Y vuélvete a enamorar

Lejos de temerle a los temas tabú en la feminidad, Carrá se destacó al presentarse como una mujer que no tenía miedo de expresar su deseo sexual. Las protagonistas de sus canciones mostraban una mujer que no temía tomar la iniciativa del cortejo, disfrutaba de su libertad y de sentirse deseada por los hombres. Además, siempre iba acompañada de guapos bailarines, quienes hacían coreografías de gimnasia rítmica donde la temática era una disputa por seducirla, y los llamaba cariñosamente “sus chicos”.

La letra de "Hay que venir al sur", con su tono sugerente y juegos de palabras, rompe con la imagen de una mujer virginal y de un sólo hombre, e invita a explorar encuentros románticos después del matrimonio o una decepción amorosa. Según indica el tema, para experimentar la verdadera libertad y placer, uno debe dirigirse “al sur”, explorar su propia sexualidad y

definir sus lineamientos y expectativas.

Este enfoque innovador y valiente de Raffaella Carrá contribuyó no sólo a su éxito como artista sino también a abrir espacios para la expresión femenina y la exploración de la sexualidad en un contexto culturalmente conservador. Su legado sigue siendo recordado como un hito en la historia de la música popular, marcando un precedente para la libertad y la diversidad en la representación de género en la música y la cultura.⁸⁴

Sin embargo, cuando Raffaella Carrá hizo giras a Sudamérica, causó una enorme conmoción entre el público, pero también se vio frente a un marco amplio de censuras para sus

⁸³ Jonathan Rivera Ch., «Raffaella Carrà: censura, sexo y un ombligo que cambió el mundo», text, HJCK (HJCK, 2021), world, <https://hjck.com/musica/raffaella-carra-censura-sexo-y-un-ombligo-que-cambio-el-mundo>.

⁸⁴ Rivera Ch. Rivera Ch.

performances. Tanto en el caso de Perú en 1979 y Chile en 1982, existió una especie de negociación entre la artista y el conservadurismo de los medios, ambos controlados por gobiernos militares. En Chile se presentó para el Festival de Viña del Mar, donde se vio en la necesidad de interpretar una versión censurada para todo su repertorio. En el popular “Hay que venir al sur”, el coro fue completamente cambiado, en lugar de “hacer el amor” cantó “para enamorarse bien”, y el “sin amantes” fue reemplazado por “sin amores”. Las alusiones a la libertad sexual y la infidelidad femenina no fueron toleradas por las autoridades.

Este fenómeno sugiere que, incluso en la música mainstream, existe un público que busca expresiones más igualitarias y emancipadoras en medio de las estructuras tradicionales y conservadoras. Es una transición lenta pero que refleja un cambio gradual en las percepciones y expectativas de la audiencia, una evolución en la conciencia social y la demanda por representaciones más equitativas en el consumo musical latinoamericano.

Capítulo 4: la difusión global del movimiento punk

Hazlo tú mismo: el punk y los nuevos alcances artísticos a nivel global

El punk fue la contracultura occidental más influyente entre los jóvenes de la Generación X, y la que mejor se pudo adaptar a diferentes circunstancias y contextos sociales. Su versatilidad quedó demostrada en la medida en que no solo inspiró a artistas de diferentes regiones a influirse de las escenas británicas, sino que también se convirtió en una herramienta para abordar los problemas locales.

En el tercer mundo, especialmente en América Latina, el punk logró una mayor penetración que la contracultura hippie, principalmente debido a factores económicos y sociales. Para adoptar el estilo de vida hippie, la experiencia universitaria y un estatus de clase media eran prácticamente requisitos, una realidad común en países del primer mundo, pero no en aquellos en vías de desarrollo. Además, el acceso a las tendencias musicales, la producción y grabación de música era mucho más limitada, casi un capricho lujoso. Por más que el rock psicodélico haya rosado con la música de protesta latinoamericana, era música erudita y de conservatorio,

difícil y cara de hacer. Todo esto condenó al estancamiento de la contracultura hippie latinoamericana, sin llegar a ser nunca un fenómeno de masas.

Por contraparte, el punk surgió de las clases trabajadoras, y su filosofía ‘Do It Yourself’ calzó perfecto para una juventud latinoamericana agitada por la crisis de la Década Perdida. El punk se perfiló por ser barato, casero, precario y sobre todo simple, ya no había que ser un músico de conservatorio, enredar los dedos en acordes raros ni ser virtuoso. La única pauta era expresar la frustración, usar al punk como una herramienta o un ejercicio de gritar los problemas que el formato tradicional del rock psicodélico, la Balada Romántica, o la música folklórica no podía.

Como podemos ver, analizar la dimensión social y económica del punk nos puede ayudar a entender mejor cómo el punk representó una contracultura global, y por qué se pudo aplicar perfectamente a la cotidianidad sudamericana. Justamente, Nina Fletcher planteó una interesante perspectiva al analizar el punk desde la historia económica, como un fenómeno de la crisis laboral que vivieron los jóvenes británicos en la década de 1970, generalmente de familias de clase trabajadora. Este enfoque es convenientemente para los objetivos de la tesis, ya que los parámetros económicos son fundamentales para el análisis de la vida cotidiana, y debemos estar atentos a qué factores potenciaron esta contracultura, y cómo pudo adaptarse tan bien al contexto sudamericano.

El punk como movimiento contracultural tuvo valores y un estilo de vida contrarios a los que promulgaba el movimiento hippie en la década pasada. Lejos del optimismo de amor y paz para cambiar el mundo, los punks tomaron el nihilismo y el “no futuro” como valores fundamentales, convencidos de que la sociedad y el sistema están tan podridos que no vale la pena esperanzarse a cambiarlo. Esto se pudo reflejar perfectamente en las canciones de protesta de ambos movimientos. Mientras “Imagine” de John Lennon habla sobre la voluntad de cambiar el mundo, “Carrer Opportunities” de The Clash toma el desempleo juvenil con ironía, burla, irreverencia y humor negro para reírse de su propia tragedia y desfogarse de la frustración que provoca la recesión económica.

El otro gran aspecto que diferencia estas contraculturas es el fenómeno de clase para ambos movimientos, los hippies fueron en su mayoría jóvenes universitarios de clase media, mientras que los punks crecieron en barrios obreros y de cultura callejera. No obstante, el origen social no es el único fenómeno para tener en cuenta, las diferencias en las condiciones económicas

entre una década a otra, y una generación a otra (Baby Boomers vs. Generación X) también fueron determinantes.

Al igual que en Estados Unidos, los años 60' en el Reino Unido fueron provechosos y prósperos, los baby boomers fueron los primeros jóvenes que se libraron del servicio militar obligatorio, hubo un aumento de jóvenes universitarios, estabilidad económica, los Beatles y un optimismo desenfrenado de cambiar el mundo con paz y amor. En una serie de encuestas realizadas en 2017, una buena cantidad de británicos señalaron que 1966 fue el año más extremadamente positivo para la nación, ya sea por la Copa del Mundo, o por la bonanza económica. Toda esta positividad se desplomó apenas una década después, no por nada la estética punk se propuso a exaltar la marginalidad, el nihilismo y una rabia contra el sistema engendrada en colas de paro: el desempleo en esos años aumentó hasta 14 veces de nivel, nunca antes vistos desde 1930, y para 1979 los desempleados eran casi 1,5 millones.⁸⁵

Con una economía totalmente estancada, los jóvenes de la Generación X en el Reino Unido se acostumbraron a las malas noticias semana tras semana, desde el despido de sus padres por un recorte hasta el anuncio de estados de emergencia, con la única seguridad de que se estaba mucho mejor el día anterior, y estaban heredando lo peor que la sociedad podía ofrecer. De esta manera, el punk surgió como una consecuencia económica, el medio artístico para expresar esta depresión e inconformidad ante la recesión, la falta de oportunidades y las promesas incumplidas del viejo optimismo.

Por este sentimiento de frustración por las dificultades económicas, los punks abrazaron la marginalidad en lugar de evitarla, y empezaron a identificarse con los parias de la sociedad británica, a la par que desarrollaron un resentimiento con el rock hippie de los años 60, por promulgarse música de protesta mientras disfrutaban de un estilo de vida ostentosa gracias a la industria musical. En palabras de John Lydon (miembro de Sex Pistols), pretendían plantarse como la gente común, pero eran “pequeños empresarios” y vivían como la familia real, no había ninguna forma de que su protesta pueda identificar a un joven del proletariado que sufre los efectos de la crisis laboral.⁸⁶ Para muchos punks, la cultura hippie, que aún dominaba el

⁸⁵ Nina Fletcher, «“If Only I Could Get a Job Somewhere:” The Emergence of British Punk», *Young Historians Conference*, n.º Número 19 (2018), <https://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2018/oralpres/19>.

⁸⁶ Fletcher. *Ibid.*

rock comercial y psicodélico, representaba un pasado obsoleto y una forma de rebelión pasiva que no abordaba adecuadamente las injusticias sociales y políticas de su tiempo. Los punks vieron a los hippies como privilegiados que “jugaban a ser pobres”, se escapaban de la realidad a través de las drogas y la espiritualidad, en lugar de enfrentarse directamente a los problemas del mundo real.

Es aquí donde surge el ideal más importante del movimiento: el Do It Yourself (hazlo tú mismo), la fabricación casera y precaria de toda su propuesta artística, tanto en grabación musical como en estética. El trasfondo económico del punk no puede ser entendido por completo sin el factor recursos. La coyuntura económica fue la principal inspiración para la producción artística, pero la administración de los precarios recursos también configuró la identidad de su sonido. Como bien indica Fletcher, “los punks eran producto de dificultades financieras y no deseaban ser vistos como otra cosa.”⁸⁷

Ahora que hemos establecido el trasfondo económico y social del punk, podemos entender mejor cómo es que se pudo adaptar fácilmente al contexto sudamericano, sacudido por la crisis económica de la década perdida, la represión de dictaduras militares, la violencia política del Plan Condor, retornos a la democracia, entre otras coyunturas regionales.

Las circunstancias nacionales fueron igual de importantes para la formación de un movimiento punk. En Argentina, artistas como Los Violadores, Alerta Roja, Los Baraja y Todos Tus Muertos compusieron temas sobre la memoria y el trauma de la Guerra de Las Malvinas, sobre todo a modo de protesta contra el servicio militar y sus consecuencias, como un atentado contra la juventud. En Uruguay, Los Estómagos y Los Traidores protagonizaron la escena punk de Montevideo, con un Post-punk depresivo que buscaba desfogar la frustración que provocaba la dictadura militar, y el desánimo por el retorno a la democracia.

Las escenas de Lima y Medellín fueron muy similares, pues no sólo surgieron bandas, sino movimientos más complejos denominados “Rock Subterráneo” y “Punk Medallo” respectivamente. Ambas escenas mostraron el punk más agresivo de todo el movimiento sudamericano, e irónicamente fueron las únicas que surgieron en plena democracia. Por último,

⁸⁷ Fletcher. «“If Only I Could Get a Job Somewhere:” The Emergence of British Punk», *Young Historians Conference*, n.º Número 19 (2018).

debemos destacar la escena chilena, donde encontramos al conjunto más representativo del movimiento punk sudamericano: Los Prisioneros. La temática en el repertorio del trío chileno es simplemente emblemática para toda América Latina, tocaron temas propios de la dictadura militar de Pinochet, pero desde una cotidianidad tan íntima y representativa, que logró ser identificable para jóvenes en toda la región, siendo la banda latinoamericana más exitosa y consagrada surgida desde una escena underground, como una genuina voz de los 80’.

Por último, quisiera cerrar esta sección con un par de muestras del nivel de convencimiento de la generación X sudamericana con el punk, como un movimiento contracultural necesario para la condición tercermundista de América Latina, y la frustración que sentía la juventud por el legado de represión de las dictaduras militares.

Jorge González, líder y vocalista de Los Prisioneros, es quizás el compositor más importante de todo el movimiento contracultural, y siempre tuvo la consigna de cantar sobre cosas que veían en el día a día. Oriundo de San Miguel, un distrito de clase trabajadora en Santiago, Los Prisioneros se formaron artísticamente como un grupo autodidacta, sin que ninguno haya recibido educación musical. Sin poder encontrar ninguna identificación a sus problemas en artistas de la industria musical, se empaparon por completo en la cultura popular y cotidiana de Santiago. De esta manera, no se conformaron con hacer hits radiales, sino proponer toda una ideología con el punk, un estilo irreverente, simple y directo para la gente común y que “anda en micro”, tal y como ellos mismos.⁸⁸

En una entrevista otorgada en noviembre de 1985, González declaró contra la estirpe hippie de la música folklórica chilena:

“Es un movimiento demasiado cínico. Cuando la protesta se poetiza pierde fuerza. Las cosas hay que decirlas como son, y estar dispuesto a quedar mal con aquellos que se critican. Hay muchos de esos que cantaron un tiempo criticando todo, pero después se fueron a la televisión o a un festival, y se les olvidó.”⁸⁹

⁸⁸ Antena Los Prisioneros, Los Prisioneros de Chile: Somos unos resentidos (VSD, 1987), Entrevista en prensa, 1987, Antena Horrisona, <https://antnahorrisona.blogspot.com/2020/04/los-prisioneros-de-chile-somos-unos.html>.

⁸⁹ Marisol García, «Los Prisioneros En Sus Palabras», *Centro Para Las Humanidades UDP - Universidad Diego Portales* (blog), 1985, <https://www.centroparalashumanidadesudp.cl/los-prisioneros-en-sus-palabras/>.

Esta misma crítica a la contracultura hippie se materializó en un tema de su primer álbum, titulado “Nunca quedas mal con nadie”. González consideraba que cantar sobre América Latina como un lugar hermoso, andino y edénico era cínico, pues no se cantaba sobre la realidad del chileno del día a día en la ciudad, sino como les gustaría que fuese. Por esto Los Prisioneros tuvieron un lineamiento anárquico en cuanto a su ideología, tanto la dictadura como sectores de la izquierda fueron víctimas de su irreverencia y su humor negro. En otra entrevista a la banda por la revista *Bicicleta* (1986), Jorge González y Claudio Narea declararon sobre la represión de la dictadura:

“—Cuando [Pinochet] subió al poder, yo tenía siete años. Así es que en realidad hemos sentido, hemos vivido con un “no a la política”. Hemos visto como persiguen a la gente en las calles. Eso no se puede dejar de sentir. Somos como cualquier ciudadano común, que ve y escucha todo lo que hay (...). Todos ven y escuchan, algunos se hacen los lesos.

—Eso lo están cantando con guitarras y charanguitos

—Claro, hay mucha gente que protesta contra el sistema, pero lo hace de una forma tan poética que ni se nota la protesta. Uno no sabe si sólo quiere lucir sus instrumentos o su virtuosismo como poetas o si quieren acusar algo (...). Yo no soy poeta, soy una persona de la calle, tengo una educación de liceo fiscal”.⁹⁰

Como podemos ver, el movimiento punk le dio poder y agencia al ciudadano común, sin importar su técnica musical o virtuosismo, se hacía protesta sin formalidades y atacando aquello que directamente reprime en el día a día. Es por este enfoque en lo común que esta contracultura es tan provechosa para la historia de la vida cotidiana. Las canciones, performances, el humor, la vestimenta son todos discursos materiales e inmateriales, testimonios vivos y latentes de inconformidad y anhelos de cambio que ya están resquebrajando la mentalidad tradicional.

Otro artista del movimiento que habló a favor del punk como el mejor medio de expresión en el contexto latinoamericano fue Horacio Villafañe, mejor conocido como Gamexane, fundador

⁹⁰ Carlos Lettuce, Los Prisioneros, y Gustavo Vizcarra, «Los Prisioneros acorralados», *La Bicicleta*, 22 de abril de 1986, Biblioteca Nacional de Chile.

de la banda Todos Tus Muertos. El primer contacto de Gamexane en la escena del rock argentino no fue como músico, sino como lector de la mítica Revista Pelo, el principal portavoz del rock más comercial en Argentina. En una carta enviada a los editores de la revista, y publicada en el número 120 (noviembre de 1979), tuvo críticas bastante hostiles contra el rock progresivo y psicodélico que dominaba la escena nacional, como una tendencia elitista y ajena a la realidad de la juventud argentina, mientras hablaba positivamente del punk como una vía mucho más apropiada.

“Ya es hora de que se despierten todos los dormidos del rock nacional (...) La mayoría de los músicos son unos amargados vejetes (aunque tengan veinte años) y se los ve siempre "en búsqueda". (...) Basta de farsas: el punk es lo único que ofrece verdad directa, nada de cositas como "quiero ver, quiero entrar, nena nadie te va a hacer mal, excepto amarte". (...) Muchos adolescentes se están empezando a dar cuenta que esto ya no va más, y se vuelcan a la Nueva Ola, que en 1980 va a surgir más fuerte. (...) A aquellos ciegos que se compenetran con el engaño y la infinita e inútil espera todo esto les va a resbalar.”⁹¹

De esta manera, los jóvenes sudamericanos de la Generación X no encontraban más motivos para cantar las mismas canciones de amor, o al menos no de la misma manera, y abrazaron la contracultura punk como una manera más cruda y directa de expresar su día a día. La década de 1980 fue quizás la más importante para la música underground y contracultural para América Latina, por este nivel de conexión y entendimiento entre música y cultura popular. Parte de ese éxito se refleja en el alcance de estos artistas, algunos a nivel internacional, y aún con todas las limitaciones de recursos. Esta generación necesitaba el punk, sus experiencias del día a día exigían ser cantadas en punk, y por supuesto, la represión de género sería uno de los principales aspectos a cuestionar.

⁹¹ Horacio Villafañe, «Correo: Gran Banana», *Revista Pelo*, 1979.



Ilustración 8. Ilustración de la Revista Esquina en 1986, importante fanzine de la escena limeña.⁹²

Las cuestiones de género en el Movimiento Punk

Si bien el punk fue una contracultura masiva y orientada a la protesta cotidiana, esta no fue uniforme ni colectiva. De hecho, hubo vertientes y grupos que antagonizaron entre sí, tanto en sus propuestas musicales como ideológicas. Tal como indica Sean Albiez, la vinculación del punk con la izquierda o el anarquismo es sólo una posverdad de algunos sectores políticos, realmente hubo jóvenes de todos los sectores que se sumaron al movimiento para expresar lo que más les reprimía, y el discurso político fue sólo una de las muchas vertientes. Los Sex Pistols, por ejemplo, son una de las bandas más icónicas del movimiento, pero sus canciones se vincularon más hacia la comedia que la lucha social, mofándose de elementos de la familia real, pero también de cualquier aspecto que se preste a hacer humor negro, no de manera ingeniosa o metafórica, sino más bien infantil y desenfadada.⁹³

La corta carrera de los Sex Pistols es representativa para la primera fase del movimiento, cuando sólo había una manera de hacer punk: la más agresiva, monótona, simple y precaria de

⁹² Fabiola Bazo, «Machismo en el Rock Subterráneo: ¿Mito o Realidad?», Subte Rock, 2013, <https://subterrock.com/machismo-en-el-rock-subterraneo/>.

⁹³ Sean Albiez, «Punk after “punk” in the UK: 1978-1984.», *Research Gate* (blog), 2004, <https://www.researchgate.net/publication/344512896>.

sus versiones, y apenas en su primer año de trayectoria ya parecía condenarse a ser sólo un género musical o una moda pasajera. En cuestión de sólo un par de años (1976-1978), los Pistols fueron catapultados de la escena underground a la firma con grandes disqueras, de la mano de su representante Malcolm McLaren; sin embargo, la apuesta de este mánager no fue exactamente una apreciación artística.

McLaren observaba la conmoción que generaban los conciertos punks en el sector conservador británico, los reportajes a sus conciertos violentos eran garantía de rating en la BBC; por lo tanto, su interés por los sacar a los Pistols y otras bandas punks fue motivado más por generar morbo y obtener ganancias. Bajo su dirección, los Pistols fueron la imagen más estereotipada y disforzada del movimiento, lo necesario para provocar la reacción de los conservadores. Sus dos miembros más representativos incluso cambiaron el nombre por uno alusivo a las drogas y la decadencia juvenil: Johnny Rotten y Sid Vicious.⁹⁴ Este último fue el que más se moldeó a las pretensiones de la disquera, puesto que ni siquiera sabía tocar el bajo, pero McLaren lo convirtió en la cara de la banda por su estilo de vida desenfadado y salvaje, su falta talento era incluso parte del espectáculo.

A pocos meses de publicar su único álbum comercial, John Lydon abandona la banda. En una entrevista otorgada a Capital Radio en julio de 1977, dio unas declaraciones que sorprendieron a los mismos punks, sobre que estaba harto de la música monótona de Sex Pistols, y se sentía “engañado” del movimiento, al punto que le avergonzaba ser llamado “Rotten”. Para el exvocalista, los Sex Pistols fueron usados como fenómenos de circo autodestructivos, un truco de feria que reducía los ideales e inconformidad de los punks a sólo ráfagas de destrucción y vandalismo. Se había decepcionado del estancamiento del punk, como una contracultura que nació muerta y cayó rápidamente en la monotonía.⁹⁵

Lydon aprovechó para mostrar su admiración por otros géneros musicales fuera del punk, como algunos temas del rock progresivo, y sobre todo alabó el carácter activista del reggae. Básicamente, en esa entrevista desmontó la caricatura que representaba en Sex Pistols, y se mostró como lo que realmente era: un tipo sensible y amable. Por su parte, McLaren vio estas declaraciones como un negocio al agua y decidió romper definitivamente cualquier vínculo con

⁹⁴ Simon Reynolds, «Capítulo 1: Mi imagen pública me pertenece. John Lydon y PIL.», en *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo* (Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2013), 35-49.

⁹⁵ Reynolds. *Ibid.*

Lydon, ya que su ex Johnny Rotten se había convertido en “una mariquita constructiva, en lugar de un lunático destructivo”.⁹⁶ Lydon le dio un giro a la filosofía del punk con el lema “mi imagen pública me pertenece”, enterró para siempre la caricatura de Johnny Rotten para mostrarse siempre en su autenticidad. El punk tenía potencial para ser la voz de una generación desdichada, y se estaba condenando a convertirse en un molde más, un disfraz más con sus parámetros de masculinidad exacerbada.

El enfoque destructivo del punk primigenio también atrajo a una gran cantidad de jóvenes, pero de ninguna manera representaban un grupo uniforme, de la misma manera en que la crisis laboral y económica no provocó los mismos efectos para todos los jóvenes. Un sector del anarco-punk se convirtió en un medio de cooptación por parte de grupos extremistas que buscaban reclutar jóvenes descontentos para sus propias agendas políticas, especialmente contra inmigrantes. Este fue el caso de los skinheads, quienes bajo el lema nihilista del punk, se volcaron contra la “corrección política”, adoptando conductas nacionalistas o racistas en una estética agresiva y ultra masculina, a modo de resistencia identitaria para desafiar lo moralmente correcto.

Los conflictos surgieron cuando más jóvenes se interesaron en el movimiento, eran chicos de clase trabajadora o escuela pública, pero de un perfil más sensible y artístico, e igualmente el punk empezó a ser atractivo para las mujeres, como una forma de desfogarse del machismo cotidiano. Sin embargo, cuando estos nuevos adeptos llegaban a algún concierto de ¡Oi! o The Clash, esperaban inspirarse del discurso nihilista y antisistema del punk para encarar sus inquietudes, pero muchas veces encontraban un ambiente hostil, violento y de mente cerrada que antagonizaban con su manera de ver el punk.⁹⁷

Por otro lado, Sid Vicious seguía mostrando un perfil machista y provocativo, mientras caía en una espiral de autodestrucción, hechos que no dejaron de ser aprovechados por McLaren. El bajista tuvo una relación sentimental con Nancy Spungen, una groupie de 18 años que estaba incursionándose en la escena punk, y posteriormente se convertiría en su mánager. Sid y Nancy cayeron en la adicción a la heroína, además de una relación tormentosa y abusiva por parte de ambos, y tras el fracaso de los Pistols en Estados Unidos, terminó matándola por un crimen

⁹⁶ Reynolds. «Capítulo 1: Mi imagen pública me pertenece. John Lydon y PIL.», en *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*

⁹⁷ Albiez, «Punk after “punk” in the UK: 1978-1984.»

pasional. Tras el escándalo del homicidio, Malcolm McLaren y Virgin Records pagaron su fianza, pero Simon John Ritchie parecía mostrar aberración por su personaje como Sex Pistol, pues no tenía interés en continuar sus proyectos musicales. Al cabo de unos meses de abstinencia, terminó suicidándose con una sobredosis de heroína.⁹⁸

La trágica vida de Sid y Nancy causaron conmoción en la prensa, pero también orientó a la reflexión dentro del mismo movimiento. John Lydon lamentó la muerte de su excompañero, pero se mostró crítico ante lo que el punk destructivo terminó siendo para Simon. Ante la revista Rolling Stones, declaró:

“Malcolm y la prensa tuvieron mucho que ver con el fomento de esa imagen (...) Elegí alejarme de esto porque, de lo contrario, tendrías a toda esa gente esperando que te mates en su nombre. Mira lo que le pasó a Sid, la única manera para poder estar a la altura de todo lo que creían de él era morir. Fue trágico, pero más para Sid que para cualquier otra persona, compró su imagen pública.”⁹⁹

Como podemos apreciar, Lydon quería llevar al punk a una etapa constructiva, porque la destructiva sólo los convertía en caricaturas para el ojo público, y ya se había llevado la vida de su ex compañero de banda. La escena punk debía ser algo que Sid, y otros jóvenes incomprensidos o desempleados necesitaban en ese momento: una contracultura para desbordar su frustración, pero sin abandonar aquello que lo hace auténtico, su fragilidad y sensibilidad. De esta manera, la contracultura no sólo se proyecta a ser portavoz de inconformidades, sino también tiene la capacidad de ser un poderoso aliciente para los anhelos de cambios sociales.

Cada vez más artistas y fanáticos en el punk llegaban a la misma conclusión que Lydon: la fase destructiva del punk ya pasó, y es momento de reconstruir música que sí pueda representarnos como generación. De aquí surgió el Post-punk, y otros géneros derivados como el New Wave, Synth-pop, Dark Wave o Rock Gótico, pero la consigna era la misma: mostrarse auténtico.

⁹⁸ Dominic Utton, «Fame, Murder and the Fatal Narcissism of Sid Vicious», Q Magazine, 2 de febrero de 2024, <https://qthemusic.com/p/fame-murder-and-the-fatal-narcissism-of-sid-vicious/>.

⁹⁹ Mikal Gilmore, «John Lydon improves his public image», *Rolling Stones*, 1980, https://www.fodderstompf.com/ARCHIVES/INTERVIEWS/JL_RS5.80.html.

Es así como el movimiento punk tuvo un fuerte aporte para la representación y dignificación de elementos queer. Si la imagen pública le pertenecía a cada uno, usaron el punk para reivindicar aspectos de género marginalizados. La escena fue un espacio artístico donde se pudieron mostrar hombres maquillados y sensibles, feminidades alternativas, o incluso miembros de la comunidad LGBT+.

Entre todas sus variantes, podemos decir que el punk fue más una posibilidad, o un ejercicio de subvertir el arte musical a escalas simples y experimentales donde primaba la irreverencia, la creatividad y autenticidad por sobre la técnica, el talento y el presupuesto. Por esta razón, el punk no tuvo un arquetipo de ideología, y en terreno del género, tampoco un sólo arquetipo de masculinidad o feminidad.

Es aquí cuando podemos aterrizar el punk en la historia de género. Una vez desmitificado el punk destructivo, cada vez más jóvenes de otros tipos de marginalidades se unieron a esta contracultura. Aquellos desencajados por las normas de género tradicionales encontraron en el punk una vía de representación alternativa, y aprovecharon la escena para hacer sus propias interpretaciones y versiones del punk. Si el punk era antisistema, debía ir en contra del patriarcado, ser irreverente y crítico contra el tradicionalismo de las dinámicas de género para las mujeres. Y si el punk alegaba por ser auténtico, debía ser un medio para mostrar el lado más humano, más frágil y sensible de los punks sin perder a crudeza, aquellos atormentados que expresaban de otras formas las consecuencias de la recesión económica en su vida cotidiana.

En la misma escena, podíamos encontrar fanáticos hiper masculinizados como los skinheads, otros tipos rudos con chaquetas de cuero y jeans desgastados como The Clash,¹⁰⁰ hombres bohemios y con atuendos coloridos como The Smiths, góticos maquillados como Robert Smith en The Cure,¹⁰¹ e incluso sexos revertidos, como Nina Hagen, Boy George de Culture Club o Pete Burns de Dead or Alive. Cada uno diverso y distinto entre sí, pero con la misma consigna de “hazlo tú mismo” y “sé tú mismo” que ofrecía el punk.

¹⁰⁰ Indepest, «Punk's Not Dead», *Indepest* (blog), 2021, <https://indepent.com/2021/03/07/punks-not-dead/>.

¹⁰¹ Laura Kelly, «“Robert Smith Isn't People's Perceptions”: Stories behind Classic Photos of The Cure», *The Big Issue* (blog), 30 de noviembre de 2022, <https://www.bigissue.com/culture/music/robert-smith-isnt-peoples-perceptions-stories-behind-classic-photos-of-the-cure/>.



Ilustración 9. El look característico de Robert Smith.

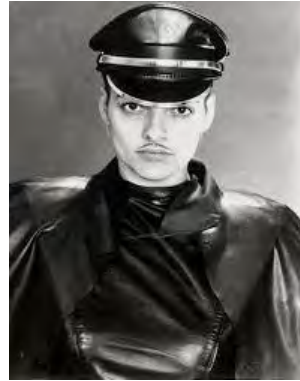


Ilustración 10. Nina Hagen en el videoclip de Smack Jack (1982).



Ilustración 12. The Clash en 1977.



Ilustración 11. Siouxsie Sioux, líder de Siouxsie And The Banshees

Uno de los mejores ejemplos de las cuestiones de géneros en el punk lo podemos encontrar en el repertorio de The Cure, banda precursora del rock gótico. A diferencia de otros géneros punk sobre temáticas sociales y profundas, se centraron sobre todo en canciones románticas, pero con una propuesta alternativa y revolucionaria. The Cure no presenta escenarios nihilistas, más bien explora el sentimentalismo masculino, que bien pueden ser radiantes y optimistas, apelando a la inocencia y sensibilidad que los hombres guardan y no se animan a lucir.

Como mencionamos, su líder Robert Smith usaba sombra de ojos, lápiz labial y productos para el cabello llevando su estética punk a la rebeldía frente a los estándares de masculinidad. Smith descubrió el maquillaje durante la primera etapa de su banda, cuando fueron apadrinados por Siouxsie And The Banshees para servir como banda de apoyo en sus presentaciones. En una

de estas funciones, Smith tuvo que reemplazar al guitarrista, y Siouxsie Sioux lo forzó a usar el distintivo maquillaje gótico de su banda.¹⁰² Sobre esta experiencia, declaró:

“En el escenario de la primera noche con las Banshees, me quedé impresionado por lo poderoso que sentía tocando ese tipo de música. Era tan diferente a lo que estábamos haciendo con The Cure. (...) Ser una Banshee realmente cambió mi actitud hacia lo que estaba haciendo”.¹⁰³

Una vez que descubrió el poder transgresor del maquillaje para la filosofía contracultural del punk, empezó a incorporarlo hasta que quedó como una marca en su propuesta artística. Smith no interpretaba el maquillaje como un elemento afeminado, ni como un statement de moda. Fue un recurso visual que podía complementar su presencia escénica, el elemento irreverente y desafiante que necesitaba para poder transmitir el ambiente de su repertorio. Con el tiempo, tanto la música como la imagen de The Cure impactó tanto que se hizo rápidamente con un lugar en la cultura popular, bandas en Latinoamérica como Soda Stereo y Caifanes replicaron el mismo estilo de peinado extravagante y sombra de ojos. Esto evidentemente, chocaba con la imagen del macho en la mentalidad machista latinoamericana, las generaciones anteriores habían crecido idolatrando baladistas y boleristas, nunca una moda había orientado tanto a romper con los parámetros tradicionales de la masculinidad.



Ilustración 13. Soda Stereo en la sesión de fotos de *Nada Personal*, siguiendo la estética de *The Cure* (1986).

¹⁰² Alonso Martínez, «Cómo Robert Smith definió el labial y el delineador como parte del look Goth», GQ México, 2020, <https://www.gq.com.mx/cuidado-personal/articulo/robert-smith-de-the-cure-como-usaba-labial-y-delineador>.

¹⁰³ Mark Paytress, *Siouxsie & the Banshees: The Authorised Biography*. (Sanctuary Publishing., 2003).

Podemos tomar como caso representativo al impacto de The Cure en cuestiones de género, con uno de sus temas más conocidos: Boys Don't Cry.

Boys Don't Cry (traducción)

Diría que lo siento
Si pensara que te haría cambiar de
opinión
Pero sé que esta vez he dicho
demasiado
He sido demasiado cruel

Traté de reírme de eso
Cubrirlo todo con mentiras
Traté de reírme de eso
Escondiendo las lágrimas en mis ojos
Porque los chicos no lloran
Los chicos no lloran

Me derrumbaría a tus pies
Y rogar perdón, suplicarte
Pero sé que es demasiado tarde
Y ahora no hay nada que pueda hacer

(...)

Jugué mal tus límites
Te empujé demasiado lejos
Te di por sentada
Pensé que me necesitabas más, más,
más

Ahora haría casi cualquier cosa
Para tenerte de nuevo a mi lado
Pero sigo riéndome
Escondiendo las lágrimas en mis ojos
Porque los chicos no lloran
Los chicos no lloran

Esta canción juega con el mito de la masculinidad inquebrantable, la tradicional frase "los hombres no lloran". Sin embargo, va incluso más allá, y The Cure rompe también con el ciclo de las baladas románticas que desarrollamos previamente, donde las infidelidades masculinas son perdonadas de manera incondicional como un triunfo del amor sobre el pecado, representado por una amante.

‘Boys Don't Cry’ trata sobre una ruptura amorosa, donde el protagonista está reflexionando sobre su conciencia, y va descartando todas las vías convencionales para pedir perdón, como rogar de rodillas o jurar amor eterno, porque reconoce que le ha hecho bastante daño a su pareja, y la dignidad de esta no le permitiría darle otra oportunidad. El protagonista admite que no tiene una solución real, y que prolongar la relación sólo le haría más daño a ambos. Ante este conflicto, prefiere ocultar sus inseguridades y simular que esta situación no le duele, porque "los hombres no lloran".

En el puente, conocemos un poco más de la chica, y menciona que "no respetó sus límites", esta vez fue demasiado lejos, y creyó que le iba a perdonar

absolutamente todo. Se presenta a una chica con mucha más autonomía, que no está dispuesta a ceder con un rol abnegado, y al protagonista masculino como una persona más insegura e inestable, al no poder siquiera hacerse cargo de sus emociones. El machismo, más que un algo temible, aparece como un refugio para que los hombres huyan de sus inseguridades.

Por otra parte, el aporte femenino al movimiento punk es notable, al romper con el molde de que una música contestataria y rebelde debía ser dominado netamente por varones. Al ir en contra de la construcción del “macho” dentro del mismo movimiento, en la fase destructiva del punk, lo hicieron aún más rebelde, les permitió cuestionar muchas más estructuras sociales y estéticas.

Sin embargo, como mujeres jóvenes de clase trabajadora, las chicas punks enfrentaron ataduras sociales adicionales incluso dentro del propio movimiento, lo que inspiró una postura aún más crítica hacia las injusticias sociales existentes. Esta actitud subversiva contribuyó a que el punk se convirtiera en un medio importante para la difusión del feminismo, alimentando un mayor vanguardismo intelectual en la escena punk, de mayor alcance popular que el esnobismo asociado a los hippies universitarios.

Una de las bandas femeninas más prominentes en el Post-punk fueron The Slits, formado por un trío de chicas. Su álbum debut *Cut* (1979) se caracteriza por contener un tono irónico en las letras, orientadas a ridiculizar el machismo, los estereotipos de género y otras circunstancias cotidianas que pasaban las mismas integrantes. La canción con el discurso más crítico es sin duda *Typical Girls*, donde reniegan y se burla del rol pasivo que se espera de las mujeres, para nunca tomar iniciativa y servir como soportes y musas para sus hombres. Igualmente, ponen en evidencia estereotipos de género, como ser emocionales y no racionales, y las contradicciones entre ser impredecibles y predecibles, de ser manipuladoras y fáciles de engañar. Finalmente, concluye con una crítica poderosa sobre cómo el consumismo orienta a las mujeres a tener más inseguridades para ser una “típica chica”, y atraer al “típico chico”.

The Slits surgió desde la misma presencia femenina en la escena punk, dos de sus integrantes Ari Up y Palmolive se conocieron asistiendo a conciertos y formaron el grupo con la iniciativa de tener una presencia femenina en la escena punk. En un principio, The Slits fue una banda de malas actuaciones, donde ninguna dominaba siquiera los instrumentos, pero siempre daban de qué hablar. Esto atrajo la atención de Malcolm McLaren, que las veía como la versión femenina de Sex Pistols, y pretendía vender su imagen y sexualizarla, como chicas corrompidas y salvajes pero sexualmente activas y provocativas. Afortunadamente, gracias al respaldo de

otros artistas como The Clash y John Lydon, pudieron escapar de este contrato, y se impulsaron por medio de estudios independientes.¹⁰⁴

De la formación original, el caso más interesante es de Palmolive, de lejos la integrante con el perfil más activista, y quien rechazó tajantemente las pretensiones de McLaren. Originaria de la España franquista, huyó de su país natal cuando era aún adolescente, al ver que su destino allí sería “casarse, tener hijos y aguantar un marido que hiciese conmigo lo que se le dé la gana”. Cuando se unió a la escena punk de Londres, fue bastante crítica con el machismo de algunos artistas como Sid Vicious. Igualmente, mantuvo una relación amorosa con Joe Strummer, el líder de The Clash, quien se vio atraído por su carácter rebelde y contestatario. Este noviazgo fue también peculiar dentro de la escena, ya que Palmolive no era la sombra de Strummer, ni una musa de inspiración para canciones románticas, ambos eran igualmente activos con sus canciones de protesta.¹⁰⁵

La emergencia de artistas femeninas en el punk también inspiró a que los punks sudamericanos, no sólo a las mujeres jóvenes, creció también un anhelo de parte de los hombres por el surgimiento de artistas femeninas en el movimiento, o por alentar sus expresiones contraculturales con respecto al machismo. Esto lo podemos interpretar a partir de una declaración de Jorge González: "El rock viejo era re machista, Led Zeppelin, los Stones, ultra machos. Pero el punk no, ahí había heroínas."¹⁰⁶

Capítulo 5: la construcción de valores contraculturales en el movimiento punk sudamericano.

¹⁰⁴ Simon Reynolds, «Capítulo 3: The Pop Group y The Slits.», en *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo* (Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2013), 69-87.

¹⁰⁵ Elisa Alcalde, «Feminismo post punk: The Slits», *La Tercera*, 2017, <https://www.latercera.com/culto/2017/03/20/feminismo-Post-punk-the-slits/>.

¹⁰⁶ Jorge González, “¿Qué es esa hueá de placer culpable?": Jorge González y la admiración por Los Ángeles Negros, *La Tercera*, 21 de enero de 2021, <https://www.latercera.com/culto/2019/08/04/que-es-esa-huea-de-placer-culpable-jorge-gonzalez-y-la-admiracion-por-los-angeles-negros/>.

Hazlo tú mismo: la difusión de las escenas punk en Sudamérica

Todos estos nuevos alcances del movimiento punk llegaron a América Latina tanto de manera underground como en las radios mainstream, cada vez más artistas y temas del Post-punk o New Wave se infiltraban entre las fiestas y reuniones juveniles. En la década de 1980, la tecnología del cassette hizo que la música fuese más accesible para jóvenes de clases populares, sobre todo porque permitía hacer grabaciones caseras, hecho que fue aprovechado tanto para reproducir canciones de las radios, como para hacer pequeñas y precarias sesiones de creación musical que puedan circular entre los amigos cercanos.

Este aspecto fue fundamental para que la generación X de Sudamérica compartiera el mismo ideal del “hazlo tú mismo” del punk en Gran Bretaña, las grabaciones de cassette y su circulación fueron la piedra angular para la creación de escenas en distintas ciudades, especialmente en Lima, Santiago y Montevideo, donde la industria musical local era escasa, y prácticamente inexistente para el rock. De esta manera, estos jóvenes vieron en el punk una oportunidad para hacer música con las tendencias actuales, jugando con las cintas y administrando los pocos recursos y el sonido precario para hacer experimentaciones. Sin duda, los nuevos alcances musicales y los ideales del punk habían despertado un anhelo generalizado por crear música.



Ilustración 14. Cassette de Los Pseudopillos (1982), banda de Jorge González y Claudio Narea (Los Prisioneros) durante la secundaria, grabado de forma casera y casi sin instrumentos.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Buenabasura, «Los Pseudopillos “Extremista + Let it Pillo” (1982)», Red Social, Instagram, 2023, <https://www.instagram.com/p/CrPickROung/>.

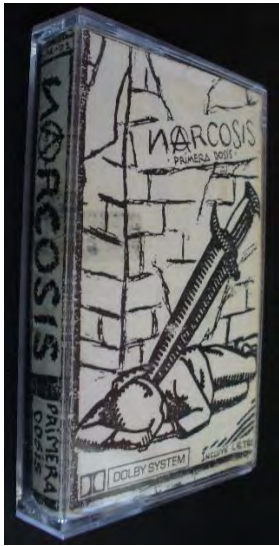


Ilustración 15. Cassette de *Primera Dosis* (1985) de *Narcosis*, el más icónico del *Rock Subterráneo*.

El método de “hazlo tú mismo” fue más un recurso de necesidad que un idealismo, aún más aguda que en el caso de Inglaterra, por las barreras que presentaba la misma industria musical en la mayoría de los países sudamericanos. Incluso en Argentina, donde se concentraban las discográficas más importantes en la región, y ya contaban con una extensa tradición de artistas internacionales, la música del movimiento punk se desarrolló en un contexto de represión política, censuras y crisis económicas que influyeron profundamente en su evolución y características.

Siguiendo con el caso de Argentina, fue el primer país sudamericano en incorporar una movida punk a finales de los años 70, en plena dictadura militar (1976-1983), un periodo marcado por la censura y la represión violenta de cualquier forma de disidencia. De esta primera ola de bandas punks, la más importante fue *Los Violadores*, que empezaron a tocar en 1981, y centraron sus letras irreverentes en burlas hacia los adultos, y su desprecio contra el servicio militar por la Guerra de Las Malvinas, en el enfoque que hemos denominado “punk destructivo”. Sin embargo, aunque enfrentaron censura y represión, lograron abrirse camino en la escena *underground*, y rápidamente tuvieron la oportunidad de firmar con *Umbral Discos* para lanzar sus álbumes de estudio.¹⁰⁸ Si bien *Umbral* era una disquera independiente, su

¹⁰⁸ Fernando Fratantoni, «Los Violadores: la historia detrás de ‘Y ahora qué pasa, eh?’», *Rolling Stone en Español* (blog), 2023, <https://es.rollingstone.com/los-violadores-y-ahora-que-pasa-eh-arg/>.

calidad y alcance era bastante competente frente a los grandes sellos discográficos, o al menos mucho mayor que las que tenían los países vecinos.

La apuesta de Umbral fue un rotundo éxito, pues los dos primeros álbumes de Los Violadores, el debut homónimo la banda (1983) y “Y ahora qué pasa, ¿eh?” (1985), lograron incluso traspasar fronteras, y les permitieron hacer giras internacionales. Ante esto, pesos pesados de la industria musical como CBS Records (ahora perteneciente a Sony) y Universal decidieron apostar por encontrar artistas nuevos en las escenas *underground*, y fue así como el movimiento punk argentino encontró una apertura en la música mainstream. Por esta razón, tras un par de años de giras *under*, Soda Stereo pudo debutar con su álbum homónimo en 1985 bajo el sello de CBS Records, y la tutela de Federico Moura de Virus, otra banda de New Wave representada por la disquera. La camaradería entre músicos consolidados en la industria, y los nuevos surgidos del *under* también fue recurrente, como el apoyo que ofreció Charly García a la banda G.I.T, produciendo su álbum debut. Por esta razón, podemos decir que buena parte de artistas en el movimiento punk argentino eran de orígenes *underground*, pero contaron con el respaldo de la industria para sus álbumes debut, que no eran más que el compilado de los mismos temas que tocaban en las giras *under*.

Sin embargo, los artistas independientes de los otros países que seleccionamos para la investigación no tuvieron un escenario tan favorable, ya sea por la censura y represión de la autoridad, o la precariedad de la industria musical nacional.

En Chile, la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) también supuso un entorno hostil para la música contestataria, pues muchos de los artistas nacionales más influyentes habían sido deportados por la Junta Militar, o incluso asesinados como el caso de Víctor Jara. Con el corte abrupto de la Nueva Canción, la música chilena quedó debilitada y menguante de artistas sobresalientes. Otro punto para tomar en cuenta es que, de por sí, la industria musical en Chile ya era pequeña y de poca influencia regional, y su escasa repercusión estaba vigilada y controlada por la dictadura, al igual que los canales de televisión. Como ya hemos mencionado, la dictadura también ejercía presión en eventos musicales como el Festival de Viña del Mar, un hito importante para cualquier artista chileno, pero de imposible acceso para la música contestataria. Sin ningún lugar donde expresar el malestar juvenil, los artistas de movimiento punk en Chile operaban netamente desde la clandestinidad.

Para 1983, Los Prisioneros eran un grupo clandestino más, sin otro registro de sus temas más que grabaciones caseras de cassette con pésimo sonido, tanto por la calidad de audio como por la precariedad de sus instrumentos. Ese mismo año, Jorge González cursaba su primer año en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde fue compañero de cursos con Carlos Fonseca, un estudiante de vida mucho más acomodada, cuya familia tenía contactos con emisoras de radio, así como una tienda de discos, pero buscaba hacerse un nombre a través de Fusión, su recién fundada disquera independiente. González y Fonseca compartían la misma ambición y los mismos gustos musicales, de manera que cuando escuchó las grabaciones de Los Prisioneros, decidió apostar por completo por la banda, tanto por las letras contestatarias como por la innovación musical para lo que en Chile se habían acostumbrado.¹⁰⁹

Una vez que Fonseca se convirtió en mánager de Los Prisioneros, atravesaron un camino tortuoso para grabar su primer álbum. Entre las barreras de censura y la postura de la banda por no cambiar ni una palabra de las letras ni alterar el sonido para hacer las canciones más comerciales, la mayoría de las radios no se atrevía a comprometerse frente a los órganos de censura de la Junta Militar. Ante esta negativa, y mientras las grabaciones del álbum progresaban, editaron un cassette con el sencillo “La Voz de los 80’”, que se empezó a circular de mano en mano, y de manera completamente ajena a la industria musical, se convirtió en un éxito a nivel nacional.¹¹⁰ Finalmente, con el lanzamiento del álbum en diciembre de 1984, el rotundo éxito orientó a que cada vez más emisoras cedieran ante la presión social, tanto por el sencillo como por los otros temas del álbum.

Sin embargo, a pesar del éxito, siguieron encontrando trabas en su carrera musical. Uno de los episodios de censura más recordados ocurrió en diciembre de 1985, cuando Los Prisioneros fueron invitados a la Teletón de ese año. Durante su presentación de La Voz de los 80’, la señal de Canal 7, controlado por la Junta Militar, cortó su señal abruptamente y no retornó hasta que se retiraron del escenario.¹¹¹

Por otro lado, gracias al éxito progresivo de la banda, Fusión se convirtió en la primera y única disquera independiente importante de Chile. Los Prisioneros y Fonseca abrieron el paso para

¹⁰⁹ Pía Elizabeth Vargas Moreira, «Jorge González: una biografía» (Tesis de Licenciatura, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2015).

¹¹⁰ Moreira. «Jorge González: una biografía»

¹¹¹ Claudio Narea, *Mi vida como prisionero* (Santiago de Chile: Editorial Norma, 2009).

otros artistas emergentes en el movimiento punk, tales como Emociones Clandestinas, Aparato Raro y Banda 69, todas con el mismo estilo irreverente y contracultural, y bajo el sello de Fusión. Sin embargo, sin la emergencia de Los Prisioneros y el contacto con Fonseca, probablemente la escena punk chilena hubiese quedado en el completo anonimato.

Por su lado, en Uruguay también fue una disquera la que tomó protagonismo en la difusión del movimiento punk. Orfeo quizás no fue estrictamente un sello independiente, pero sí de culto, posicionándose como la disquera principal para artistas nacionales desde su fundación en 1960. En décadas anteriores, había impulsado las carreras de artistas de música folklórica y de protesta tales como Los Olimareños, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, y al igual que en el caso chileno, varios de sus mejores exponentes fueron exiliados durante la dictadura cívico-militar. Tras el retorno a la democracia en marzo de 1985, Orfeo volvió a grabar con artistas de protesta (como el álbum *A Dos Voces* de Daniel Viglietti y el escritor Mario Benedetti), pero también se interesó en los artistas de la escena *under* de Montevideo, quienes, aunque de forma muy distinta, también mostraban su descontento con la dictadura, e incluso con el retorno a la democracia.¹¹² Las principales bandas del movimiento, como Los Estómagos, Los Tontos, El Cuarteto de Nos y Los Traidores, grabaron sus álbumes debut con el sello de Orfeo.

Por último, el movimiento punk en Perú, llamado también ‘rock subterráneo’, surgió un par de años después del retorno a la democracia, pero también fue el que más limitaciones tuvo para su difusión, sobre todo por la precariedad de la industria musical en el país. Los pocos artistas peruanos que destacaban a nivel internacional eran generalmente de música folklórica, pasando por la música criolla, los boleros y la cumbia-chicha. El rock peruano tampoco había asentado una tradición o marcado algún estilo luego de la Nueva Ola, fue una moda más que se difuminó a mediados de los 70’. Para variar, la única vía independiente estaba dominada por otros géneros, las pequeñas disqueras emergentes mostraban mayor interés en la escena de la cumbia peruana, impulsando el movimiento de la chicha en la década de 1980.

Con esta serie de adversidades, los ‘subtes’ tuvieron que construir sus propios canales de difusión, prácticamente por la circulación de grabaciones caseras y sin ningún apoyo externo, por lo que fueron muy pocas las bandas que consiguieron grabar algún álbum o maqueta en

¹¹² «Anexo:Álbumes de Orfeo», en *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 8 de enero de 2024, https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Anexo:%C3%81lbumes_de_Orfeo&oldid=156826080.

buena calidad. De hecho, la mayoría del material musical rescatado de este movimiento corresponden a grabaciones en vivo de los conciertos.

Tal como indica Fabiola Bazo, hay dos etapas en el rock subterráneo: la primera entre 1983 y 1985, liderada por Leusemia y Narcosis, tenía un estilo de “punk destructivo”, guitarras y letras agresivas con riffs rápidos y simples; y se derivó a la segunda etapa, entre 1986 a 1989, que presentaba bandas más experimentales, como María T-ta y El Empujón Brutal que contaba con recursos del art-rock, y Voz Propia, con su marcado estilo Post-punk. Vale aclarar que esta fue también la estirpe más polémica, ya que sufrieron casos de represión e interrogación por la Dircote, bajo sospechas de afiliación terrorista, a pesar de que sus canciones se volcaban a denunciar tanto al ejército como a Sendero Luminoso.¹¹³

Ahora bien, ¿Por qué Perú formó una contracultura en plena democracia? A diferencia de los casos del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay), donde el movimiento punk se desarrolló durante las dictaduras militares y en un contexto más represivo, el rock subterráneo se empezó a forjar en Lima en 1983, después de tres años de retorno a la democracia. Esta aparente excepción plantea otra pregunta intrigante ¿Qué aquejaba a la juventud peruana al mismo nivel que sus pares del Cono Sur, si no era una dictadura militar?

Antes de ahondar en responder a estas interrogantes, es preciso establecer el patrón más importante para todos los casos: la adopción de la filosofía "do it yourself" de la contracultura punk. En el repaso del panorama musical, observamos contextos muy distintos en cuanto al desarrollo del movimiento punk, pero en cada uno existe el anhelo por hacer música diferente y contestataria alineada con sus ideales, que no se ven representados en los medios tradicionales. Ya sea con la presencia de disqueras independientes, enfrentando la censura, o incluso en las situaciones más precarias y sin apoyo ni equipos profesionales, el deseo por llevar un mensaje contestatario y formar un movimiento contracultural con los medios disponibles fue una constante para la juventud sudamericana de la generación X.

¿Por qué, con o sin democracia, aparece este anhelo de forjar una contracultura, de una manera inédita para la historia cultural de América Latina? ¿Por qué la democracia no es una

¹¹³ Fabiola Bazo, «Desencuentros durante tiempos violentos: el Rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80», +*Memoria(s)*. *Revista académica del Lugar de la Memoria y Tolerancia*, n.º Número 1 (2017): 213-31.

condicional para anular el descontento juvenil, al punto que los artistas contraculturales de cada ciudad tocan casi las mismas temáticas?

Una primera respuesta se halla en la tenue redemocratización que atravesaron los países sudamericanos para esta época. Como señala Juan José Linz, la transición a la democracia no trajo cambios sociales inmediatos para la región, pues los gobiernos democráticos se erigieron sobre una estructura política endeble, donde el sector conservador proveniente de las dictaduras aún contaba con una importante representación en los órganos del estado, y además lograron institucionalizarse rápidamente, por lo que la cultura política seguía siendo relativamente conservadora.¹¹⁴ Por ejemplo, en Uruguay, el gobierno democrático de Julio Sanguinetti aprobó la Ley de Caducidad en 1986, ofreciendo impunidad a los militares acusados de atentar contra los derechos humanos durante la dictadura.¹¹⁵ Este fenómeno también se observó en Perú, el gobierno de Belaúnde Terry procuró mantener la estabilidad y moderación política sin romper demasiado con el conservadurismo previo y sus representación democrática en el poder. Este leve impacto de la democracia fue uno de los aspectos más criticados desde el movimiento punk, aparece como una farsa o una promesa incumplida a la que no tienen ningún tipo de esperanza.

Otro aspecto importante para considerar es que la contracultura de Lima guarda mucha mayor similitud con el 'punk medallo' que con los movimientos del Cono Sur. Colombia representa un caso aún más llamativo por la ausencia de una dictadura militar, pues hasta ahora mantiene una estabilidad democrática ininterrumpida desde 1958. Sin embargo, esto no se tradujo en un mayor estado de bienestar social de Colombia frente a sus pares sudamericanos, y el desarrollo de una contracultura es prueba de ello. De hecho, el punk medallo, junto con el rock subterráneo, comparten características de ser movimientos contraculturales muy agresivos y radicales en cuanto a su propuesta artística: son más confrontativos y directos que los artistas del Cono Sur, y ambos se establecieron en plena democracia.

Igualmente, ambos movimientos son identificables por la precariedad de su sonido, la ausencia de disqueras independientes, performances de rebeldía desenfadada y críticas crudas. Esta

¹¹⁴ Juan J Linz, «Transiciones a la Democracia», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º Número 51 (1990): 7-34.

¹¹⁵ Registro Nacional de Leyes y Decretos del Uruguay, «Ley de Caducidad de la pretension punitiva del Estado», Pub. L. No. Ley N° 15848, § Tomo 1, Semestre 2 879 (1986), <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>.

similitud en las temáticas se debe a que tanto Perú como Colombia atravesaron un Conflicto Armado Interno casi en paralelo, donde grupos terroristas y las Fuerzas Armadas desataron atentados violentos contra la población civil. En ambos casos, una de las temáticas más tocadas fue la corrupción política y el desprecio contra el orgullo nacional, sobre todo por la impotencia e indignación que generaba la violencia del conflicto.

Con estos patrones establecidos, podemos establecer que existieron dos modelos contraculturales para este contexto: dictatorial y democrático.

Las escenas punk del Cono Sur surgieron en plenas dictaduras, los jóvenes se vieron en la necesidad de impulsar su movimiento a expensas de vigilancias y órganos de censura. Por este motivo, el contenido contracultural de sus letras se orientaba más al ingenio, el sarcasmo y la metáfora para hacer crítica social; de esta manera, apuntaban a permanecer en la línea de tolerancia de la censura dictatorial, aprovechando más el humor y la irreverencia. Por su lado, el rock subterráneo y el punk medallo surgieron en democracia, por lo que contaban con mayor libertad de expresión para su mensaje contracultural. Esto motivó a que las canciones se orientasen más a expresar un sentimiento de rabia, desesperación e impotencia en lugar del ingenio, con un lenguaje mucho más directo y crudo hacia los problemas sociales que atravesaba la juventud.

Cabe resaltar que, a nivel regional, Latinoamérica sufrió una profunda recesión económica denominada La Década Perdida, por lo que la crítica ante las diferencias sociales y el desempleo también fue una constante para todos los movimientos. En el caso de las contraculturas del modelo democrático, el nivel de frustración ante estos problemas sociales fue aún mayor, pues su plena democracia y aparente estabilidad no se reflejaba en un mayor estado de bienestar. El caso peruano parece ser el más dramático en el desarrollo de una juventud frustrada, pues el gobierno democrático de Belaúnde Terry y su apuesta por el libre comercio no estaba trayendo los resultados esperados. En este sentido, los jóvenes anhelaban cambios más profundos que los que el retorno a la democracia había prometido.

Como podemos apreciar, a mayor o menor medida, el movimiento punk se vio envuelto en un panorama adverso para su surgimiento y difusión. En primer lugar, había una brecha económica significativa para la producción musical, especialmente si consideramos que los artistas del movimiento punk eran generalmente chicos de bajos recursos o clase media-baja. Los altos

costos de grabación y distribución significaban que muchas bandas se vieron forzadas a operar de manera clandestina. La industria musical en estos países estaba dominada por géneros más comerciales y aceptables políticamente, lo que restringía las oportunidades para la música punk y otros géneros contestatarios. Por último, la censura y la falta de libertad de expresión eran comunes, lo que obligaba a muchas bandas a grabar y distribuir su música de manera independiente, abrazando los valores del punk bajo el ideal “hazlo tú mismo”, o en el mejor de los casos, forjar contactos con disqueras independientes contagiadas por esos ideales contraculturales.

El encanto performativo del punk

Al principio, todo parecía ser sólo una moda más para la región, era difícil captar la esencia transgresora del movimiento punk por la barrera del idioma. El dominio del inglés era aún escaso para esta década, prueba de esto es que las canciones se circulaban y recomendaban con traducciones improvisadas (“Me Quedo o Me Voy”, “El Rock de la Langosta”, “Mensaje en la Botella”, etc.), así que el contenido lírico y contestatario difícilmente inspiró el mismo cuestionamiento de género que permitió el punk en Inglaterra.

Sin embargo, como hemos mencionado, los artistas ya presentaban una imagen visual impactante, así como las innovaciones sonoras que lograban con ingenio y pocos recursos. Estos aspectos visuales y auditivos, junto con la forma de cantar y la simplicidad de las composiciones, permitieron que el movimiento punk transmitiera su mensaje de rebeldía y descontento de manera efectiva en lo performático, incluso sin necesidad de entender completamente las letras. Para la década de 1980, la riqueza y carga simbólica del movimiento punk era notable, había todo un repertorio de símbolos muy aparte de una letra contestataria, su filosofía se manifestaba en la estética, videoclips, fotos, posters y otros materiales visuales.

A diferencia de la contracultura hippie, impulsada en gran medida por jóvenes de clase media-alta y universitarios, el punk en Latinoamérica emergió de jóvenes de clase trabajadora con acceso limitado al inglés y al consumo musical mainstream del primer mundo. Por eso, no siguieron “prototipos de letra”, o intentaban tocar forzosamente los mismos temas que el punk británico. En lugar de replicar lo que se hacía en el primer mundo, estos jóvenes adoptaron una perspectiva única y auténtica al abordar sus propios problemas cotidianos. Al entender

primordialmente la música y la imagen antes que la letra, las composiciones quedaban como una cancha libre para desbordar toda la frustración del día a día, aquellos contextos que sólo ocurrían en sus entornos.

Como resultado, la escena punk de Sudamérica se sintió como una voz genuina y original de una generación que luchaba contra la opresión, y renegaba contra sus propios problemas, como la mentalidad machista latinoamericana. La falta de comprensión del idioma inglés impulsó a que estos jóvenes captaran la esencia del punk y la aplicaran a sus propias realidades locales, lo que dio lugar a una contracultura vibrante, productiva y profundamente arraigada en la región.

Este fenómeno se puede apreciar en muchas de las declaraciones y entrevistas de las principales figuras del movimiento punk en Sudamérica. El primer acercamiento con el punk surge como una experiencia que no entendían del todo, pero les fascinaba a descubrir más de su propuesta artística, incluso sin entender la letra, captaron rápidamente el potencial del punk para ser una voz representativa de su día a día. Juan Nattero, guitarrista de la banda Post-punk Los Traidores, refleja bien este proceso narrando la primera vez que escuchó a The Clash, donde la letra es un mero accesorio:

“Éramos jóvenes cansados del Montevideo en el que moríamos lentamente y [el punk] fue una patada hacia adelante, recuerdo haber pensado “esto es lo que buscaba”, se adaptaba perfectamente a la idea que venía rondando en mi cabeza, el anillo al dedo. Esas épocas fueron tan grandiosas como horribles, cada estallido tiene lo maravilloso del boom y el daño colateral de las esquirolas saltando por todas partes, es una definición estúpida pero así fue.”¹¹⁶

Un caso representativo de este furor audiovisual sin necesidad de las letras fue el fenómeno de la banda Indochine en Perú. En 1986, y de manera sorpresiva, las recomendaciones casuales de oyentes en la escena *underground* empezaron a circular los temas de una banda francesa de new wave, con títulos tan peculiares como “El Tercer Sexo”. El Virrey, una disquera en Lima, negoció los derechos de un álbum en vivo de la banda, en formato LP y cassette. Rápidamente,

¹¹⁶ Víctor Nattero, Periodismo en tus manos: entrevista a Victor Nattero, Blog periodístico, 2017, <https://periodismoentusmanos.blogspot.com/2017/08/entrevista-victor-nattero.html>.

para 1987 Indochine estaba en todas las reuniones juveniles de Lima, e “*Indochine au Zénith*” fue el vinilo más demandado en las tiendas musicales, con más de 300 mil copias vendidas.¹¹⁷ El éxito tomó por sorpresa a la misma banda, y decidieron incluir Lima como parte de su gira en 1988, la única ciudad no francófona donde se presentaron, y sin que los mismos fans entendiesen casi una palabra de las canciones.

En una entrevista realizada a Juan José Alva, presidente del Indochine Club-Fans Perú, señala que probablemente el impacto de Indochine se debió a lo poco preparado que estaban los peruanos para una banda con esa propuesta artística, como un choque de contrastes ante una modernidad a la que se sentían ajenos. Cuando Indochine llegó a su vida, Juan José y sus amigos eran adolescentes en Comas, un distrito de clase trabajadora, y ninguno tenía accesibilidad para dominar el francés. De manera ilustrativa, reveló que la mayoría en su distrito conoció Indochine en alguna pollada o anticuchada, una vez que los adultos dejaban la radio libre para los jóvenes, era común el pedido de “pon Au Zenith”.¹¹⁸

Sin embargo, no sólo eran los títulos de algunas canciones lo que llamaba la atención, el *look* de la banda francesa también estaba inspirada en Robert Smith, con peinado estrafalario y maquillaje. Su performance en vivo era muy auténtica y frenética, se notaba que se sentían libres de ofrecer el espectáculo que querían y a su manera, una sensación que se sentía ajena, más encima en medio de los años de violencia terrorista por el Conflicto Armado Interno.

“No entendíamos nada de la letra de El Tercer Sexo, sólo sabíamos que era sobre algo polémico o tabú, pero necesitábamos escucharlo, era como un himno. Igual con Al Asalto, algunos la cantaban como Alison, no entendías nada, pero te enganchaba el ritmo, la música, la estética, era como algo nuevo con lo que nos queríamos fascinar. (...) Era música que te hacía sentir libre, y encima se podía bailar, te podías olvidar un rato de todo lo que pasaba acá, que estábamos hartos de ver lo mismo.”¹¹⁹

En mayo de 1988, Indochine llegó a Lima causando furor en los medios locales, y fueron víctimas de las paranoias conservadoras de la prensa amarillista, así como algunas burlas

¹¹⁷ Victoria Desmond-Salinas, «Le jour où Indochine a mis le Pérou à feu et à sang», *Vice* (blog), 2016, <https://www.vice.com/fr/article/6wdqmb/indochine-tournee-perou-dieux-du-stade>.

¹¹⁸ Juan José Alva, Entrevista a Juanjo Indochine, presidente del Club de Fans de Indochine en Perú., Entrevista oral en videollamada, 5 de enero de 2024, Entrevista personal hecha por el autor.

¹¹⁹ Alva.

homofóbicas motivadas por su estética. El punto más álgido de estas reacciones fue cuando el diputado aprista Abdón Vélchez, tras revisar la traducción de las canciones, presionó al gobierno para expulsar a la banda del país, alegando a que habían llegado a “difundir tendencias homosexuales” entre la juventud, así como motivar la disidencia política. Lo interesante, es que el diputado citaba las letras como evidencia, y ciertamente temas como *3e sexe* o *Canary Bay* eran un cuestionamiento rígido a los estereotipos de género. Aun así, los jóvenes peruanos respondieron firmemente para defender al grupo, alegando sobre todo a la libertad de expresión.



Ilustración 16. Respuesta de fans peruanos a Abdón Vélchez.¹²⁰

El movimiento punk sudamericano y el rechazo al conservadurismo

Como indica Dorothy Wierling, el análisis histórico de la vida cotidiana debe tomar mayor protagonismo en la historia de género, ya que ofrece un alcance dinámico sobre las interacciones entre ambos sexos y su contexto histórico. El día a día en el género no pretende recrear una versión escueta y polarizada entre hombres y mujeres, donde el rol masculino es netamente opresor y la historia de las mujeres queda reducida a una serie de resistencias sobredimensionadas. En el caso particular de las investigaciones de Wierling, fuentes de la vida

¹²⁰ Indo Au Peru, «Indochine: artículo de prensa Perú en 1988. La República.», Indochina Web Site, 2006, <http://indoaperou.free.fr/espanol/espartrockescultura.htm>.

cotidiana como canastas básicas, censos de profesiones y hábitos de consumo, las estrategias y negociaciones de poder que se dan entre hombres y mujeres dentro un mismo grupo, son justamente las que provocan cambios de sensibilidades a largo plazo.¹²¹

Si bien no podemos ignorar la posición privilegiada que han tenido los hombres a lo largo del siglo XX, también es cierto que, aunque raramente, los ideales de masculinidad han sido negociados, cuestionados o rechazados por iniciativa de algunos varones. La escena punk sudamericana fue un movimiento en su mayoría masculino, pero entre algunos de sus representantes y fanáticos, se mantuvo crítico hacia las expectativas de género y promulgaban una relación más equitativa entre hombres y mujeres. Igualmente, las mujeres en la escena punk no buscaban crear un espacio apartado y seguro contra la masculinidad, se mostraron prestas a colaborar o recibir ayuda de sus colegas masculinos para impulsar sus propios proyectos musicales.

Podemos recapitular lo establecido en capítulos anteriores, si queremos plantear el estudio histórico de un cambio de sensibilidades, potenciado por el discurso contracultural del punk. En este caso, no vamos a repasar las decisiones de gastos dentro de una familia tradicional, sino las tendencias en el consumo musical de los jóvenes, cómo el discurso contracultural de género se va haciendo de un espacio frente a la música mainstream, cada una con su propio discurso sobre el romance y las dinámicas de género. Por lo tanto, es pertinente plantearnos ¿Qué circunstancias permitieron que esta contracultura haya centrado buena parte de sus temáticas a la reconstrucción de dinámicas de género?

Desde la autoridad, la generación X de Sudamérica creció bajo el legado de dictaduras militares y violencia política, y en el caso de Chile y Uruguay, se prolongó hasta bien entrada la década. El control de medios de comunicación, la censura y la cacería de ideas subversivas por parte de los regímenes, hicieron de la juventud una etapa difícil de disfrutar, y este descontento era imposible de expresar en los medios mainstream. Ante tantos problemas y ataduras sociales, es lógico que los jóvenes hayan optado por adaptar el movimiento punk a sus propios problemas locales.

¹²¹ Wierling, «The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships».

Durante la década de 1970, los dictadores sudamericanos no sólo utilizaron la represión, la censura y el exilio de artistas como armas ideológicas, sino que también construyeron herramientas culturales para desafiar y contrarrestar las influencias contraculturales. Estas fueron una de sus primeras medidas tras al llegar al poder, ante la existencia de tendencias artísticas o culturales que estaban fuertemente vinculadas con la oposición, debían contrarrestarlo con el apoyo a otra producción cultural, que permitiese a la vez hacer propaganda al régimen. Este apoyo dictatorial a la cultura se basó primordialmente en un reforzamiento del tradicionalismo y el nacionalismo, cayendo en lo que Eric Hobsbawm denomina "tradiciones inventadas": aspectos culturales ensalzados por la propaganda para aludir a una supuesta unidad nacional o identidad ancestral que reafirmara la postura conservadora.

En Chile, Augusto Pinochet decretó el 18 de septiembre de 1979 que la cueca sería la danza nacional de Chile, enfatizando desde su propaganda la figura del huaso. También financió las investigaciones de Pablo Garrido, el más destacado musicólogo y experto en la historia de la cueca, con el objetivo de crear una ilusión de identidad criolla para todos los chilenos.¹²² Esta fue su respuesta para contrarrestar la influencia y legado de la Nueva Canción Chilena, de clara inclinación de izquierda. Pinochet exilió a los mejores exponentes de la Nueva Canción, pero toleró a aquellos que se mantenían apolíticos, quienes formaron el género del Nuevo Canto, una versión inofensiva y políticamente correcta de la Nueva Canción Chilena, apoyada y promovida por el régimen.

En Uruguay ocurrió algo similar. La dictadura cívico-militar exilió a músicos de candombe y otros géneros folklóricos de protesta, mientras que el ejército editaba vinilos de marchas militares ultranacionalistas que se difundían en las radios y celebraciones cívicas. En el ámbito de la música popular y folklórica, la dictadura promovió la música gaucha tradicionalista, que exaltaba el patriotismo y los héroes nacionales, e igualmente se hicieron comunes las fiestas y días celebratorios acompañados de música del régimen.¹²³

¹²² Karen Donoso Fritz y Ignacio Ramos Rodillo, «La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)», *Neuma (Talca)* Vol. 14, n.º Número 1 (2021): 56-83, <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100056>.

¹²³ Marita Fornaro Bordolli, «Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)», *Resonancias* Vol. 18, n.º Número 34 (2014): 49-67.

En Perú, la producción cultural del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas tuvo dos etapas distintas. Bajo Velasco Alvarado, el régimen apoyó la música folklórica y de protesta, siguiendo la corriente de la Nueva Canción Latinoamericana. Sin embargo, tras el golpe de estado de Morales Bermúdez, el enfoque cultural se volvió más conservador y tradicionalista, impulsando el vals criollo e incentivando a compositores como Augusto Polo Campos, para crear temas patrióticos y propagandísticos, donde se destaca "Contigo Perú", utilizado en partidos de fútbol para reforzar aún más la idea de identidad y unidad nacional.¹²⁴

Finalmente, en Argentina, la Junta Militar no promovió directamente un género musical, posiblemente porque su enfoque cultural se centró en el Mundial de Fútbol de 1978. Sin embargo, como indica Mónica Fumagalli, para la década de 1970 el tradicional tango argentino estaba en plena decadencia, sobre todo porque los jóvenes no se interesaban en lo más mínimo, y aquellos que seguían escuchando tango eran justamente el sector más conservador e intolerante que apoyaba la dictadura. Para los jóvenes argentinos de esta época, el tango se había convertido no sólo en un “asunto de viejos”, sino en algo aún peor, de viejos reaccionarios.¹²⁵

En resumen, toda la música promovida por las dictaduras exaltaba el nacionalismo, retratando a los países sudamericanos como espacios edénicos llenos de diversidad, pero donde prima una sola identidad tradicional y conservadora, llamando a la unidad nacional bajo estos símbolos y al amor a la patria por encima de todo.

Ante tal exposición de propaganda, el punk en Sudamérica representó un rechazo cultural más que ideológico. Los jóvenes no estaban necesariamente organizados en movimientos de izquierda, sino que se oponían a los valores de las dictaduras y su promoción de un nacionalismo tradicionalista. La simple adopción del punk y la creación de música que desafiaba las normas locales ya era un acto de resistencia cultural significativo.

Entre otros factores, la globalización y mayor accesibilidad a la música sólo acentuó más la noción de encontrarse sumidos en un atraso represivo, reaccionario, moralista y mojigato, o

¹²⁴ Marino Martínez Espinoza, «El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX», *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* Vol. 6, n.º Número 2 (2022): 94-105.

¹²⁵ Mónica Fumagalli, «¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía de tango contemporáneo» (Conferencia Internacional, Conferencia Internacional de Estudios Americanos, Universidad de Salerno, 2021), <https://air.unimi.it/handle/2434/854340?mode=complete>.

dicho en lenguaje coloquial, una sociedad “cartucha”, “rancia” y “cucufata” condenada al atraso. La generación X en Sudamérica observaba, a través de sus consumos musicales y de entretenimiento, cómo sus contemporáneos del primer mundo podían disfrutar de su juventud con mayor libertad, y este efecto se acentuaba aún más en el caso de las mujeres.

Por esta razón, podemos encontrar diversos ejemplos de canciones en el movimiento punk, donde se puede apreciar este desprecio y rechazo por el conservadurismo y símbolos nacionales que fueron usados como propaganda.

En Chile, Los Prisioneros emergen como los principales exponentes contraculturales, no sólo en el país, sino posiblemente en toda la región. Su canción "Nunca Quedas Mal Con Nadie" critica a los artistas del Nuevo Canto, mientras que "La Voz de los 80" es particularmente significativa. Este tema, que menciona varias ciudades en la región, es un llamado a la juventud sudamericana para liberarse de la represión y la propaganda de las dictaduras, representando estas influencias como obsoletas y pertenecientes a la década pasada. La canción destaca el hastío de los jóvenes, que se sienten "saturados de aburrimiento" más que motivados por una convicción política opositora. Posteriormente, volverían a burlarse de la propaganda de la Junta Militar con el tema “Lo Estamos Pasando Muy Bien”, justo en el marco del Plebiscito de 1988.

En Uruguay, el álbum *Montevideo Agoniza* de Los Traidores ofrece una crítica feroz contra la idealización nacionalista del país oriental. Canciones como "La Lluvia Cae Sobre Montevideo", "El Futuro De Tus Hijos", "Saltándome Un Lugar", y especialmente "Viviendo En Uruguay", atacan la propaganda que presenta a Uruguay como un país modelo en la región. Los Traidores describen a Uruguay como retrógrado, corrupto y conservador, denunciando a la generación anterior que consolidó la dictadura y condenó a los jóvenes a vivir en un país sin esperanza ni valores rescatables.

En Perú, Leusemia desafió la construcción nacionalista de la canción criolla. En "Astalculo", la banda presenta una visión de Lima como una ciudad hacinada, violenta, mórbida e injusta, contrastando con la imagen idealizada de un Perú criollo y unido. En "Rata Sucia", Lima es retratada como un nido de corrupción y degeneración social, donde los adultos conservadores hipócritamente tratan a los ‘subtes’ como marginados, cuando en realidad todos viven en la misma decadencia. Narcosis, por su parte, criticó la hipocresía de la sociedad “cucufata” en

"Represión", denunciando la festividad católica del Señor de los Milagros como una farsa donde "robaste y mientes todo el año y en octubre te pones morado".

En Argentina, Todos Tus Muertos atacaron directamente al tango en su canción "Tango Traidor", donde Buenos Aires es descrita como una ciudad abominable y se expresa el deseo de abandonar el país. La canción incluye una parodia a un tango de Carlos Gardel, cambiando la letra de manera blasfema para expresar su aversión a Buenos Aires. La banda también critica a la generación anterior en "Viejos de Mierda", al igual que Los Violadores en "Viejos Patéticos", reflejando un desprecio hacia los valores conservadores y la propaganda nacionalista.

Como podemos apreciar, las experiencias de dictadura ya habían sembrado una noción de urgencia por cambios sociales, profundos e inmediatos, y el punk era una posibilidad de romper con ese tradicionalismo. Las diferencias entre la música que llegaba, y lo que uno podía encontrar localmente, generó un rechazo más cultural que político en el movimiento punk: no hubo una juventud organizada ni militante en oposición por la izquierda, sino más bien un rechazo a los valores de las dictaduras y sus valores.

Con este enfoque anti-tradicionalista, nihilista y anárquico, las dinámicas y expectativas conservadoras sobre el género fueron blanco fácil de las burlas, críticas, denuncias y parodias del movimiento punk. Este fue, muy probablemente, el primer momento en que el machismo latinoamericano fue cuestionado y antagonizado desde la cultura popular, y es aún más relevante si tomamos en cuenta que los regímenes de estos países lo habían glorificado, o incluso lo seguían haciendo, desde la propaganda. De esta manera, entre todos los símbolos conservadores que se ganaron el repudio de la contracultura, el machismo era la represión más cotidiana y estructural que existía, pues se ejercía en las mismas relaciones de poder dentro de la familia, especialmente para las mujeres.

Por esta razón, debemos considerar a la generación X de Sudamérica fue una bisagra importante para los principales cambios sociales desde el ámbito cotidiano, como el género y los valores con respecto a este. En un entorno mucho más conservador que el europeo, encontraron mayor material para hacer burlas, parodias y críticas con la herida abierta de la represión social y autoritaria.

Capítulo 6: el género en el discurso contracultural del movimiento punk sudamericano.

Hablar de sexo: del macho seductor al hombre inseguro

Uno de los cambios más notorios que trajo el movimiento punk al consumo musical en Sudamérica fue la representación masculina en las letras, especialmente en lo que respecta a la temática sexual y erótica. Esto contrastaba con los protagonistas musicales de las décadas pasadas, casi todos eran machos seductores, dominantes y experimentados en el sexo. Este protagonista fue un arquetipo que estuvo presente la Balada Romántica, la Nueva Ola, el bolero y otros géneros tradicionales latinoamericanos como la salsa y la cumbia. En cambio, el hombre retratado en las canciones influenciadas del movimiento punk exhibe una vulnerabilidad inédita al abordar el tema del sexo y erotismo.

En las canciones de la Balada Romántica y sus variantes, el hombre se erige como un conquistador, un coleccionista de mujeres cuya hombría se mide por su destreza sexual y su habilidad para seducir. Aquí, el sexo no solo es un acto íntimo, sino también un símbolo de estatus masculino, donde la cantidad de experiencias sexuales se convierte en un distintivo de virilidad. Es el hombre quien lidera la dinámica del erotismo, introduciendo a la mujer a la sexualidad, mientras ella asume un rol pasivo, virginal y abnegado.

Sin embargo, las canciones en el movimiento punk nos ofrecen una visión completamente diferente. Aquí, el hombre no es el protagonista seguro y dominante de la escena sexual, sino que se muestra como un individuo vulnerable y plagado de inseguridades al respecto. En lugar de alardear de su experiencia y destreza sexual, este hombre se siente intimidado por la idea de no estar a la altura de las expectativas de virilidad impuestas por la sociedad, e inseguro por su inexperiencia sexual. La vergüenza y la ansiedad lo consumen al enfrentarse a una pareja más experimentada, y su intento por fingir seguridad se convierte en una farsa desesperada por encajar en el ideal masculino.

Como mencionamos, la inseguridad masculina en el ámbito sexual era una temática inédita para el consumo musical sudamericano. Estas canciones, en lugar de humillar y burlarnos de

la suerte del protagonista, nos invita a, con una dosis de humos negro, apoyarlo y a cuestionar los estándares de masculinidad establecidos, nos abre la posibilidad para adoptar a una nueva forma de entender la intimidad y el placer. A través de sus letras, proponen una visión más auténtica y liberadora de la sexualidad masculina, donde la vulnerabilidad y la honestidad son admitidas en lugar de ser reprimidas.

La burla y crítica irreverente típica del punk no se concentra en humillar al hombre inseguro, sino en ridiculizar al hombre que se acompleja por aspectos que, no deberían, pero siguen siendo tabú en América Latina, como la sexualidad en hombres y mujeres. En otras palabras, el discurso contracultural se concentra en criticar a los hombres que fingen cumplir a cabalidad el ideal masculino y presumen de ello, como individuos que no quieren admitir su fragilidad.

Una de las bandas que presenta mejor este tópico de representación masculina es Soda Stereo, que es a la vez la que alcanzó mayor éxito comercial en el movimiento. Para mantener el estándar *underground* de esta tesis, sólo vamos a considerar las canciones del primer álbum homónimo de la banda, lanzado en 1984, ya que casi todas fueron compuestas para la “Gira Under” de 1982, cuando aún no contaban con contrato discográfico alguno; por lo tanto, las canciones seleccionadas aún cuentan con esa mayor libertad lírica y autenticidad que ofrece la música contracultural.

Sobredosis de T.V

Estoy desesperado
Soy tan vulnerable a su amor
Ella ya se ha ido
Un hueco en mi habitación

Mis manos siguen frías
He perdido la fascinación
Sus rasgos son escombros
Detienen mi respiración

Y acuéstate, levántate
No puedo seguir así, oh no
Apágalo, enciéndelo
No puedo seguir así, oh no

Una primera canción por resaltar es “Sobredosis de T.V”, que juega con el doble sentido. En su interpretación literal, trata simplemente sobre una persona adicta a la televisión que ya no sabe relacionarse con la gente real, pero tomando en cuenta el estilo doble sentido de la banda para esta etapa, y algunas modificaciones de la letra en las versiones en vivo, podemos interpretarlo como un testimonio de adicción a la masturbación y pornografía. Nuestro protagonista es un joven inseguro, que se siente preocupado por su condición, ya que el consumo de pornografía lo está orientando a la soledad, y le cuesta cada vez más relacionarse con mujeres en la vida real. Esta misma temática volvió a ser tocada por la banda en su sencillo “Nada

Personal”, sobre cómo el consumo de pornografía va deshumanizando su deseo sexual.

Por otra parte, la canción “Un Misil En Mi Placard” nos muestra la dinámica entre una mujer sexualmente activa o experimentada, y su novio que se siente inseguro al saberlo, como si le hubieran cometido una infidelidad en el acto. Según declaró Gustavo Cerati, compuso el tema como una metáfora sexual en el contexto del fin de la Guerra de Las Malvinas, cuando vio una caricatura en la revista Playboy, donde el chiste era la cara de horror de un joven al descubrirle un consolador de gran tamaño a su novia, y representarlo como un misil le pareció aún más gracioso, como una manera de sobrellevar la derrota argentina en la guerra.¹²⁶ Esto fue un sello distintivo de la comedia de Soda Stereo para esta etapa, retrata las inseguridades de los hombres ante mujeres que tienen mayor libertad sexual y autonomía en una relación, y al mismo tiempo muestra lo ridículo que es acomplejarse de ello.

En este mismo álbum debut encontramos una dualidad entre dos canciones, como si fuesen secuelas. Primero está “Te Hacen Falta Vitaminas”, donde el doble sentido juega con la impotencia e inseguridad sexual del protagonista, tocando temas tabúes de forma divertida, pero sobre todo revirtiendo la imagen del macho irresistible y seductor de la música mainstream, animándolo a no dejar de intentar de cortejar con las chicas. En esta canción, las vitaminas son una alegoría a las “minas” (como se les dice coloquialmente a las chicas jóvenes), por lo que podemos entender que nuestro protagonista busca afecto femenino desesperadamente.

En contraparte, “Mi Novia Tiene Bíceps” parece ser una especie de secuela o versión femenina del tema anterior. Esta canción nos muestra de forma graciosa a un hombre acomplejado que no saber lidiar con su novia, quien tiene una vida mucho más activa que la de él. La novia en cuestión es una mujer fuerte y musculosa, con la que no se pueden aplicar fácilmente las dinámicas tradicionales de género dentro de una relación, él no puede ser su protector ni una figura dominante, y se frustra por ello.

En la escena chilena, podemos destacar la canción “Eve-Evelyn”, del álbum *La Voz de los 80'* de Los Prisioneros. Este tema es una especie de descripción de los síntomas que provoca la ansiedad social en un joven, cuando intenta cortejar a una chica que le gusta. Jorge González escribió esta canción para una chica de ese nombre y vivía en su mismo barrio de San Miguel,

¹²⁶ Cristian Eduardo Secul Giusti, «Un misil en mi placard: rock y postdictadura», *Primera Generación. Revista de la UNLP.*, 2019, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75150>.

la cual era tan popular entre los chicos que la percibía como inalcanzable, y se sentía siempre en plena competencia por su atención.¹²⁷

<p style="text-align: center;">Eve-Evelyn</p> <p style="text-align: center;">Esta noche no pienso, hoy me dejo llevar Desarmado y desnudo he perdido el control</p> <p style="text-align: center;">Poco a poco tú asesinas al poeta estúpido y</p> <p style="text-align: center;">No vuelvo a ser igual tú me sabes transformar Después de ti nací, después de ti morí</p> <p style="text-align: center;">Siento y río y mato y creo y piso y lloro y corro y te grito Eve Eve Eve Eve Eve Evelyn</p>
--

A lo largo del tema, podemos ver muchos signos de inseguridad y frustración, al no saber con qué faceta presentarse ante Evelyn, como un “poeta estúpido” y sensible o como un galán dominante y asertivo, a la par que observa con fascinación cómo esta tiene este poder sobre sus pretendientes y sus métodos para cortejarla. Esta es una temática recurrente en las canciones de amor de Los Prisioneros, más que el amor no correspondido es uno no comprendido, la frustración por no encajar con la imagen idealizada de la masculinidad, y al mismo tiempo querer encontrar una pareja capaz de aceptar y valorar su lado más auténtico, uno frágil e inseguro, pero auténtico a fin de cuenta.

Por último, podemos destacar otra canción de La Voz de los 80’, pero mucho más burlesca. El segundo tema del álbum, “Brigada de Negro”, es una crítica tanto al consumismo como a la falta de autenticidad de los hombres en las discotecas, que, en su inseguridad, recurren a adoptar personalidades de famosos o apoyarse en cosas materiales, tales como perfumes o chaquetas negras de cuero para aparentar ser más masculinos y conseguir “chiquillas”.

Brigada de Negro ofrece una perspectiva que cuestiona las expectativas de la masculinidad en ambientes como una discoteca, específicamente los sábados por la noche, en alusión a la película de John Travolta. Narra a manera de testimonio, cómo el protagonista ensaya su farsa para cumplir con esta expectativa y sentirse realizado, donde sí o sí debe emborracharse y “pescar una chiquilla”, y si es posible, disfrazarse de algún ídolo mediático para ilusionarla. De esta manera, podrá estar satisfecho con cumplir su cuota de masculinidad, a pesar de sentirse estúpido por dentro. En contraparte, la galantería y patanería del mujeriego no sólo es cuestionada como en Pimpinela, es ridiculizado acusando al consumismo de vender un único método de cortejar, donde las relaciones entre hombres y mujeres han sido retratadas de una forma poco realista.

¹²⁷ Narea, *Mi vida como prisionero*.

Para complementar el mensaje de esta canción, en una de sus primeras entrevistas en 1985, Jorge González dejó en claro que su burla y crítica a este tipo de masculinidad omnipotente, surgió al darse cuenta de que, en el fondo, no es más que una proyección de sus mismas inseguridades. Esto es una experiencia que los tres integrantes vivieron directamente, el sentirse estúpidos haciendo cosas que no disfrutaban, o fingir personalidades para tratar de encajar con esa expectativa de masculinidad.

“[La experiencia que nos marcó fue] darse cuenta de que la gente es estúpida. El darse cuenta de que la gente no reconoce las cosas que realmente debería reconocer. Los amigos de nuestra edad creían que para divertirse tenían que ir a lugares donde se suponía que se iban a divertir, a una discoteca. La ida a la discoteca no estaba completa si no se engrupían a una mina. Y aun así la cosa no estaba completa si no llegaban medio curados a la casa, o medios volados. Como un irse por la escalera automática, y no se detenían a pensar si era eso lo que realmente ellos querían, o lo que debía entretenerlos”.¹²⁸

Una nueva forma para amar: romance equitativo y no machista

El romance en el movimiento punk trajo consigo un giro inédito en la manera en que se abordó las relaciones de pareja para el consumo musical latinoamericano, especialmente porque intentó separarse y criticar explícitamente el romance tradicional de las viejas canciones de amor.

En primera instancia, se dejaron atrás el enfoque en las crisis matrimoniales, las canciones del movimiento punk vuelven a centrarse en situaciones más juveniles como noviazgos adolescentes, al igual que en la Nueva Ola. Sin embargo, la verdadera ruptura se encuentra en la naturaleza de estos noviazgos que, en lugar de proponer una perpetuidad al tradicionalismo como un triunfo del romance, desafían las convenciones tradicionales del amor y el compromiso. Las temáticas de este romance contracultural ya no representan al noviazgo como una etapa previa al matrimonio convencional, tampoco hay alusiones a que este conduzca

¹²⁸ Ramiro Pizarro, «Conciencia, conformismo y desconfianza», *La Bicicleta*, 1985, Biblioteca Nacional de Chile.

inevitablemente a él, o sea la meta de la pareja. El énfasis se encuentra en disfrutar la compañía mutua sin la presión de compromisos formales, como el matrimonio o la paternidad. En lugar de promesas futuras, la pareja se compromete simplemente a quererse sanamente, a disfrutar del presente sin expectativas preconcebidas.

Lo que caracteriza al romance en el movimiento punk es la naturaleza desafiante de sus parejas: ambos se sienten igual de incomprendidos e inconformes con las normas de género y la sociedad conservadora que los rodea. Sin embargo, en lugar de resignarse a estas dinámicas tradicionales, optan por desafiarlas activamente. Su relación se convierte en una posibilidad, un acto de resistencia contra los roles de género impuestos, donde el objetivo es vivir el romance sin ataduras, de manera equitativa y auténtica, donde prime la conexión emocional.

Trátame Suavemente

Alguien me ha dicho que la
soledad
Se esconde tras tus ojos
Y que tu blusa atora
sentimientos
Que respirás
Tenés que comprender que no
puse tus miedos
Donde están guardados
Y que no podré quitártelos
Si al hacerlo me desgarrás

No quiero soñar mil veces las
mismas cosas
Ni contemplarlas sabiamente
Quiero que me trates
suavemente

Quizás la romántica más exitosa de la década es Trátame Suavemente de Soda Stereo, uno de los temas que catapultó a la banda del *underground* al éxito comercial. Originalmente compuesta por Daniel Melero para la banda de synt-pop Virus, terminó calzando perfectamente con el ambiente y estilo de Soda Stereo.

La historia de esta canción guarda un trasfondo muy enriquecedor para la historia de la vida cotidiana, en el ámbito de las sensibilidades, ya que tiene una serie de mensajes encriptados que hacen alusión a la Guerra de las Malvinas, sin dejar de lado su naturaleza romántica. Según declara su autor, el tema le surgió a la mente, cuando en una tarde de 1982

ocurrieron dos cosas en simultáneo: la ruptura amorosa con una novia, y el mensaje a la nación del dictador Leopoldo Galtieri, declarando la guerra contra Inglaterra y anunciando el servicio militar obligatorio, ciertamente una experiencia única e irrepetible, que retrata muy bien cómo fue la vida cotidiana para esta generación.¹²⁹

¹²⁹ Izquierdo, «Trátame Suavemente», el clásico de Soda Stereo que no fue escrito por la banda argentina y que se creó tras el discurso de un dictador».

Nuevamente la banda usa el recurso doble sentido, pero esta vez de una forma más alegórica y no burlesca. La balada se dirige tanto a la novia como al dictador, como personas implacables y poco empáticas. La frase que da nombre a la canción se refiere tanto a la necesidad de afecto dentro de su relación, como al miedo y rechazo que provoca el servicio militar y la guerra, que no es visto como algo heroico, sino más bien algo “enfermo”. Tomando en cuenta estos aspectos, Trátame Suavemente no es sólo una declaración hacia el equilibrio de sensibilidades y afecto dentro de una pareja, sino también al inconformismo con el ideal masculino de la junta militar.

Los recién mencionados Virus también cuentan con otro tema romántico que vale la pena analizar. En su balada Pronta Entrega muestran a un hombre vulnerable y afligido por una ruptura, a pesar de estar rodeado de placeres como el alcohol y tener encuentros sexuales con otras mujeres, no puede disfrutar de nada sin la conexión emocional con su exnovia, y anhela tenerla de vuelta. En este y otros temas, Virus suele hablar de la sexualidad explícitamente y no con eufemismos poéticos, menciona la frase “pero me excito más, cuando es con vos”, no para hacer bromas ni acentuar una actitud irreverente, sino para mostrar su lado más vulnerable.

Si bien Pronta Entrega parece ser un giro moralizador hacia la monogamia, la gran diferencia sustancial con las baladas románticas que se ven en la misma situación, es que el protagonista de la canción no extraña a esta mujer por compromiso, por apegarse a un rol o algún castigo divino, sino directamente por el placer sexual que le provoca su conexión emocional, tan profunda que siente trascender la realidad, es una declaración donde prima la autenticidad sobre el moralismo.

Es interesante observar que esta “reivindicación monógama” fue un patrón común en el romance del movimiento punk. A diferencia de la contracultura hippie que promulgaba una revolución sexual bajo el ideal del amor libre, orientado más con la poligamia o la ruptura total de los compromisos para disfrutar de la sexualidad, el punk tuvo un enfoque más “neoconservador”. Más allá de la búsqueda del placer, se buscaba refundar las bases del romance en ideales más auténticos y equitativos, y sin dinámicas abusivas. Uno de los mejores representantes de esta revalorización del romance fueron nuevamente Los Prisioneros, que, sin caer en la mojigatería, se mostraron a favor de la reivindicación a la monogamia, como podemos notar en una entrevista de Jorge González en 1986:

“Los jóvenes dicen que el sexo [con] amor solamente sirve es una huevía de viejos, pero creo que al final es la pura verdad. La televisión, el cine, la literatura abusan demasiado de lo rico que se supone que es el sexo, que al final la gente se siente desengañada cuando comprueban que fornicar sin amor no es tan rico como parecía. A la hora de los quiubos, uno hubiera querido tener sólo una pareja en su vida”.¹³⁰

En uno de sus temas de La Voz de los 80', “Mentalidad Televisiva”, hablan sobre un romance desigual y no comprendido, entre un chico de perfil contracultural y una chica de gustos convencionales. Esta sería como una continuación a “Brigada de Negro”, donde nuestro protagonista ha conseguido disfrazar muy bien su personalidad, haciéndose pasar por el ideal masculino que se vende en la televisión y las películas; sin embargo, tras un tiempo de noviazgo, le es cada vez más difícil fingir, y su pareja se va desencantando más de él, al enterarse de su autenticidad.

Mentalidad Televisiva

Ella es mucho más normal que yo
Modelo de nuestra generación
¿Cómo llegó a mí? Fue la casualidad

Como es normal nos juramos amor
Eterno, invariable y a todo color
Ella se imaginó que yo era un campeón
Un eterno matador, insensible seductor

Cuando vio lo que yo empezaba a sentir
Mi entrega fácil la empezó a aburrir
¿Adónde está el galán de la televisión?
¿Adónde la destrucción? **¿Dónde el varón?**

(...)

Búscate un macho recio que te haga sufrir
Búscate un tipo a la moda y experto en mentir
Tipos como yo son bichos raros para ti
Tú tienes la mentalidad de televisión
De tu generación

La novia del protagonista se muestra como una chica “mucho más normal que él” y “modelo de su generación”, muy conformista con una pareja convencional entre chico asertivo y chica sumisa, alimentada por las imágenes de las telenovelas y películas románticas. Con el tiempo, se llega a desilusionar al enterarse que su novio es un chico sensible, y no es un “chico malo”, destructivo, ni “un varón”.

Finalmente, el protagonista se harta de fingir y cumplir sus expectativas, y le dice que se busque un “macho recio” que la haga sufrir, y a diferencia de él, sea experto en mentir, para poder emular los romances idealizados que aparecen en la televisión. Al igual que Brigada de Negro, la canción orienta a no atarse a las expectativas consumistas y materialistas de género, pero enfocados en una relación amorosa. El mensaje

¹³⁰ Lettuce, Los Prisioneros, y Vizcarra, «Los Prisioneros acorralados».

aterriza en promover una relación saludable, donde ninguno vea la necesidad de fingir su personalidad, y prime el sentirse cómodo en esta dinámica.

En una entrevista para la revista *Mundo* en noviembre de 1987, Jorge González señaló como sus principales referentes a The Clash y otros artistas de la escena punk británica, pero también mencionó artistas de Balada Romántica y Nueva Ola, en concreto a Rafael, Adamo, Sandro, Los Ángeles Negros y Los Iracundos. González nunca ocultó su admiración por la música romántica, la recuerda como la música que siempre escuchaba su madre, y que podía disfrutar junta a ella. No lo considera tampoco un gusto culposo, sentía admiración por algunos atributos del romanticismo tradicional de la Balada Romántica, al punto de que el álbum *Corazones* y el sencillo “Estrechez de Corazón” fue pensado como un homenaje a Camilo Sesto.¹³¹

Una muestra de esta visión contracultural, pero sin romper tajantemente con las bases de la tradición, la podemos encontrar en las declaraciones de González sobre su matrimonio en 1986. La madre de González era costurera y un ama de casa tradicional, y la familia de su primera esposa, Jacqueline Fresard, provenía de una familia acaudalada e influyente en la dictadura militar, por lo que eran provenientes de diferentes clases sociales, pero bajo un mismo conservadurismo. En una entrevista, fue consultado sobre su decisión de casarse por religioso, la cual había sorprendido tanto a fanáticos como a la prensa.

"No es que se fueran a morir si no nos casábamos, pero yo sabía que los papás iban a estar felices si lo hacíamos. ¿Cómo íbamos a ser tan egoístas de quitarles esa alegría para irnos a vivir juntos como cualquier pareja de hippies-intelectuales?"¹³²

Si bien las contraculturas se caracterizan por desarrollar un discurso generacional en contra de la generación adulta, podemos apreciar de que, en este caso, se hace una excepcional consideración hacia los padres. Podemos deducir que el anhelo por dinámicas de género más equitativas tuvo un reforzamiento intrafamiliar para la generación X en América Latina, tanto por padres que deseaban una vida más moderna y liberal para sus hijos, como jóvenes que vieron crecer a sus padres sometidos ante los límites de las dinámicas tradicionales.

¹³¹ González, “¿Qué es esa hueá de placer culpable?”

¹³² Magaly Arenas, «Los Prisioneros, ¿Quieren dinero?», *Mundo Dineros Club*, noviembre de 1987, Biblioteca Nacional de Chile.

Para aterrizar esta visión en las canciones de Los Prisioneros, podemos destacar un tema más de La Voz de los 80', que revela los ideales románticos de la banda. "Paramar" es uno de los temas más punks del álbum, con un riff distorsionado, un solo de guitarra, pero es al mismo tiempo una balada introspectiva y desgarradora sobre la frustración de sentirse solo contra el mundo, por no identificarse con el romance tradicional.

La canción comienza con una estrofa optimista, donde nuestro protagonista busca superar una decepción amorosa, usando al frío como una alegoría para la soledad. Si bien admite que podría evitar el frío si quisiera, no quiere usar "las mismas palabras de amor que se entregan a cualquiera", porque le es difícil falsear su personalidad.

Paramar

Caminando en el frío me pregunto
Si no ha nacido alguna chiquilla que no
Sepa amar y quiera inventar
Una nueva forma

Para amar, para amar
Debes tratar de poco entregar
Para amar, para amar
Tu identidad debes falsear
Para amar, para amar
Siendo estúpido serás feliz
Para amar, para amar
Debes evitar soñar, debes olvidar soñar

En la segunda estrofa, admite sentir incertidumbre por si hay alguna mujer que se encuentre en su misma posición, igual de harta de los clichés del romance, y quiera inventar una nueva forma para amar junto a él. Finalmente, cuenta sus experiencias tratando de ser una pareja convencional, pero siempre termina fallando y sintiéndose falso en ese rol, y por esta razón termina por admitir que se siente más solo que nunca, y que no sirve para amar.

Una vez más, el romance contracultural del punk sudamericano se muestra crítico con las dinámicas tradicionales en una relación. Se tiene la noción de que el tradicionalismo ha cargado de tantos roles al romance, que las personas sólo buscan el amor por cumplir una expectativa de género, y han olvidado su autenticidad a la hora de amar, ignorando la humanidad detrás de las cargas sociales que implican una relación.

Ve con él

Ve con él
Ve con él
Si él sabe cómo tratar a una mujer

Ta' si él siempre está
Cuando alguien necesitás
Y yo un narcisista
En un cuarteto de machistas
Nunca lo vas a entender
Yo te I love you
Aunque no insista

Ve con él
Ve con él
Si él sabe cómo tratar a una mujer

Por último, podemos destacar “Ve Con Él” (1993), una canción paródica de la banda uruguaya El Cuarteto de Nos. Si bien el Cuarteto no es exactamente una banda punk, sí tuvo una presencia importante en la escena punk y *underground* de Montevideo a finales de la década de 1980, debutando y compartiendo escenario con bandas como Los Traidores, Los Estómagos y Zero. Aunque su estilo es mucho más experimental, y no se encasillaron en un solo género desde sus inicios, la banda se inspiró de la contracultura punk para sus composiciones, cargadas de una actitud irreverente y mucho humor negro.

Las canciones del Cuarteto suelen presentar personajes extraños y ridículos, en situaciones irónicas que denotan la hipocresía del protagonista. En este caso, “Ve Con Él” es una parodia a una típica canción romántica de Nueva Ola, y pretende burlarse del machismo interiorizado que esconde el romance tradicional, aun cuando se ve cargada de las palabras más galantes.

La canción tiene la misma base y concepto que “Anna (Go to him)” de los Beatles, mostrando a un amante despedido y maltratado porque su novia lo cambió por otro. Sin embargo, a través de su testimonio, nos enteramos de que el nuevo novio es una pareja mucho más saludable que nuestro protagonista, quien jura que es la víctima de este suceso. De esta manera, el Cuarteto de Nos, plantea la cuestión sobre si todas las canciones románticas despididas, realmente cuentan sólo con la perspectiva misógina de un tipo machista, que se aprovecha del victimismo de la masculinidad traicionada para dejar mal a su expareja.

Otra canción en el mismo álbum donde usan estos mismos recursos es “Eres Una Chica Muy Bonita”, pero esta vez llevado a una parodia la fórmula de una balada pop, mostrando la hipocresía del clásico hombre romántico que se vende en la industria musical. En esta canción, vemos un protagonista usando las típicas musicalizaciones románticas, entre guitarras acústicas suaves, y un tono empalagoso para cantar cada estrofa. Estos recursos son usados para suavizar las vulgaridades que canta el protagonista, quien hipócritamente quiere disfrazar su deseo y

acoso sexual de situaciones románticas hacia una chica, para insistir en que tengan un encuentro sexual.

Posteriormente, se topa con la sorpresa de que la chica es sexualmente activa, y le ha contagiado enfermedades de transmisión sexual. Es ahí donde de los versos galantes y sugestivamente halagadores, pasan a disparar insultos misóginos, culpándola de arruinar su vida (“Y te traté de rea, de sucia, puta y fea. Te culpé de sintetizar la gonorrea.”). En la última estrofa, la canción tiene otro giro tragicómico, cuando el protagonista se entera que también tiene SIDA, y en su desesperación, señala orgulloso de que por lo menos fue un “polvo bien echado. Polvo seré, pero polvo enamorado.”. Al igual que “Ve Con Él”, la canción pretende burlarse de las fórmulas de canciones románticas, y la hipocresía de los personajes masculinos que la interpretan, como unos tipos machistas, misóginos y acosadores.

La agresividad del “sexo débil”: las feminidades en el movimiento punk

Las representaciones de las feminidades en el punk sudamericano desafiaron vigorosamente las normas de género establecidas, como ninguna otra expresión lo había hecho hasta el momento en América Latina, especialmente considerando sólo el material compuesto por mujeres en la escena.

Desde su origen en la escena británica de la década de 1970, el aporte femenino al movimiento punk fue notable. Las mujeres hicieron del punk un movimiento artístico aún más rebelde, les permitió cuestionar muchas más estructuras sociales y estéticas ligadas al estatus quo, justamente porque estaban más limitadas y reprimidas por los estereotipos de género que los hombres. A nivel global, las artistas femeninas fueron impulsadas por los ideales contraculturales del punk y la filosofía de la autenticidad y la rebeldía que caracterizan a este movimiento. De ser los meros objetos de las letras románticas, las mujeres emergieron como protagonistas activas en la escena musical, desafiando los estereotipos y reivindicando su voz y presencia en un espacio que históricamente había sido dominado por hombres.

El contacto de las mujeres con el punk fue sólo una demostración de las mayores ataduras sociales que las jóvenes podían tener frente a la misma sociedad, de las que no podían escapar ni siquiera en la misma escena punk. Esta actitud subversiva, incluso ante los mismos esquemas del movimiento, hizo del punk un importante medio de difusión artística para el feminismo.

Podemos destacar en la historiografía algunos estudios sobre la actividad femenina en el movimiento punk: primero, un estudio de caso del sociólogo y experto en música popular Pauwke Benders, sobre la participación femenina en la escena punk de los Países Bajos; en segundo lugar, los artículos y comentarios de Shane Greene y Fabiola Bazo sobre la presencia femenina en el rock subterráneo en Lima; y por último, algunos testimonios recopilados por mujeres del punk medallo en Colombia, un caso con mucho potencial y que apenas está investigado.

Estos casos cuentan con tres características principales en común a tener en cuenta, la más llamativa es el agudo contraste entre el punk como medio de liberación femenina, y el machismo dentro de la misma escena.

En los casos de las mujeres entrevistadas por Benders, casi todos los testimonios acusan de un sabotaje o humillaciones de parte de los punks, que se burlaban de sus canciones o eran abucheadas hasta sacarlas del escenario.¹³³ Para el rock subterráneo, Fabiola Bazo es bastante crítica hacia las posibilidades que tuvieron las mujeres en la escena punk limeña, pues considera que durante su primera etapa, hubo muchos ‘subtes’ que utilizaron el discurso contracultural sólo para cuestionar algunos aspectos a conveniencia, y aquellos que no les afectaban directamente, como el machismo, no eran cuestionados, y hasta podían ser reforzados como provocación.¹³⁴ Los intentos por hacer un punk femenino y contestatario no fueron tomados en serio por una buena parte de los ‘subtes’, más que nada por sus propios prejuicios machistas sobre el potencial creativo de las mujeres en la escena.¹³⁵ Algo muy similar ocurrió en el punk medallo, donde las mujeres se sintieron inmersas en un entorno casi exclusivamente

¹³³ Pauwke Berkens, «Rock Against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982: Rock against Gender Roles», *Journal of Popular Music Studies* 24, n.º 2 (junio de 2012): 155-75, <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2012.01323.x>.

¹³⁴ Bazo, «Machismo en el Rock Subterráneo».

¹³⁵ Shane Greene, «Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta.», *Tabula Rasa*, n.º Número 17 (2012): 63-93.

masculino, y entre los pogos y provocaciones, se chocaban con la decepción de que un 'punketo' podía ser hasta más machista que los viejos moralistas.¹³⁶

En segundo lugar, debemos resaltar el desentendimiento del punk femenino con la militancia feminista. Considero que las conclusiones de Berkers son bastante evidentes y aplicables para el caso sudamericano: el punk hizo feministas a muchas jóvenes, pero ninguna feminista se hizo punk. Ciertamente, el punk fue la apertura al feminismo para las jóvenes de la escena, hizo del feminismo una idea más atractiva y lo posicionó en la cultura popular, pero esta relación no fue recíproca.

A lo largo del artículo de Berkers, se demuestra las tensiones que existieron entre artistas punks y grupos feministas, sobre todo por el esnobismo de estas últimas. Para los primeros años de la década de 1980, las activistas universitarias de los Países Bajos pertenecían a la segunda ola del feminismo, pregonaban su rechazo a las chicas punks por carecer de un lineamiento intelectual o teórico, y porque consideraban que el punk era una tendencia que mostraba la degeneración masculina. Los testimonios del artículo cuentan cómo en ciudades como Rotterdam existían bares feministas, que entre música folk y acústica se propiciaban como espacios seguros y libres de presencia masculina. Irónicamente, fueron sede de los peores conciertos de las bandas punk femeninas, que sintieron un profundo rechazo de las asistentes y organizadoras.¹³⁷

De la misma manera, tanto en las escenas del rock subterráneo como del punk medallo, podemos encontrar algunos elementos y rasgos de crítica y activismo por igualdad de género, pero ninguna declaración abierta, o militancia feminista. El feminismo sólo es mencionado como un extremo ideológico al que señalan rechazar, es visto como una corriente enclaustrada en teorías intelectuales y militancias políticas rígidas. Sin embargo, debemos resaltar que, aunque estas artistas negaron un lineamiento feminista, el punk contribuyó como un nexo para que el feminismo supere sus barreras de clase, y logre una vinculación con la cultura y clases populares.

¹³⁶ Daniel Falquez, «La Representación Femenina En El Punk Colombiano Comenzó Aquí», *Tropical Punk Records* (blog), 2021, <https://www.tropicalpunkrecords.com/2021/03/09/la-representacion-femenina-en-el-punk-colombiano-comenzo-aqui/>.

¹³⁷ Berkers, «Rock Against Gender Roles».

El último factor en común tiene que ver con la camaradería de hombres y mujeres en sus proyectos, a pesar de que la escena punk no estuvo exenta de actitudes machista, sí logró ser un espacio de equidad en algunos aspectos. Las mujeres del movimiento no tuvieron un enfoque separatista, ni antagonizaron con los artistas masculinos, todo lo contrario, querían estar con ellos. A diferencia del feminismo de segunda ola que creaba “espacios seguros”, las chicas punks buscaban integrarse, aprender y colaborar con los varones en el movimiento, eran sus amigos y estos también las consideraban como sus pares.

Como vamos a evidenciar a continuación, el rock subterráneo contó con esta colaboración entre hombres y mujeres, como un anhelo compartido para que el punk sirva como voz contra la opresión de género. Finalmente, y en otra escala, algunos testimonios del punk medalla son llamativos en cuanto a las figuras paternas de las artistas, cuentan cómo tenían una relación cercana con sus papás, y que no le impusieron ningún comportamiento acorde a su feminidad durante su infancia. Podemos notar que, desde la crianza, la generación X ya está siendo preparada para no repetir las mismas dinámicas de género escuetas de las generaciones pasadas.

“Por mi crianza, nunca estuve en ambientes de baile, porro o cumbias que acá se escucha. Mi papá era muy libertario, mientras los papás de las otras niñas querían ver a sus hijas con vestido o jugando a la mamá con ollitas de juguete, mi papá me compraba unos jeans y una bicicleta, por ejemplo. Creo que de ahí empieza esa rebeldía con lo que estaba establecido, con todo lo que la mayoría pensaba”.¹³⁸

Con el contexto establecido, es hora de adentrarnos en el análisis de la presencia de artistas femeninas en el movimiento punk sudamericano. Como ya mencionamos, la escena punk, en su mayoría, continuó estando dominada por artistas masculinos, y la irrupción de figuras femeninas seguía siendo excepcional. Sin embargo, es importante destacar el significado de la presencia femenina en el punk, considerando el contexto sociocultural, donde la sola participación de las mujeres jóvenes en la vida pública era limitada. En un entorno caracterizado por el conservadurismo y la predominancia masculina en la industria musical, el punk cumplió un papel fundamental al introducir a las mujeres en la contracultura, ya fuera como fanáticas, asistentes a conciertos o lectoras de fanzines.

¹³⁸ Ana Loaiza, «Mujeres en resistencia: narrativas femeninas desde el punk», *El Sótano: escena punk entre el 80 y 95.*, 2019.

A pesar de las dificultades y limitaciones, varias ciudades sudamericanas presenciaron el surgimiento de talentosas artistas femeninas que lideraron o desempeñaron roles importantes en bandas de la movida punk. Uno de los casos más destacados se encuentra en la escena limeña, a pesar de las restricciones impuestas por el mismo movimiento y el país en sí. Tal como declara Fabiola Bazo, para los años en que surgió el rock subterráneo los roles de género eran mucho más rígidos, “la calle era de los hombres y las mujeres debían ser unas señoritas dedicadas a la casa.”. Ser peruana, mujer y ‘subte’ en Lima durante los años 80’ significaba un ámbito doblemente marginal en, de por sí, un espacio contracultural y marginal.¹³⁹

En el número correspondiente a julio de 1986, la revista de política y cultura *El Zorro De Abajo* publicó un artículo titulado “Juventud y música moderna ¿Dónde están las mujeres?”, donde se entrevistó a dos artistas peruanas que estaban empezando a tener una alta influencia en la música popular juvenil: la “Princesita” Milly del grupo de chicha (cumbia andina) Pintura Roja, y Támira Basallo, guitarrista de Excomulgados, así como de las bandas Post-punk Salón Dadá y Col Corazón.

El aspecto más interesante de las entrevistas es que ambas artistas señalan un compromiso por ser una apertura en el espacio artístico para las mujeres, tanto Milly como Támira señalan que pertenecer a sus agrupaciones significaron un riesgo para sus bandas, porque se seguía teniendo la consigna de que tanto el rock subterráneo como la chicha (así como el “amor serrano”) era un tema sólo de hombres, y se componían temas sólo desde una perspectiva masculina. Por esta razón, ambas anhelan que más mujeres sigan emergiendo en sus respectivos géneros musicales.

Pasando en concreto a la entrevista de Támira, podemos notar un entusiasmo sobre el rol que ocupan las mujeres en el rock subterráneo, sobre todo, en el perfilamiento de esta generación bisagra para el cambio de sensibilidades. Considera que existe un machismo interiorizado en las mujeres peruanas, y que este no es más que la resignación de las mismas hacia los límites que impone la mentalidad machista a sus vidas. En este sentido, la contracultura del rock

¹³⁹ *Resistencia: La mujer peruana en el rock subterráneo*, Video en Youtube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kLMvz0dWl2U>.

subterráneo aparece como una oportunidad inédita para las jóvenes peruanas, que en los medios y valores mainstream no encontraban una voz para expresar sus inconformidades.

“Creo que si no hay muchas mujeres es porque son machistas también y se creen ese rollo. La mujer tiende a ser “mujer” en el peor sentido de la palabra, es decir, temen perder ciertos rasgos que les hacen femeninas a la vista de todos. Creo que el hecho de ir a conciertos de rock ni se les pasa por la cabeza, porque están viendo telenovelas o tienen miedo.”¹⁴⁰

En otra declaración, podemos apreciar cómo la escena subterránea se concibe como un espacio de posibilidades y autenticidad, donde las mujeres pueden envalentonarse para abandonar las feminidades definidas por los hombres, donde pueden definirse por su autenticidad y no por ser una buena novia o hija. Támara relata que las primeras experiencias con el punk suelen ser un poco chocantes para las chicas, ya que una buena parte de ellas llega como acompañantes de sus novios dentro de la escena, y cuesta separarse de ese estigma de dependencia masculina para aparecer en la vida pública. Sin embargo, el espacio contracultural del rock subterráneo suele ser aprovechado para explorar la autonomía femenina.

“[Hay mujeres machistas] porque aceptan lo que le imponen sus padres. Y como las propias madres también son machistas, entonces se quedan así. Y si van [a un concierto subte], por lo general, es porque va el enamorado. Es como una extensión de la dependencia de los padres, pasan a otra dependencia y nunca son ellas mismas.”¹⁴¹

Hay un convencimiento sobre el impacto que están teniendo las mujeres de la generación X para lograr una mayor equidad de género, una toma de conciencia por las múltiples barreras que tuvieron sus madres y abuelas, pero que ahora tienen la oportunidad de envalentonar a más chicas jóvenes para cuestionar los tradicionales ideales de feminidad, ya sea a través del punk o cualquier otra tendencia artística.

¹⁴⁰ Edwin Nuñez, «Juventud y música moderna: ¿Dónde están las mujeres?», *El Zorro de Abajo* Julio de 1986, n.º Número 5 (1986): 44-45.

¹⁴¹ Nuñez. «Juventud y música moderna: ¿Dónde están las mujeres?», *El Zorro de Abajo* Julio de 1986, n.º Número 5 (1986): 44-45.

“[Lo importante es] enfrentar la realidad. La gente es normal de “norma”, mediocre y tiene desamor. Sólo son correctos porque hacen las cosas aceptadas. Yo siento que hay que buscar cosas nuevas en todo. Y más aun tratándose de las mujeres.”¹⁴²

La otra mujer a considerar en el rock subterráneo, es probablemente la artista femenina más irreverente y contestataria que podemos encontrar en todo el movimiento punk de Sudamérica. Patricia Roncal Zuñiga, tenía 24 años cuando hizo sus primeros contactos con el rock subterráneo, y encontró en el punk la mejor manera de dar vida a sus composiciones y letras confrontativas, bizarras y cargadas de humor negro. Formada su primera banda, El Empujón Brutal, eligió el nombre artístico de María T-ta “porque María Conchita ya estaba tomado”, fue como una confrontación al espanto por la sexualidad femenina, a la que interpretaba como una hipocresía.¹⁴³

María T-ta había encontrado en el punk, una contracultura ideal para subvertir los valores tradicionales femeninos en el pensamiento conservador latinoamericano. Consideraba que los ideales impuestos sobre la feminidad ya habían caído en la obsolescencia, y ninguna mujer debía ser oprimida por ellos, ni acomplexada por cumplirlos, pues ya no deberían tener valor.

“A mí me parece que el rock se presta mucho para lo que quiere decir la mujer, porque en este momento la mujer es la primera víctima de la violencia. Piensa la gente que haciendo rock tiene mucho que perder, pero en realidad la mujer no tiene nada que perder, porque los valores impuestos son eso mismo, impuestos. La virginidad es un valor descartable, y cuando una pierde eso ¿Ya qué más va a perder? Entonces, la cosa es que cada una trate de crear sus propios valores para sentirse realizada.”¹⁴⁴

Como ya mencionamos, la actividad de María T-ta en el movimiento punk limeño no fue del agrado de todos, hubo muchos punks que se burlaban de ella, o sabotaban sus presentaciones por complejos machistas.¹⁴⁵ Sin embargo, también se puede notar una sólida colaboración con

¹⁴² Nuñez. «Juventud y música moderna: ¿Dónde están las mujeres?», *El Zorro de Abajo* Julio de 1986, n.º Número 5 (1986): 44-45.

¹⁴³ Luis J. F. Rodríguez, «Una transgresión llamada María T-ta», *Garaje del Rock* (blog), 2023, <https://garajedelrock.com/articulos/una-transgresion-llamada-maria-t-ta/>.

¹⁴⁴ *Declaraciones de María T-ta 1.*, Grabación casera (Lima, 1987), <https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7207961126011800837>.

¹⁴⁵ Greene, «Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta.»

otros artistas varones en el punk, a quienes María T-ta reconocía como sus amigos, y señala que estos, tanto como ella, anhelaban que más mujeres se animen a formar bandas en la escena subterránea.

“El Empujón Brutal inicia en junio del 86, con la inquietud de formar un grupo donde la mujer participe más activamente, porque en ese entonces nada más había un grupo con una mujer y era Excomulgados, con Támira quien tocaba la guitarra. (...) [En la escena subterránea había] gente que no sólo hacía rock, también había gente de teatro, que pintaba ... Y fueron ellos mismos pues, los que me animaron a que yo participe en lo que es el rock subterráneo, para que la participación de la mujer sea más activa.”¹⁴⁶

Las canciones de María T-ta y El Empujón Brutal tenían un estilo similar al del Cuarteto de Nos, pero con los riffs punks mucho más marcados, presentando una serie de personajes femeninos en situaciones cotidianas de la ciudad de Lima, revelando el lado más ridículo y opresivo del machismo y conservadurismo peruano. Como lo define la misma María T-ta:

“Este grupo es del estilo chongo rock teatral, porque las canciones son interpretadas por personajes femeninos caducos, caricaturizándolos y ridiculizándolos al máximo, para que así haya un cuestionamiento de las chicas, sobre todo, para que haya una reacción de parte del público.”¹⁴⁷

No se trataba de comedias sutiles y sofisticadas, era una propuesta mucho más agresiva y directa con su crítica social. En algunas canciones, como La Secretaria, donde se recrea un día cualquiera de una secretaria mal pagada que sufre de abuso sexual de parte de su jefe, la comedia inicial se torna en una situación perturbadora. El objetivo es denunciar situaciones opresivas, pero que se encuentran normalizadas por la cotidianidad de verlas.

¹⁴⁶ *Declaraciones de María T-ta 1.*

¹⁴⁷ *Declaraciones de María T-ta 1.*

La Secretaria

Ya son las 5 y medio de la mañana, hora que
comienza mi tragedia.
Para ser aún más bella, me ducho con el jabón de
las estrellas.
Papas fritas, quisiera desayunar, pero con un yogurt
me tengo que conformar.
Porque si engordo mi falda no me entra, y a mi jefe
eso le revienta.

(...)

Señor gerente, eso sí que no.
No encima de mi escritorio, no.
Por regalarme un bombón de chocolate, yo no voy a
ser su amante.
Señor empresario, no me suba la falda.
Señor empresario, súbame el salario.
Señor gerente yo soy muy inteligente.
Señor gerente, váyase a la mierda con toda su gente.



Ilustración 17. María t-ta.

Al igual que Támara Basallo, María T-ta veía con entusiasmo las posibilidades del punk para las mujeres, como un movimiento artístico propicio para denunciar situaciones de machismo, y forjar una mayor autonomía. Aun así, y al contrario de lo que apuntan algunos medios periodísticos, María T-ta no se consideraba una feminista, ni buscaba aislarse tajantemente de las mujeres más tradicionales como amas de casa, su enfoque era el de inspirar una mayor libertad a elegir, y que no estén sujetas a la maternidad como única vía de realización. En este sentido, el punk se perfila como una etapa en la vida, un desfogue necesario en el que las mujeres podrían reconocer su verdadero potencial e ideales fuera del tradicional rol femenino.

“A todas las mujeres les hago un llamado para que se manden, formen grupos, ya sea de rock, de teatro, de lo que sea pero que digan todas sus cosas. Y que empiecen a formar toda su ideología, para que así sepan hasta dónde quieren llegar y no caigan en el esquema o sufran porque se quedan solteronas, o los esquemas impuestos. Porque eso está bien, yo no estoy en contra de las amas de casa, ni de las madres de familia, (...) lo que pasa es que esas personas se cuadrículan tanto que ya no aceptan ninguna otra expresión. Por ejemplo, las chicas de mi edad todas ya están lavando pañales, están casadas, con hijos ¿Qué se van a meter en esto? Está bien, pero siempre y cuando no

marginen a las nuevas expresiones, a las nuevas generaciones, para no caer en el mismo error generacional en que están engullidos ellos.”¹⁴⁸

“El hábito no hace al rock, tú puedes ser ama de casa, puedes ser lo que sea, estudiante, hippie, punk, lo que quieras. Pero [es importante] tener [en cuenta] ese sentimiento de lograr esa utopía, que es la libertad de expresión.”¹⁴⁹

En otras declaraciones sobre el feminismo, podemos notar nuevamente que aún está popularmente concebido como una postura radical, más ligada a la misandria que a la igualdad de género. Sin embargo, no debemos centrarnos en confrontar o rebatir esta visión, es evidente que no se tenía una concepción muy clara sobre las ramas del feminismo, pero aun así, podemos notar en su ideología un idealismo hacia tratos equitativos. María T-ta no busca crear un refugio exclusivamente femenino dentro del punk, sino servir como una apertura para hacer del movimiento punk un espacio de equidad entre mujeres y sus ‘patas’, donde puedan ser ellos mismos sin prejuicios de género. En este sentido, la propuesta artística de María T-ta encaja a la perfección con lo planteado por Wierling sobre la historia cotidiana del género: en el día a día, los géneros no buscan segregarse entre sí, sino crear estrategias y negociaciones de poder para seguir conviviendo, y adaptándose a sus coyunturas.

“Yo lo que pretendo no es solamente llegar al plano musical, sino que entre las personas haya un trato más directo entre hombre y mujer, sin llegar a militar en el feminismo ni nada, sino que a una mujer la vean como persona. Y que haya una conversación entre patas, pero de verdad, que una mujer pueda conversar todo igual que un hombre y un hombre igual que una mujer, sin ningún prejuicio.”¹⁵⁰

“Sobre la presentación en la Concha Acústica en el Campo de Marte que fue organizado por un movimiento feminista, específicamente Flora Tristán, se puede decir que ahí se ven los frutos. Sobre todo de mi parte y de parte de las mujeres, porque no ha habido censuras, (...) y realmente hubo toda una solidarización por parte de todas las hembras,

¹⁴⁸ *Declaraciones de María T-ta 2.*, Grabación casera (Lima, 1987), <https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7334503171110243590>.

¹⁴⁹ *Declaraciones de María T-ta 2.*

¹⁵⁰ *Declaraciones de María T-ta 1.*

que querían estar ahí, gritando todas las vainas que una estaba gritando, pero ha costado y es un espacio que se ha ganado también”.¹⁵¹

En las escenas punks de otras ciudades sudamericanas, no encontramos artistas femeninas con el mismo impacto que María T-ta, sino más bien mujeres partícipes o colaboradoras de otros artistas masculinos. Estas bandas tampoco resaltan por presentar una crítica al machismo, ni a las feminidades, sus temas se fueron más por el contenido político y antisistema típicos del punk. Sin embargo, podemos resaltar algunos casos excepcionales, donde se puede reflejar una postura contestataria con respecto al género, o al menos un cambio de sensibilidades en cuanto a la percepción de la feminidad.

Surgidos de la escena *under* de Montevideo, La Tabaré se formó en 1985 como un grupo de art-rock, que tomó influencias del punk, el folklore y el teatro. Si bien la banda era liderada por su fundador Tabaré J. Ribero, la vocalista principal para algunos temas fue Andrea Davidovics, y adicionalmente contaban con Ricardo Musso del Cuarteto de Nos en la guitarra.

Precisamente, uno de los temas cantados por Andrea tenía como tema central la ridiculización del machismo, y al hecho de que históricamente han sido los hombres quienes han definido la feminidad, para luego exigirla. Perteneciente a su álbum debut, “El Clítoris Letal” es un tema confrontativo desde su apertura; curiosamente, usaron el mismo recurso que Aguaturbia en la década anterior, con los gemidos de la vocalista de fondo y apareciendo a lo largo del tema, pero ya no para hacer una especie de performance artística, sino para directamente criticar la represión contra la sexualidad y libertad femenina.

¹⁵¹ *Grito Subterráneo, El Vídeo. 1987.*, Documental casero (Lima, 1987), <https://www.youtube.com/watch?v=cNNQ23pgKgc>.

El Clítoris Letal

Las caricias son delicias, bajo el
delantal
Dame un beso en el pescuezo, angelical
Te prometo ser tu objeto sexual

Como mujer soy un ser que no sabe
que hacer
Siendo suave

Lavo pisos, hago guisos, entro en mi
placar
Yo soy bruta, virgen, puta, del hogar

(...)

Soy un hada milagrosa, degenerada
Soy tu espada, soy tu esposa utilizada

La canción parodia a una Balada Romántica, que Andrea interpreta con suavidad y delicadeza acompañada de una guitarra acústica, hasta que poco a poco va tornando a riffs agresivos y una voz a gritos, mostrando desprecio por los parámetros machistas para la feminidad. A lo largo del tema, vemos cómo estos ideales reducen a la mujer como un objeto o propiedad, cómo el deseo sexual del hombre se impone como una obligación femenina a responderle, y la clásica sensibilidad innata para resignarla a los roles del hogar.

En la misma escena punk de Montevideo, podemos encontrar al grupo de Post-punk Los Traidores, una de

las bandas más representativas en el rock uruguayo. Se caracterizaron por sus letras depresivas y nihilistas, que renegaban de los últimos años de dictadura y el nulo entusiasmo por el retorno a la democracia. Por esta razón, sus canciones estaban cargadas principalmente de crítica social y política, pero también tocaban los aspectos más humanos y sensibles, bajo la premisa de que la dictadura y el conservadurismo ya habían socavado con toda moralidad en el país.

Sin embargo, vamos a detenernos en concreto en un tema de su álbum debut, Montevideo Agoniza (1986), donde muestra el sufrimiento de una mujer de grandes expectativas, que se vio atada en la vida por cumplir con sus roles de maternidad. En “Viviana Es Una Reaccionaria”, nos muestran una protagonista que había sido una militante de grupos revolucionarios en su juventud, mientras era estudiante, y tenía muchos ideales para hacer cambios sociales; sin embargo, ahora que es una madre de familia, ya no puede anhelar sus viejos ideales, y sólo puede resignarse a cumplir con el ideal de feminidad de la post dictadura, justamente, una reaccionaria conservadora.

A diferencia de muchos otros temas punks, esta canción no pretende burlarse ni ridiculizar a Viviana, sino presentar su caso con melancolía para sentir empatía con ella. Entre la letra y la guitarra melancólica, hay un especial énfasis en sentir el dolor de Viviana al ver cómo sus ideas de empoderamiento y liberalidad femenina fueron absorbidas por la estructura del matrimonio. El tema recalca en el verso final “Viviana está muy aburrída, dejó su alma en el colegio”, y

remata con la última línea “No plantó un árbol, no escribió más. Sus hijos se los quitaron, no la dejaron soñar.”.

De esta manera, la contracultura punk en Sudamérica fue vista como una oportunidad inédita para involucrar a las mujeres jóvenes en la vida pública, así como en la creación musical para expresar sus inconformidades. Las feminidades representadas, en especial por artistas femeninas, se orientan a la parodia y burla de los estereotipos femenino, ya que están definidas más por el rechazo al rol tradicional de la mujer, o aquellas definidas por el machismo. Sin llegar a ser abiertamente feministas, promulgan por una relación más equitativa con los hombres, y poder vivir su día a día separadas de las expectativas de género.

Nociones de autocrítica: denuncias a la violencia y abuso machista en artistas masculinos del movimiento punk

A pesar de que el movimiento punk siguió estando dominado por artistas masculinos, esto no impidió que se genere una mayor conciencia sobre el machismo, por lo que además de mostrar su rechazo hacia las expectativas sobre masculinidades, también manifestaron su apoyo en denunciar casos de opresión y violencia machista a través de sus canciones.

Sin duda, el grupo que desarrollar más este tema dentro de su propuesta contracultural fueron Los Prisioneros, quienes a lo largo de tres álbumes distintos expresaron una crítica abierta hacia esta problemática.

El primer tema en denunciar directamente el machismo fue "Sexo", uno de los sencillos de su álbum debut "La voz de los '80", el cual también fue uno de los singles que impulsó a la banda al éxito internacional. Además de su pegajoso ritmo ska, "Sexo" generó impacto por su letra explícita y directa, desde el mismo título de la canción. En un momento en el que la sexualidad aún era un tema tabú en la conservadora sociedad latinoamericana, especialmente en el ámbito musical, esta canción aborda su temática de manera franca y sin rodeos. Incluso el simple hecho de mencionar y repetir la palabra "sexo" en el coro representaba un acto desafiante y revolucionario dentro de su contexto histórico, se disfrutaba el poder mencionar la palabra en voz alta.

Contrario a lo que podría esperarse, "Sexo" no es una canción que incite al jolgorio o que apunte a las risas inmaduras de los jóvenes. A lo largo del tema, se cuestiona seriamente la vinculación entre la sexualidad y la masculinidad, una correlación reforzada por el machismo. La canción plantea cómo el sexo llega a ser glorificado como una expresión de virilidad masculina, al tiempo que reduce a la mujer a un mero objeto de consumo.

Sexo

Es tu carnet de madurez
Tu pasaporte a la adultez
Ella no es una mujer para amar
Sino un enemigo al cual doblegar

(...)

Las rotativas de imprenta
Ya están empezando a editar más
mujeres desnudas
Y tú tienes una cara de cliente fácil

Tú compras por una promesa de sexo
Abres la boca y te meten el dedo
Y les sigues el juego
Y les das tu dinero
Y te sientes muy hombre
Y me río en tu cara de tu estupidez

En "Sexo", Los Prisioneros ofrecen una crítica contundente al consumismo sexualizado, entre la pornografía y la representación de la mujer como mero objeto de placer en la publicidad. La canción desmitifica la glorificación del sexo en una cultura machista, evidenciando cómo la comercialización de “promesas de sexo” se aprovecha de los instintos primitivos de los hombres para alentarlos a consumir, reforzando su machismo con una exaltación del rol del sexo para la reafirmación de la masculinidad. En la letra, se expone cómo el sexo, en su esencia cotidiana y mutua, es transformado en un producto degradante y brutalizado por la mercantilización, que solo perpetúa la visión machista de "hacer mujer" a la pareja, o vender la ilusión

de que al consumir uno se hace “más hombre”. Tal como indica la línea “ella no es una mujer para amar, sino un enemigo al cual doblegar”, esta comercialización del sexo despoja a la mujer de su humanidad, y presiona a los hombres a ejercer una dominación abusiva, en lugar de llevar su intimidad con dignidad, amor y respeto.

Asimismo, la canción pone de manifiesto cómo los hombres son fácilmente engañados por esta visión distorsionada del sexo, en la que se juega su hombría y se les hace creer que tienen un poder que en realidad no poseen. En lugar de promover relaciones equitativas y respetuosas, esta representación mercantilizada del sexo perpetúa dinámicas de dominación y sumisión, alimentando así la cultura del machismo y la objetivación de la mujer. Esto se refleja en las líneas “te sientes muy hombre, y me río en tu cara y en tu estupidez”, así como las exaltaciones de la brutalidad que despierta la comercialización del sexo.

“Realmente pienso que se hace mucho daño con la propaganda que bombardea a la juventud acerca del sexo; eso de la literatura y el cine que impulsa a los huevones a fornicar jóvenes es una cosa que hace mucho daño y crea muchos problemas de ubicación. Se prometen placeres que no se cumple nada más que cuando llega el verdadero amor.”¹⁵²

Para su segundo álbum, incluyeron el tema “Una Mujer Que No Llame La Atención”, que fue compuesto como una autocrítica al machismo interiorizado que Jorge González supo identificar durante la relación con su primera esposa, quien pertenecía a un grupo de performance feminista llamado Las Cleopatras. Según cuenta Jacqueline Fresard y sus excompañeras feministas, conocieron a Jorge mientras estudiaban en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la primera impresión que se dieron fue de él, fue como un tipo “con todos los clichés machistas, andaba de machito por la vida, de que era un hombre tradicional”; sin embargo, la amistad con Las Cleopatras y la relación con Jacqueline terminaron por “corromper” al Jorge machista, que adoptó el enfoque crítico hacia el machismo.¹⁵³

A pesar de crecer en un entorno cercano a la alta esfera militar, Jacqueline no era para nada una mujer tradicional, era de hecho bastante independiente, y tenía anhelos de ejercer su carrera profesional como alumna destacada, así como su activismo feminista. Jorge se vio atraído por el carácter independiente y empoderado de Jacqueline, pero al mismo tiempo chocaba con su tradicionalismo, aún no se había sacudido lo suficiente de la mentalidad machista, estaba acostumbrado ver a su madre y las novias de sus amigos en un rol tradicional, y durante la relación con Jacqueline, se vio expuesto a tener celos poco sanos e impulsos controladores, porque le estaba costando asimilar llevar una relación más moderna y equitativa.

¹⁵² Lettuce, Los Prisioneros, y Vizcarra, «Los Prisioneros acorralados».

¹⁵³ Moreira, «Jorge González: una biografía».

Una Mujer Que No Llame La Atención

Nada de igualdades entre mi damita y
su señor
Ella en la casa y yo en el trabajo, eso es
lo mejor
Tú no serás estrella
Que no te vean bella
Lo que de ti me guste, escóndelo

Necesito una mujer que no llame la
atención

Tú hablarás despacio y bajando la
mirada ante mí
Te vestirás de forma que la gente no
comente por ahí
Yo soy tan miserable
A todos ojos despreciable
Al menos en mi casa me impondré

Así es como surge “Una Mujer Que No Llame La Atención”, como una especie de autocrítica de González, al comprender que los impulsos machistas y controladores de los hombres, son esencialmente el reflejo de sus inseguridades por encajar con los roles masculinos. El tema es una exposición de cómo se va generando el machismo, incluso en una persona frágil e insegura como el protagonista del tema, que al carecer de confianza y una buena autoestima, se aferra a los estereotipos tradicionales de la masculinidad para sentirse poderoso. Es un hombre que se siente amenazado por los logros, aspectos sobresalientes, e incluso la misma belleza de su pareja, y para poder sentirse mejor consigo mismo, necesita someterla y limitarla a cumplir con un rol hogareño o de soporte.

Es probable que, con todos los temas que hemos mencionado de Los Prisioneros, la escena punk de Chile se haya inspirado a tomar un mayor impulso para tocar temas de machismo, pues un par de bandas más en esta movida se atrevieron a denunciar directamente la violencia de género.

Provenientes de Concepción, la banda de Post-punk Emociones Clandestinas lanzó en su álbum debut el tema “Te Tengo Atrapada” (1987), que narra una secuencia tétrica desde la perspectiva de un acosador sexual obsesionado con una mujer, mientras está convencido de que lo está disfrutando tanto como él. Por otro lado, la banda santiagueña de synt-pop experimental, Electrodomésticos, lanzó en 1986 su álbum “¡Viva Chile!”, donde ofrecían una crítica social a la dictadura y el conservadurismo chileno entre sus sintetizadores y mezclas de la cultura pop, usando fragmentos de programas televisivos, personajes, declaraciones de políticos y sonidos callejeros. El tema “Yo La Quería”, intentan simular un interrogatorio por un crimen pasional, pero el protagonista parece sentirse más en una especie de programa radial de consejos matrimoniales, va contando cómo la relación con su esposa se empezó a resquebrajar. Al principio, sólo revela los típicos problemas de matrimonio, pero poco a poco se van revelando detalles de abuso en la relación y el alcoholismo del marido, siempre justificándose en el

alcohol por los abusos a su esposa, y romantizando las reconciliaciones con la misma, hasta que se revela la frase “Yo La Quería”, dando a entender que la asesinó.

Si bien la denuncia a la violencia de género no fue una temática común en el punk, su sola mención o alusión ya significaba un avance considerable, especialmente si lo comparamos con las canciones de boleros y otros géneros tradicionales que analizamos previamente, donde apenas en una década de diferencia, los feminicidios son desensibilizados y justificados por la misoginia en la música popular.

Justamente, un artista surgido del movimiento punk argentino fue bastante crítico con el machismo que guardaban géneros tradicionales como el tango, enfatizando tanto en el abuso físico como psicológico hacia las mujeres. Se trata de Luca Prodan, vocalista y líder de la banda de Post-punk Sumo. Si bien en su repertorio de críticas sociales sólo aparece una alusión sobre la libertad sexual femenina en “Mejor No Hablar De Ciertas Cosas” (un tema crítico a la mojigatería e hipocresía de la dictadura argentina), y de resto no hay un enfoque especial a otro tema sobre el machismo, las acciones de Prodan dentro de la escena son significativas.

En una entrevista realizada por Néstor Nardella el 12 de diciembre de 1987, apenas diez días antes de la muerte del artista por un paro cardíaco, se revela la postura crítica que Prodan tenía frente al tango y el imaginario machista dentro de otros géneros tradicionales. En él, critica el ciclo de crisis matrimoniales y reconciliaciones que analizamos para las baladas románticas, como un proceso egoísta de los hombres, y abusivo contra la estabilidad mental de la mujer.

“El macho bonaerense, quería decir el macho argentino, pero no es lo mismo, el macho de acá trata mal a la mujer y después la mujer lo deja. Después llora, toma y canta un tango. Y eso a mí me parece de última. Siempre es un macho llorón cantando y llorando y ¿Por qué? Porque trató mal a su mujer. Trátala bien, trátala bien, loco. Y por ahí te va bien. No lloras más. (...) Claro, cómo le voy a creer a este tipo que primero trata re mal a su mina y después cuando ella lo deja se pone a llorar y le hace tangos y tangos.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ «El día en que Luca Prodan criticó al macho bonaerense: “Trata mal a la mujer, después llora, toma y canta un tango”», El Desconcierto / Periodismo digital independiente, accedido 19 de abril de 2024, <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/01/11/el-dia-en-que-luca-prodan-critico-al-macho-bonaerense-trata-mal-a-la-mujer-despues-llora-toma-y-canta-un-tango.html>.

En otro episodio a resaltar, Sumo invitó a un grupo de chicas a tocar con ellos durante un concierto en Obras, en 1987. Cuando las chicas subieron al escenario, el público empezó a silbarlas, insultarlas y entonaron cánticos machistas. Prodan reaccionó indignado, y le gritó a su propio público “¡No, no, no! Espera... ¡Nada de machismo! Son buenas mujeres, muy inteligentes y tienen su sensibilidad”. Con el concierto detenido, los abucheos se intensificaron, posteriormente subió Andrés Calamaro al escenario, y le llovieron los gritos homofóbicos de “puto”, por lo que Prodan volvió a desafiarlos, declarando que “somos todos trolos”.¹⁵⁵

Igualmente, podemos destacar un testimonio de la cantante Juana Molina, donde cuenta cómo Prodan la salvó de un acoso sexual cuando estaba empezando a incursionarse en la escena musical. Según narra Molina, se encontraban en un auto cuando el que iba conduciendo empezó a manosearla y ponerla incómoda, y al ver la situación, Prodan le grita desde asiento trasero “¿Pero no te das cuenta que no quiere que la toques? ¿No tenés nada en la cabeza? ¡La chica no quiere saber nada con vos!”. Inmediatamente, el tipo entró en pánico y absorto, al ver que Prodan estaba dispuesto a defenderla.¹⁵⁶

Finalmente, podemos aterrizar en, sin lugar a duda, la canción más contestataria y crítica frente al machismo en todo el repertorio seleccionado para esta tesis, ya que no se limita a un solo aspecto de género, es directamente una crítica sistemática al machismo y la sociedad patriarcal. Se trata de “Corazones Rojos”, un sencillo de Los Prisioneros lanzado en el álbum Corazones de 1990, el cual coincide con la etapa de mayor maduración musical de la banda, y según ha declarado Jorge González en múltiples ocasiones, es una “versión mejorada” de Una Mujer Que No Llame La Atención.

Corazones Rojos fue inicialmente un tema que González compuso para Las Cleopatras, el grupo de performance feminista al que pertenecía su exesposa y Cecilia Aguayo, en ese entonces, tecladista de Los Prisioneros. A Jorge nunca le gustó el estilo performático de Las Cleopatras, y al ver el pésimo resultado inicial, decidió grabarlo y producirlo él mismo con un estilo inédito para la banda, y en general para la música latinoamericana: el rap rock. Este

¹⁵⁵ Diego Trerotola, «“Fuck you!”: últimos días de SUMO, el machismo en el rock y la lucidez de Prodan | El documental que cierra el BAFIC», PAGINA12, 2024, <https://www.pagina12.com.ar/729507-fuck-you-ultimos-dias-de-sumo-el-machismo-en-el-rock-y-la-lu>.

¹⁵⁶ Lucas Santomero, «Juana Molina recuerda el día que Luca Prodan la defendió de un acoso», Indie Hoy, 28 de junio de 2023, <https://indiehoy.com/noticias/juana-molina-recuerda-dia-luca-prodan-la-defendio-de-acoso/>.

vínculo con Las Cleopatras hace de Corazones Rojos un tema distinto a los que hemos analizado previamente, el único que está directa y abiertamente relacionado con un discurso feminista. Además del fuerte contenido activista del tema, la banda aprovechó su consagración en la industria musical para filmar un videoclip. Los alcances del arte audiovisual no fueron desaprovechados para reforzar la crítica hacia el machismo del tema, el cual estuvo cargado de simbologías con niños en un salón de clase.

Corazones Rojos

Corazones rojos, corazones fuertes
 Espaldas débiles de mujer
 Mil insultos como mil latigazos
 Mil latigazos dame de comer
 De comer cordura, de comer comida
 Yo sabré cómo traicionar
 Traicionar y jamás pagar
 Porque yo soy un hombre y no te puedo
 mirar

Eres ciudadana de segunda clase, sin
 privilegios y sin honor
 Porque yo doy la plata
 Estás forzada a rendirme honores y
 seguir mi humor
 Búscate un trabajo
 Estudia algo
 La mitad del sueldo y doble labor
 Si te quejas, allá está la puerta
 No estás autorizada para dar opinión

La letra de Corazones Rojos es una demostración del discurso agresivo y violento del machismo en un nivel sistemático y estructural. Toca una serie de temáticas de opresión machista que pasan las mujeres en su vida cotidiana, desde el punto de vista de un hombre abusivo, misógino, infiel y carente de empatía, que parece tener una urgencia por reducir a las mujeres en su rol tradicional para seguir gozando de los privilegios de una sociedad patriarcal. En la última estrofa, afirma de forma petulante “Seguirá esta historia, seguirá este orden, porque Dios así lo quiso, porque Dios también es hombre”; es decir, una clara referencia a la mentalidad machista latinoamericana, la visión de la superioridad del hombre sobre la mujer por el tradicionalismo católico y el sentido común, como si la sociedad en su

conjunto le diera la razón, y conspire siempre para mantener rígida la mentalidad machista como una de las bases de la vida cotidiana a través de la glorificación de la familia tradicional.

El videoclip empieza en un salón de clases en caos, con los niños jugando a tirar bolas de papel y arrojando una muñeca, y de repente aparece González impartiendo el orden, marcando el inicio de la canción. Los niños son forzados a recitar los versos machistas de la letra con disciplina, mientras se muestra una educación diferenciada, donde los niños aprenden a ser agresivos y opresivos con sus compañeras, mientras las niñas son mandadas a dibujar tiernos corazones rojos y a maquillarse.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Los Prisioneros - Video Promocional De Corazones Rojos* (Santiago de Chile, 1991), <https://www.youtube.com/watch?v=fsEmjIU5paY>.

En seguida, el conjunto de niños prepara una actividad de clase, y construyen lo que parece ser la estatua de una mujer idealizada, que lleva un velo de novia, arreglos florales, y otros detalles que simulan la imagen de una virgen católica. La estatua cobra vida, mientras es revestida con la bandera chilena, y un par de alumnos le entrega un arreglo floral con la forma de un corazón rojo. En el segundo coro, los niños son forzados a cantar como un coro de iglesia la línea “hey mujeres”, mientras muestra la incomodidad de ambos géneros por repetir los versos.

Finalmente, la mujer se ve envuelta de tantos adornos, arreglos y vestimentas que queda inmóvil, y mientras se queda atada a estos símbolos, es encerrada en un ataúd, convencidos de que la están homenajando. En el último coro, la mujer se revela y sale del ataúd quitándose el velo, la bandera y otras investiduras, para empezar a moverse con libertad. Los niños también se exaltan mientras va progresando el solo de guitarra que cierra el tema, y como último detalle, Jorge arroja su guitarra eléctrica sobre el arreglo floral. Evidentemente, tanto los corazones rojos como el resto de los adornos tradicionalistas para las mujeres, son una alegoría a las relaciones de poder machistas, disfrazadas como romanticismo, donde el rol de la mujer en la sociedad se ve reducido a ser solamente una buena esposa, sin ningún otro reconocimiento u honor.



Ilustración 18. Escena del videoclip de Corazones Rojos.

Corazones Rojos fue tan polémico como exitoso en Chile, y probablemente, el primer himno feminista en entrar a un ranking radial mainstream, gozando de la misma popularidad y alcance

que los típicos temas en la industria musical.¹⁵⁸ Es cierto que, para 1990, Los Prisioneros ya eran una banda consolidada, y con el fin de la dictadura militar, fueron capaces de superar las barreras y censura que encontraron en su etapa *under*. Se podría decir que Corazones fue su primer álbum como músicos consolidados en la industria musical, y bajo contrato de disqueras internacionales, pero aun así, nunca abandonaron el discurso contracultural ni los recursos sonoros del Post-punk ni el new wave.

Gracias a este alcance, llegaron a tener su primera presentación en el Festival de Viña del Mar en 1991, un hecho insólito si lo comparamos con la censura y el enfoque de este festival en tiempos de la dictadura. Al momento de introducir Corazones Rojos, González hizo una breve reflexión sobre la autocrítica: “La última canción de la noche, es una canción que probablemente muchos van a criticar, porque tienen que dar la vuelta para entender. Mucha gente cuando hace una canción con una crítica se pone en la posición de “ellos sí hacen lo malo, y nosotros no”, pero esta es una canción crítica donde yo me pongo adentro de eso, nosotros somos exactamente iguales a esta canción, y se llama Corazones Rojos”.¹⁵⁹ Desde aquí se puede notar el enfoque del autor con el tema, sobre una autocrítica al machismo interiorizado y reforzado por los alcances de las mentalidades, generar la incomodidad que requiera, para finalmente crear una reflexión sobre la necesidad de un cambio.

Recientemente, Jorge González fue entrevistado por La Tercera al margen del Estallido Social en Chile a fines del año 2019, siendo consultado por la alta repercusión que habían tomado algunos de sus temas. Canciones como El Baile de Los Que Sobran se convirtieron en himnos de protesta, y posteriormente, el reconocido grupo feminista Las Tesis hizo una versión de Corazones Rojos. Cuando fue consultado sobre su repercusión, como una canción adelantada a su tiempo, respondió:

“Yo creo que es una canción atrasada a su tiempo, más encima. El problema venía de antes, de siempre. Sólo que antes era mucho peor. Los hombres eran más brutos que

¹⁵⁸ Diplomado Periodismo Digital UC, «Corazones: el disco que transformó al rock chileno», *Diplomado Periodismo Digital UC* (blog), 2018, <https://dpd.comunicaciones.uc.cl/2018/reporte-corazones/>.

¹⁵⁹ *Los Prisioneros, Corazones Rojos, Festival de Viña 1991*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=QFYcY5LXBQ0>.

ahora. Era una injusticia que trataran mal a las mujeres, si veníamos de ahí. Yo no quería ser esa clase de hombre.”¹⁶⁰

Es por esto que hablamos de un cambio de sensibilidades generacional, impulsada por la generación X de América Latina, misma que creció en medio de dictaduras y un severo conservadurismo en las expresiones artísticas mainstream, especialmente en los aspectos de género. Es interesante observar que, muchas generaciones pasaron por la dinámica de tradición contra modernidad, sin que ninguna nueva tendencia haya podido lograr un cuestionamiento generalizado capaz de socavar con la mentalidad machista latinoamericana, pero fue esta generación de jóvenes en la década de 1980, la que hizo emerger una contracultura adaptada a sus propias necesidades.

De esta manera, a pesar de la influencia de discursos, ideologías, cambios de régimen y activismos partidarios, fue la filosofía del punk, una contracultura juvenil y de clase trabajadora, lo que finalmente logró generalizar valores e ideales como la equidad de género o el rechazo al machismo dentro de la cultura colectiva en Sudamérica. Por esta razón, debemos considerar el peso de la generación X como una generación bisagra en la historia social y cultural, ya que construyeron lo que es hasta hoy en día la contracultura más influyente, impactante y rica que se haya visto en América Latina, justamente porque muchos de los valores tradicionales tuvieron un cambio drástico, marcando también el fin de una etapa para la región.

A partir de la década de 1990, el feminismo empezó a ganar popularidad entre los jóvenes latinoamericanos, evolucionando hasta convertirse en una corriente dominante en muchas universidades durante la generación millennial, y fortalecida aún más entre la generación Z. Hoy en día, el feminismo de tercera ola es un tema común en las conversaciones cotidianas, especialmente en internet, con un impacto visible en la cultura popular y los medios de comunicación. Incluso cuando el feminismo enfrenta oposición y genera choques generacionales o es blanco de burlas, su constante presencia en el debate público indica también su creciente relevancia.

¹⁶⁰ Claudio Vergara, «Jorge González, de la política al feminismo: “Corazones rojos es una canción atrasada a su tiempo”», La Tercera, 21 de diciembre de 2019, <https://www.latercera.com/culto/2019/12/21/jorge-gonzalez-politica-feminismo/>.

Es crucial entender que la piedra angular para este cambio de sensibilidades sobre temas de género fue la influencia del movimiento punk. Esta contracultura fue la primera en cuestionar el machismo dentro de la cultura popular latinoamericana, estableciendo un precedente para las generaciones futuras y marcando el inicio de una transformación significativa en los valores tradicionales de la región.

Conclusiones

Por supuesto, el impacto del discurso contracultural en los hábitos de consumo musical no implicó que se dejen de producir canciones machistas en la industria musical. En la década de 1990 aparecieron tendencias como la música urbana, el merengue o las rumbas centroamericanas, así como temas ampliamente cuestionables como “Mujeres” de Ricardo Arjona (1992), o “Te Compro Tu Novia” (1993) de Ramón Orlando.

Aun así, debemos considerar el peso de la creación de conciencia generalizada con respecto al género y el machismo. Paulatinamente, se pudieron notar cambios también en la industria musical, como por ejemplo el tema Me Acuerdo del rapero Vico C, uno de los precursores del reguetón. Esta canción carece de discursos contraculturales o confrontativos, y más bien se aferra a los recursos de la Balada Romántica como base para el rap. Cuenta el desgarrador testimonio de un marido arrepentido, que por sus infidelidades y otros abusos emocionales que provocaba a su esposa, la condujeron al suicidio, y se encuentra luchando con la aflicción de verla en su ataúd. Me Acuerdo fue un llamado de conciencia hacia un problema social, sobre las consecuencias de normalizar la infidelidad masculina, y cómo la falta de empatía y responsabilidad emocional en el matrimonio puede desgastar la salud emocional de la pareja.

Si nos remontamos las tendencias actuales, es curioso observar cómo un género tan asociado al machismo, como el reguetón, ha servido al mismo tiempo como una vía de expresiones contraculturales, y expresiones a favor del empoderamiento femenino, especialmente en aquellas que remiten a la libertad sexual.

Considero que aún es muy temprano para determinar si la música urbana puede desarrollar las condiciones para forjar un discurso contracultural en la generación millennial de América Latina, si es que no lo ha creado ya; sin embargo, es llamativo observar que pasó por el mismo

proceso que el punk, con artistas y canciones asociadas a la marginalidad, en un estado primigenio donde abundan las expresiones machistas, y luego usaron ese mismo discurso contracultural para revertir los valores tradicionales, y mostrar un mayor empoderamiento por la igualdad de género. Hemos visto cómo dentro del reguetón, rap y trap han surgido artistas relacionadas con el feminismo, e incluso la representación queer, tales como Ivy Queen, Ana Tijoux, y la rapera trans Villano Antillano, sin considerar el rico panorama artístico del *under* en estos géneros musicales, cada vez más experimental y con mayores recursos de repercusión. Quizás la mayor manifestación de estos valores compartidos fue el tema “Venganza”, una colaboración entre la banda uruguaya de rock alternativo No Te Va a Gustar y la cantante de trap latino Nicki Nicole, donde hacen una denuncia confrontativa hacia los feminicidios y la violencia de género.

Es evidente que, hoy en día, las expresiones artísticas por la equidad de género están mucho más normalizadas y apoyadas en el consumo musical, al punto de que incluso podemos sospechar de que ha sido algunas veces mercantilizado. Sin embargo, estos nuevos alcances y cambios de sensibilidades no habrían sido posibles si no fuese por el impulso de la contracultura punk, que fue la piedra angular que significó la apertura de los debates y discusiones sobre las expectativas de género, aquella que pudo despertar el cuestionamiento hacia las dinámicas establecidas.

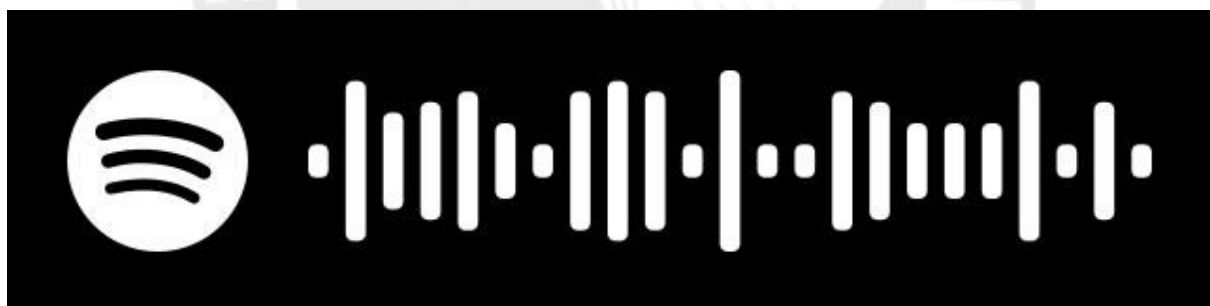
Como hemos comprobado a lo largo de la tesis, la mentalidad machista latinoamericana ha llevado siglos aferrándose en el sentido común y la cultura popular, adaptándose y reforzándose con distintas circunstancias, hasta que fue finalmente instrumentalizada como legitimación de poder por parte de las dictaduras militares, especialmente en la década de 1970. La contracultura punk fue sólo una herramienta, apareció en el lugar y momento propicio para despertar todas las frustraciones que ya existían previamente, formando expresiones musicales totalmente inéditas para el consumo musical en la región. Fue el portavoz perfecto para los anhelos por cambios sociales que no encontraban expresiones artísticas que las representen. Es a partir de la generación X que se pueden notar los cambios más notorios de sensibilidad, justamente por la experiencia represiva de la generación anterior, los impulsó a pensar en otros anhelos y expectativas para sus familias.

Si seguimos los conceptos de la Historia Cultural y la Historia de la Vida Cotidiana, el cambio de sensibilidades es un fenómeno normal en los procesos históricos, y pueden ser a corto o

largo plazo. Estos cambios suelen manifestarse sobre todo en los consumos culturales, ya sea en libros, obras de teatro o música popular. Sin embargo, con la globalización y los avances tecnológicos del mass media, los actores están cada vez más expuestos a estos consumos culturales, como en ningún otro momento en la historia. Esto repercute no sólo a que las modas y tendencias mueran más rápido, sino a que también se intensifique el cuestionamiento de valores que impulsan el cambio de sensibilidad, acelerando tanto su proceso, al punto de que podemos encontrar diferencias radicales de una generación a otra.

Como conclusión, un cambio de sensibilidad no quiere decir necesariamente que hubo un “avance como sociedad”, o que las nuevas generaciones se hacen “de cristal”. Sólo son respuestas e instintos de supervivencia, la manera en que los actores se adaptan a las circunstancias relativas de su propio contexto histórico. Por lo tanto, puede haber condiciones de bonanza y estabilidad con mayor preocupación en el bienestar, o una crisis política y económica que cree una tendencia más conservadora. En ambos escenarios, existirán discursos, valores y anhelos convencionales y otros contraculturales.

Canciones referenciadas



Escanear el código para acceder la lista de reproducción con todas las canciones analizadas y referenciadas en esta tesis.



Lista de Reproducción en Youtube

Bibliografía

- ADN, Ciudadano. «Paloma San Basilio: »Chile fue el país que me acogió primero que nadie»». ADN Radio, 2011. <https://www.adnradio.cl/tiempo-libre/2011/04/20/paloma-san-basilio-chile-fue-el-pais-que-me-acogio-primer-que-nadie-1458011.html>.
- Albiez, Sean. «Punk after “punk” in the UK: 1978-1984.» *Research Gate* (blog), 2004. <https://www.researchgate.net/publication/344512896>.
- Alcalde, Elisa. «Feminismo post punk: The Slits». *La Tercera*, 2017. <https://www.latercera.com/culto/2017/03/20/feminismo-post-punk-the-slits/>.
- Alva, Juan José. Entrevista a Juanjo Indochine, presidente del Club de Fans de Indochine en Perú. Entrevista oral en videollamada, 5 de enero de 2024. Entrevista personal hecha por el autor.
- Alvarado Leyton, Matías. «El acto de Chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena». *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos.*, n.º Número 18 (2018). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900>.
- «Anexo:Álbumes de Orfeo». En *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 8 de enero de 2024. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Anexo:%C3%81lbumes_de_Orfeo&oldid=156826080.
- Arenas, Magaly. «Los Prisioneros, ¿Quieren dinero?» *Mundo Diners Club*, noviembre de 1987. Biblioteca Nacional de Chile.
- Ariza, Marina. «Gender and Migration in Latin America». En *The Oxford Handbook of the Sociology of Latin America*, editado por Xóchitl Bada y Liliana Rivera-Sánchez, 0. Oxford University Press, 2021. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190926557.013.29>.
- Arkiv, Perú. «Los Iracundos en Plaza de Acho». Facebook. Arkiv Perú, 2020. https://www.facebook.com/arkivperu/posts/la-plaza-de-acho-como-recinto-musical-el-grupo-uruguayo-los-iracundos-foto-quien/4220865054653016/?locale=es_LA.
- Así era la Sección Femenina y el modelo de mujer que definió Franco*. Serie Documental. Franco: la vida del dictador en color. España: DMAX, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=mWpaHv6l7o0&list=LL&index=5>.
- Avila Juarez, Mauricio. «El nuevo peruano o los diablos rojos: deporte y eugenesia en la hacienda Chiclín. Una aproximación hacia la difusión del fútbol en el norte peruano (1917-1942)». Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2023. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/26537>.
- Barboza Tello, Marco. «La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's : una perspectiva de género y estado». Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

- Barry, Carolina. *Evita: un peronismo feminista*. Latfem, 2020. <https://latfem.org/evita-un-peronismo-feminista/>.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación 21. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bazo, Fabiola. «Desencuentros durante tiempos violentos: el Rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80». +*Memoria(s)*. *Revista académica del Lugar de la Memoria y Tolerancia*, n.º Número 1 (2017): 213-31.
- . «Machismo en el Rock Subterráneo: ¿Mito o Realidad?». *Subte Rock*, 2013. <https://subterrock.com/machismo-en-el-rock-subterraneo/>.
- Bejarano Grandez, Edwin. «Elvira García y García (1892 – 1951): Mujer y educadora dentro de los procesos modernizadores de la Educación de la Infancia en el Perú». Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/409/Bejarano_ge.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Berkers, Pauwke. «Rock Against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982: Rock against Gender Roles». *Journal of Popular Music Studies* 24, n.º 2 (junio de 2012): 155-75. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2012.01323.x>.
- Berrocal-de-Luna, Emilio, y José Gutiérrez-Pérez. «Música y género: análisis de una muestra de canciones populares». *Comunicar* 9, n.º 18 (1 de marzo de 2002): 187-90. <https://doi.org/10.3916/C18-2002-30>.
- Bordolli, Marita Fornaro. «Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)». *Resonancias* Vol. 18, n.º Número 34 (2014): 49-67.
- Buenabasura. «Los Pseudopillos “Extremista + Let it Pillo” (1982)». Red Social. Instagram, 2023. <https://www.instagram.com/p/CrPickROung/>.
- Burke, Peter. «La historia cultural de las imágenes». En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Primera edición., 227-43. Barcelona: Crítica, 2005.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Cosse, Isabella. «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación». *Temas y Debates*, n.º 16 (12 de marzo de 2013): 131-49. <https://doi.org/10.35305/tyd.v0i16.76>.
- De La Mora, Sergio. «Pedro Infante Unveiled Masculinities in the Mexican Buddy Movie». En *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, 68-105. Texas: University of Texas Press, 2006.
- Declaraciones de María T-ta 1*. Grabación casera. Lima, 1987. <https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7207961126011800837>.
- Declaraciones de María T-ta 2*. Grabación casera. Lima, 1987. <https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7334503171110243590>.
- Desmond-Salinas, Victoria. «Le jour où Indochine a mis le Pérou à feu et à sang». *Vice* (blog), 2016. <https://www.vice.com/fr/article/6wdqmb/indochine-tournee-perou-dieux-du-stade>.
- Dietz, Ana López, y Sandra López Dietz. «El modelo de mujer en dictadura: una mirada a la imagen de Lucía Hiriart a través de la revista Amiga (Chile, 1976-1979)». *HISTORIA* 13, n.º 2 (2023): 34 pp.
- Diplomado Periodismo Digital UC. «Corazones: el disco que transformó al rock chileno». *Diplomado Periodismo Digital UC* (blog), 2018. <https://dpd.comunicaciones.uc.cl/2018/reportaje-corazones/>.
- Donoso Fritz, Karen, y Ignacio Ramos Rodillo. «La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)». *Neuma (Talca)* Vol. 14, n.º Número 1 (2021): 56-83. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100056>.
- El Desconcierto / Periodismo digital independiente. «El día en que Luca Prodan criticó al macho bonaerense: “Trata mal a la mujer, después llora, toma y canta un tango”». Accedido 19 de abril de 2024.

- <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2018/01/11/el-dia-en-que-luca-prodan-critico-al-macho-bonaerense-trata-mal-a-la-mujer-despues-llora-toma-y-canta-un-tango.html>.
- Escárdate, Tito. «Denise: “Lo que hizo Aguaturbia con una mujer adelante marcó un hito”». *Perrera Arte*. *Perrera Arte* (blog), 2016. <https://www.perrerarte.cl/denise-lo-que-hizo-aguaturbia-con-una-mujer-adelante-marco-un-hito/>.
- Espinoza, Marino Martínez. «El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX». *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* Vol. 6, n.º Número 2 (2022): 94-105.
- F. Rodríguez, Luis J. «Una transgresión llamada María T-ta». *Garaje del Rock* (blog), 2023. <https://garajedelrock.com/articulos/una-transgresion-llamada-maria-t-ta/>.
- Falquez, Daniel. «La Representación Femenina En El Punk Colombiano Comenzó Aquí». *Tropical Punk Records* (blog), 2021. <https://www.tropicalpunkrecords.com/2021/03/09/la-representacion-femenina-en-el-punk-colombiano-comenzo-aqui/>.
- Fletcher, Nina. «“If Only I Could Get a Job Somewhere.” The Emergence of British Punk». *Young Historians Conference*, n.º Número 19 (2018). <https://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2018/oralpres/19>.
- Foucault, Michel, y Pierre Boulez. «La música contemporánea y el público.» *Nombres*, n.º Número 20 (2006): 197-206.
- Fratantoni, Fernando. «Los Violadores: la historia detrás de ‘Y ahora qué pasa, eh?’». *Rolling Stone en Español* (blog), 2023. <https://es.rollingstone.com/los-violadores-y-ahora-que-pasa-eh-arg/>.
- Fuller, Norma J. «Repensando el Machismo Latinoamericano». *Masculinities & Social Change* 1, n.º 2 (21 de junio de 2012): 114-33. <https://doi.org/10.4471/mcs.2012.08>.
- Fumagalli, Monica. «¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía de tango contemporáneo». Conferencia Internacional presentado en Conferencia Internacional de Estudios Americanos, Universidad de Salerno, 2021. <https://air.unimi.it/handle/2434/854340?mode=complete>.
- Gambín, Marta, y Alba Domingo. «3 canciones con letras duras que seguro que has cantado a pleno pulmón (II)». *El Nacional*.cat, 2023. https://www.elnacional.cat/es/cultura/canciones-machistas-castellano-retrovisor-pop_1006062_102.html.
- García González, Aroa. «El sexismo y la publicidad española en el siglo XX. Reinterpretación de carteles sexistas antiguos.» Tesis de Licenciatura, Universidad de Valladolid, 2022.
- García, Marisol. «Los Prisioneros En Sus Palabras». *Centro Para Las Humanidades UDP - Universidad Diego Portales* (blog), 1985. <https://www.centroparalashumanidadesudp.cl/los-prisioneros-en-sus-palabras/>.
- Gilmore, Mikal. «John Lydon improves his public image». *Rolling Stones*, 1980. https://www.fodderstompf.com/ARCHIVES/INTERVIEWS/JL_RS5.80.html.
- González, Jorge. “¿Qué es esa hueá de placer culpable?»: Jorge González y la admiración por Los Ángeles Negros. *La Tercera*, 21 de enero de 2021. <https://www.latercera.com/culto/2019/08/04/que-es-esa-huea-de-placer-culpable-jorge-gonzalez-y-la-admiracion-por-los-angeles-negros/>.
- Graña, François. «Revolución, sexo y rocanrol. A cincuenta años del '68 montevideano». *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, n.º Número 19 (2018): 213-42.
- Greene, Shane. «Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta.» *Tabula Rasa*, n.º Número 17 (2012): 63-93.
- Grito Subterráneo, El Vídeo. 1987*. Documental casero. Lima, 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=cNNQ23pgKgc>.
- Heath, Joseph, y Andrew Potter. *Rebelarse Vende: el negocio de la contracultura*. Edición en español. Traducido por Gabriela Bustelo. Bogotá: Taurus, 2005.
- Howard, John Robert. «The Flowering of the Hippie Movement», 2023.

- Indepest. «Punk's Not Dead». *Indepest* (blog), 2021.
<https://indepest.com/2021/03/07/punks-not-dead/>.
- Indo Au Peru. «Indochine: artículo de prensa Perú en 1988. La República.» Indochina Web Site, 2006. <http://indoauperou.free.fr/espanol/espartrockescultura.htm>.
- Izquierdo, Manuel. «"Trátame Suavemente", el clásico de Soda Stereo que no fue escrito por la banda argentina y que se creó tras el discurso de un dictador». *The Clinic*, 28 de febrero de 2024. <https://www.theclinic.cl/2024/02/28/historia-tratame-suavemente-clasico-rock-argentino-discurso-dictador-galtieri-soda-stereo-convirtio-en-hit/>.
- Kelly, Laura. «"Robert Smith Isn't People's Perceptions": Stories behind Classic Photos of The Cure». *The Big Issue* (blog), 30 de noviembre de 2022.
<https://www.bigissue.com/culture/music/robert-smith-isnt-peoples-perceptions-stories-behind-classic-photos-of-the-cure/>.
- Larco Herrera, Rafael. «Segunda Parte: Chiclín propiedad de Larco Herrera Hermanos - Primera Época». En *Veintisiete años de labor social en Chiclín*. Trujillo: Casa Editora M. Moral, 1923.
- Lettuce, Carlos, Los Prisioneros, y Gustavo Vizcarra. «Los Prisioneros acorralados». *La Bicicleta*, 22 de abril de 1986. Biblioteca Nacional de Chile.
- Linz, Juan J. «Transiciones a la Democracia». *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º Número 51 (1990): 7-34.
- Loaiza, Ana. «Mujeres en resistencia: narrativas femeninas desde el punk». *El Sótano: escena punk entre el 80 y 95.*, 2019.
- Los Prisioneros - Video Promocional De Corazones Rojos*. Santiago de Chile, 1991.
<https://www.youtube.com/watch?v=fsEmjIU5paY>.
- Los Prisioneros, Antena. *Los Prisioneros de Chile: Somos unos resentidos* (VSD, 1987). Entrevista en prensa, 1987. Antena Horrisona.
<https://antnahorrisona.blogspot.com/2020/04/los-prisioneros-de-chile-somos-unos.html>.
- Los Prisioneros, Corazones Rojos, Festival de Viña 1991*, 1991.
<https://www.youtube.com/watch?v=QFYcY5LXBQ0>.
- Lüdtke, Alf. «Introduction: What Is the History of Everyday Life and Who Are Its Practitioners?» En *The History of Everyday Life, First English Version.*, 3-41. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Luna Alfaro, Ángel Christian. «Pensando el trabajo sexual desde una protagonista. Una visión a las intimidades de una cantina en el sur de Veracruz». *Andamios, Revista de Investigación Social* 13, n.º 30 (9 de agosto de 2016): 195-210.
<https://doi.org/10.29092/uacm.v13i30.8>.
- Markarian, Vania. Entre la Reforma Universitaria y el 68 latinoamericano. Entrevista a la historiadora Vania Markarian. *Unión de Universidades de América Latina y el Caribe*, 2018. <https://www.redalyc.org/journal/373/37358904011/html/>.
- Martínez, Alonso. «Cómo Robert Smith definió el labial y el delineador como parte del look Goth». *GQ México*, 2020. <https://www.gq.com.mx/cuidado-personal/articulo/robert-smith-de-the-cure-como-usaba-labial-y-delineador>.
- Moreira, Pía Elizabeth Vargas. «Jorge González: una biografía». Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2015.
- Muñoz, Fanni. «Cambios en las diversiones». En *Diversiones Públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad.*, Primera edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2001.
- Narea, Claudio. *Mi vida como prisionero*. Santiago de Chile: Editorial Norma, 2009.
- Nattero, Víctor. Periodismo en tus manos: entrevista a Victor Nattero. Blog periodístico, 2017. <https://periodismoentusmanos.blogspot.com/2017/08/entrevista-victor-nattero.html>.
- Navarrete Valdebenito, Roxana. «Dictadura militar y construcción de modelos femeninos en la provincia de Valdivia, Chile, entre 1973 a 1974». *Contextos: estudios de humanidades y ciencias sociales*, n.º Número 39 (2018).
<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1371>.

- Navone, Santiago. «Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro». *Revista Estudos Feministas* 27, n.º 2 (2019): 1-14. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n253796>.
- Necochea, Raúl. «El Potencial Reproductivo de la nación». En *La planificación familiar en el Perú del siglo XX*, Primera edición. Salud y Sociedad. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.
- . «Perú». The Eugenics Archives, 2014. <http://eugenicsarchive.ca/discover/world/530ba11576f0db569b00001a>.
- Nuñez, Edwin. «Juventud y música moderna: ¿Dónde están las mujeres?» *El Zorro de Abajo* Julio de 1986, n.º Número 5 (1986): 44-45.
- Nuñez, Fernanda, y Pamela Fuentes. «Facing a Double Standard: Prostitution in Mexico City, 1521–2006.» En *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s-2000s*, 411-65. Studies in Global Social History, Volume: 31. Boston: Brill, 2017. <https://brill.com/display/book/9789004346253/BP000021.xml>.
- Ortemberg, Pablo. «Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actrices de la independencia». *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* Vol. 22, n.º Número 1 (2011): Pp. 105-128.
- Paytress, Mark. *Siouxsie & the Banshees: The Authorised Biography*. Sanctuary Publishing., 2003.
- Perón, Eva Duarte de. *La Razón de Mi Vida*. Edición digital de El Ortiba., 1951. [https://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+\(completo\)+\(1\).pdf](https://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+(completo)+(1).pdf).
- Pettinà, Vanni. «Tercera parte. La Revolución cubana: punto de inflexión de la Guerra Fría en América Latina». En *Historia Mínima de la Guerra Fría*, 89-129. Historias Mínimas. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Pizarro, Ramiro. «Conciencia, conformismo y desconfianza». *La Bicicleta*, 1985. Biblioteca Nacional de Chile.
- Pohl-Valero, Stefan. «'La raza entra por la boca': Energía, alimentación y eugenesia en Colombia, 1890-1940.» *Hispanic American Historical Review* 94, n.º 3 (2014): 26.
- Poulsen, Karen. «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)». *Revista del Instituto Riva-Agüero* 1, n.º 2 (2016): 141-97. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201602.005>.
- Reggiani, Andrés Horacio. «Eugenesia y modernidad». En *La eugenesia en América Latina*, Primera edición., 35-49. Historia Mínima. Ciudad de México: El Colegio de México, 2019.
- Registro Nacional de Leyes y Decretos del Uruguay. Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado, Pub. L. No. Ley N° 15848, § Tomo 1, Semestre 2 879 (1986). <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>.
- Resistencia: La mujer peruana en el rock subterráneo*. Video en Youtube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=kLMvz0dWI2U>.
- Rey Despaux, Marcos. «“Pánico moral” en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados.» En *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*, Edición digital., 81-128. Montevideo: Universidad de la República del Uruguay, 2021.
- Reynolds, Simon. «Capítulo 1: Mi imagen pública me pertenece. John Lydon y PIL.» En *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*, 35-49. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2013.
- . «Capítulo 3: The Pop Group y The Slits.» En *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*, 69-87. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2013.
- Rivera Ch., Jonathan. «Raffaella Carrà: censura, sexo y un ombligo que cambió el mundo». Text. HJCK. HJCK, 2021. World. <https://hjck.com/musica/raffaella-carra-censura-sexo-y-un-ombligo-que-cambio-el-mundo>.
- Roberts, Keith A. «Toward a Generic Concept of Counter-Culture». *Sociological Focus* 11, n.º 2 (abril de 1978): 111-26. <https://doi.org/10.1080/00380237.1978.10570312>.

- Rosario, Esther. «Feminism». The Eugenics Archives, 2013. <http://eugenicsarchive.ca/discover/encyclopedia/52336b0a5c2ec50000000049>.
- Rosas, Claudia. «Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado». En *El Perú del Siglo XVIII. La Era Borbónica*, 349-413. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 1999.
- Rubenstein, Anne. «La Guerra contra “las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924.» En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, 83 pp. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- San Martín, Hernán. «El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre.» *El Correo (Unesco)* Año XXVIII (1975): 28-32.
- Santomero, Lucas. «Juana Molina recuerda el día que Luca Prodan la defendió de un acoso». Indie Hoy, 28 de junio de 2023. <https://indiehoy.com/noticias/juana-molina-recuerda-dia-luca-prodan-la-defendio-de-acoso/>.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires: Proteo, 1970.
- Schapiro, Por Tatiana. «Pimpinela: “Hoy haríamos una canción para aprender a aceptar al que no piensa como nosotros”». infobae, 2 de octubre de 2017. <https://www.infobae.com/2016/05/21/1813111-pimpinela-hoy-hariamos-una-cancion-aprender-aceptar-al-que-no-piensa-como-nosotros/>.
- Schöttler, Peter. «Mentalities, Ideologies, Discourses: On the “Third Level” as a Theme in Social-Historical Research.» En *The History of Everyday Life, English Version*, 72-116. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Scott, Joan. «Las mujeres en la formación de la clase obrera en Inglaterra». En *Género e Historia*, Primera edición en español., 95-125. Clásicos y vanguardistas en Historia de Género. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Secul Giusti, Cristian Eduardo. «Un misil en mi placard: rock y postdictadura». *Primera Generación. Revista de la UNLP*, 2019. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75150>.
- Sosenski, Susana, y Ricardo López León. «La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)». *Secuencia*, n.º 92 (4 de noviembre de 2015): 194. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i92.1339>.
- Stern, Claudia. *Entre el cielo y el suelo. Las identidades elásticas de las clases medias (Santiago de Chile, 1932-1962)*. Santiago de Chile: Ril, 2021.
- Strauss, William, y Neil Howe. *Generations The History Of America's Future, 1584 To 2069*. New York ; London: Harper Perennial, 1991. <http://archive.org/details/GenerationsTheHistoryOfAmericasFuture1584To2069ByWilliamStraussNeilHowe>.
- Tabasco, Carmen Ravelo | El Heraldo de. «8 canciones que normalizan el machismo y la violencia de género». El Heraldo de Tabasco | Noticias Locales, Policiacas, sobre México, Tabasco y el Mundo, 2022. <https://www.elheraldodetabasco.com.mx/doble-va/8-canciones-que-normalizan-el-machismo-y-la-violencia-de-genero-7779897.html>.
- Tessada Sepúlveda, Vanessa. «“Modelando el bello sexo”. El modelo femenino en las dictaduras de Franco y Pinochet a través de las revistas femeninas Y, revista para la mujer y Amiga». *Investigaciones Históricas. Universidad de Valladolid*, n.º Número 32 (2012): 263-82.
- Thorp, Rosemary. «Chapter 2: Growth and the Quality of Life over the Century». En *Progress, poverty and exclusion. An economic history of Latin America in the 20th Century*, 13-47. New York: Inter American Development Bank, 1998.
- Tortorolo, María Jose. «Mujeres uruguayas en dictadura. Aportes desde su accionar colectivo.» Tesis de Licenciatura, Universidad de la República, 2011.
- Trerotola, Diego. «“Fuck you!”: últimos días de SUMO, el machismo en el rock y la lucidez de Prodan | El documental que cierra el BAFICI». PAGINA12, 2024. <https://www.pagina12.com.ar/729507-fuck-you-ultimos-dias-de-sumo-el-machismo-en-el-rock-y-la-lu>.

- Utton, Dominic. «Fame, Murder and the Fatal Narcissism of Sid Vicious». Q Magazine, 2 de febrero de 2024. <https://qthemusic.com/p/fame-murder-and-the-fatal-narcissism-of-sid-vicious/>.
- Vergara, Claudio. «Jorge González, de la política al feminismo: “Corazones rojos es una canción atrasada a su tiempo”». La Tercera, 21 de diciembre de 2019. <https://www.latercera.com/culto/2019/12/21/jorge-gonzalez-politica-feminismo/>.
- Viana, Luis Díaz, y Araceli Godino López. *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel*. Editorial CSIC - CSIC Press, 2000.
- Villafañe, Horacio. «Correo: Gran Banana». *Revista Pelo*, 1979.
- Vovelle, Michell. «Prólogo». En *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. Lima: Pucp - IFEA - Embajada de Francia, 2006.
- Wierling, Dorothee. «The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships». En *The History of Everyday Life, First English Version.*, 149-69. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

