

Resignificar el trauma de crecer en represión: Cultura visual, género y memoria en Sudamérica (1980-1988)

Resumen: Este artículo analiza cómo el movimiento punk en Sudamérica (1980-1988) funcionó como una contracultura visual que elaboró el trauma generacional de crecer bajo dictaduras y democracias autoritarias. A partir del materialismo histórico y la crítica cultural, se exploran dos vertientes del punk: la del Cono Sur, más simbólica y performativa; y la norteña, más directa y corporal. A través de portadas, performances y estéticas disidentes, el artículo muestra cómo el punk construyó nuevas sensibilidades de género y memoria, disputando desde los márgenes el orden simbólico impuesto por el autoritarismo.

Palabras clave: Cultura visual, punk, género en dictadura, memoria subalterna, contracultura.

Resignificar o trauma de crescer sob a repressão: Cultura visual, gênero e memória na América do Sul (1980-1988)

Resumo: Este artigo analisa como o movimento punk na América do Sul (1980-1988) atuou como uma contracultura visual que elaborou o trauma geracional de crescer sob ditaduras e democracias autoritárias. A partir do materialismo histórico e da crítica cultural, exploram-se duas vertentes distintas do punk: a do Cone Sul, mais simbólica e performática; e a nortista, mais direta e corporal. Por meio de capas de álbuns, performances e estéticas dissidentes, o artigo demonstra como o punk construiu novas sensibilidades de gênero e memória, desafiando desde as margens a ordem simbólica imposta pelo autoritarismo.

Palavras-chave: Cultura visual, punk, gênero nas ditaduras, memória subalterna, contracultura.

Resignifying the Trauma of growing up under repression: visual culture, gender, and memory in South America (1980-1988)

Abstract: This article analyzes how the punk movement in South America (1980-1988) functioned as a visual counterculture that elaborated the generational trauma of growing up under dictatorships and authoritarian democracies. Drawing on historical materialism and cultural criticism, it explores two distinct strands of punk: that of the Southern Cone, more symbolic and performative; and the northern one, more direct and embodied. Through album covers, performances, and dissident aesthetics, the article shows how punk constructed new gendered and memorial sensibilities, challenging the symbolic order imposed by authoritarianism from the margins.

Keywords: Visual culture, punk, gender under dictatorship, subaltern memory, counterculture.

Cómo citar este artículo: Mauricio Ávila Juárez, "Resignificar el trauma de crecer en represión: Cultura visual, género y memoria en Sudamérica (1980-1988)", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 28 (2026): 54-80.

DOI: 10.17533/udea.trahs.n28a04

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2025

Fecha de aprobación: 04 de noviembre de 2025



Mauricio Ávila Juárez: Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Consultor independiente en análisis histórico y cultural.

 <https://orcid.org/0009-0001-7521-4797>

Correo electrónico: mauricio.avila@pucp.pe

Resignificar el trauma de crecer en represión: cultura visual, género y memoria en Sudamérica (1980-1988)

Mauricio Ávila Juárez

Introducción

La contracultura puede entenderse como una respuesta a la incompatibilidad entre los valores dominantes en una generación adulta, y las nuevas necesidades emocionales, sociales y culturales de una generación joven.¹ No es un rechazo lineal, sino un proceso ambivalente de apropiación y resignificación. En contextos marcados por el capitalismo tardío, donde el consumo atraviesa incluso la sensibilidad, este descontento logra reflejar tensiones históricas profundas, produciendo mutaciones simbólicas de gran alcance.²

Metodológicamente, este artículo se inscribe en la historia social de la cultura visual, articulando comparación cultural y análisis performativo de imágenes como huellas de experiencia social juvenil marcada por dictaduras y desigualdades. El corpus de análisis está compuesto por material visual y gráfico —portadas de discos, fotografías de prensa, fanzines, performances y collages— producidos entre 1980 y 1988 en ciudades sudamericanas vinculadas a escenas punk. Estos materiales fueron seleccionados por su capacidad disruptiva: representan modos alternativos e inéditos de ser joven, masculino o femenino, frente a la rigidez de la cultura visual previa, donde el conservadurismo y la balada dominaban el imaginario colectivo. El análisis combina lectura visual y contextualización histórica para rastrear cómo estas representaciones reconfiguraron las sensibilidades de género y las memorias del desencanto colectivo.

Desde el materialismo histórico *benjaminiano*, el trauma no es solo individual: es una sedimentación histórica encarnada en imágenes, narrativas, afectos y

-
1. Keith A. Roberts, "Toward a Generic Concept of Counter-Culture", *Sociological Focus* 11.2 (1978): 111-126.
 2. Mauricio Ávila Juárez, "Género y contracultura en la música latinoamericana: el cambio generacional de las baladas románticas al movimiento punk en Sudamérica (1970-1993)" (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024).

sensibilidades.³ Vivir bajo regímenes autoritarios no equivale a una suma de vivencias personales, sino a una condición colectiva marcada por la violencia estructural. Por su parte, Sartre nos recuerda que toda obra es una expresión situada del malestar de su tiempo.⁴ Así, lo “punk” no se agotó en un estilo o expresión: puede entenderse como un grito situado en las condiciones materiales y afectivas de la juventud urbana bajo represión.

La cultura visual cumple un rol decisivo en la formación de subjetividades: impone normas funcionales al orden social, pero también deja huecos donde emergen necesidades no reconocidas. En esa grieta actúa la contracultura, no como negación, sino como creación de representaciones disruptivas y nuevas formas de ver, habitar el cuerpo e imaginar lo posible.

Desde una perspectiva crítica de la cultura visual, las imágenes no son neutras ni meros reflejos, sino dispositivos de poder que ordenan lo visible y lo decible. Nicholas Mirzoeff entiende la cultura visual como un terreno de disputa política, donde se define quién tiene derecho a ver y ser visto.⁵ W.T.J. Mitchell, por su parte, sostiene que las imágenes no solo representan, sino que actúan: generan reacciones, disputas y transformaciones en el tejido social.⁶ Finalmente, Michel de Certeau plantea que las prácticas cotidianas —incluido el consumo visual— son tácticas de reapropiación simbólica con las que los sujetos reinterpretan creativamente los códigos impuestos por el poder.⁷ Frente a esto, la contracultura interviene como una práctica cotidiana de reapropiación visual: toma los signos del régimen y los subvierte desde adentro, trastocando su sentido mediante la sátira, el exceso o el absurdo. Así, el punk no solo expresó un malestar: construyó una visualidad alternativa capaz de disputar el régimen simbólico dominante.

En Sudamérica, la generación X creció expuesta a una cultura visual autoritaria que impregnaba lo cotidiano con propaganda, sexismo, militarismo y represión simbólica. Esta saturación no fue inocua: produjo un malestar históricamente condicionado por el hartazgo ante una estética oficialista que pretendía definir la identidad, el cuerpo y el rol de cada sujeto. Estos no fueron eventos aislados, sino escenas formativas que definieron una sensibilidad colectiva.

En este trabajo, el término Movimiento Punk no se restringe al género musical ni a los grupos que se autodefinieron como tales. El interés por el punk responde a su condición liminal: un ethos contracultural donde lo sonoro, lo visual y lo afectivo convergieron como registro histórico de trauma generacional y los cambios en la sensibilidad colectiva.

3. María Mercedes Andrade, “Hacia un nuevo modelo de experiencia en Infancia en Berlín hacia 1900”, *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 69 (2021): 367-379.

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

5. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, (London: Routledge, 2023).

6. W. T. J. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

7. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1996).

En ese sentido, lo que aquí se denomina ‘punk sudamericano’ no surge solo como una música de protesta, sino como una elaboración estética y corporal de ese trauma, especialmente en torno al género. El punk emergió como una posibilidad de resignificar ese trauma en un nuevo lenguaje visual, cargado de rechazo, ironía y sensibilidad herida.

Lejos de provenir de la militancia, esta rebelión visual fue una respuesta visceral al vacío representativo que dejó la cultura oficial. El resultado fue una contracultura visual que no solo resistió, sino que elaboró colectivamente el trauma de una generación saturada de miedo y desencanto, buscando otras formas de habitar el mundo.

1. El machismo como herramienta política: el género en la cultura visual de las dictaduras

A fines de los sesenta, América Latina parecía encaminarse hacia una transformación en las relaciones de género, impulsada por el acceso de las mujeres a la educación y el trabajo, la contracultura y una apertura democrática incipiente. Sin embargo, ese impulso fue abruptamente sofocado por el ascenso de dictaduras militares que instauraron, además de un régimen autoritario, un orden simbólico conservador.

A diferencia de otros contextos donde el conservadurismo operó en márgenes religiosos o sociales, en Latinoamérica se convirtió en política de Estado. Las dictaduras asumieron la defensa del patriarcado como núcleo de legitimidad, criminalizando cualquier expresión juvenil o femenina que desafiara los roles tradicionales.⁸ Como señala Isabella Cosse, se conformó un “bloque tradicionalista” que criminalizó las nuevas sensibilidades y reactivó el machismo como una herramienta de control. Ya no era solo un resabio cultural: pasó a ser pieza estratégica del autoritarismo.

La encuesta del sociólogo Hernán San Martín (1968–1970) muestra la vigencia de prejuicios machistas en la mentalidad latinoamericana.⁹ A partir de entrevistas a esposos y jóvenes de ambos sexos, se revela cómo la figura masculina seguía asociada a la autoridad, la racionalidad y el derecho implícito al control —incluso violento— del espacio doméstico. La feminidad, en cambio, aparecía ligada a la docilidad, el sacrificio y la dependencia, legitimando no solo la desigualdad, sino también una pedagogía afectiva donde la dominación era percibida como un destino natural. La dualidad “hombre sádico / mujer masoquista”, registrada en el propio análisis del artículo, era el espejo normalizado de millones de relaciones maritales bajo la lógica de la “autoridad paterna”.

8. Isabella Cosse, “Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación”, *Temas y Debates* 16 (2013): 131–149.

9. Hernán San Martín, “El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre”, *El Correo* (Unesco) 28 (1975): 28–32.

Aún para esta década, casarse para muchas mujeres significaba escapar del poder paterno, no por emancipación, sino por transferencia de tutela. Algunas buscaban márgenes de autonomía doméstica; otras solo evitaban el estigma de la soltería. Los hombres declaraban casarse para confirmar su rol de proveedores o para sostener un ideal viril.¹⁰

Esta disparidad revela que, lejos de ser un simple residuo cultural, el machismo funcionaba como dispositivo estructurante y social. Al definirlo como mentalidad, en sentido historiográfico, podemos comprender su eficacia no solo como discurso, sino como práctica inconsciente. Y es justamente esa naturalización lo que ofreció a los regímenes un terreno fértil para movilizarlo como pedagogía política entre anticomunismo, moral y control del cuerpo. La masculinidad normativa no solo disciplinaba cuerpos: cohesionaba identidades nacionales.

El caso de Onganía en Argentina es ilustrativo: la represión contra la “inmoralidad pública” implicó también una guerra estética y generacional. La “Noche de los Bastones Largos” no fue solo una agresión a activistas universitarios, sino una advertencia visual contra cualquier desviación cultural o sexual.¹¹ Este patrón se replicó en Sudamérica. Incluso dictaduras con discursos progresistas, como la de Velasco Alvarado en Perú, compartieron el impulso de frenar la influencia cultural extranjera en protección a un proyecto nacionalista.¹² Los regímenes articularon una paranoia simbólica en torno a la familia y la sexualidad.

Este ‘macartismo de género’ tuvo efectos concretos en la persecución cotidiana. Las mujeres que no se ajustaban a la imagen de la madre abnegada —intelectuales, feministas, militantes, o incluso solteras con vida sexual activa— eran sospechosas por definición. Se reforzó un modelo de feminidad emocional y apolítica, mientras que el espacio público fue blindado con discursos de culpa, vigilancia y pedagogía afectiva. A través de revistas, campañas estatales y figuras como las primeras damas, se transmitía la imagen de una mujer caritativa y devota, cuya única misión era sostener emocionalmente a un régimen violento.¹³ Paralelamente, los varones que desafiaban el ideal de masculinidad fuerte, trabajadora y viril —hippies pacifistas de cabello largo— fueron ridiculizados como afeminados, inmaduros o incluso como desviados sexuales peligrosos. La subversión era, en este marco, también una cuestión de cuerpos.¹⁴

10. San Martín.

11. Patricio Simonetto, “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del siglo XX”, *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 14.55 (2016): 1-22.

12. Marco Barboza Tello, “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).

13. 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* 39 (2018).

14. Marcos Rey Despau, ‘Pánico moral’ en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados”, *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)* (Montevideo: Universidad de la República, 2021) 81-128.

La represión de género no fue colateral: fue estructural. La violencia simbólica se instaló en lo sensible. No solo se perseguían ideas o militancias, sino que se produjo una sensibilidad masiva que normalizara el control, la desigualdad y la vigilancia íntima como condiciones necesarias para la estabilidad nacional.

Más allá de la censura formal o la violencia directa, la represión de género bajo las dictaduras latinoamericanas se manifestó de forma más insidiosa y eficaz en el plano cultural y afectivo. La balada romántica, heredera sentimental de la Nueva Ola, funcionó como vehículo clave para naturalizar el machismo: en sus letras, el deseo femenino era criminalizado y el dolor masculino justificaba el control afectivo.

Por lo general, la única perspectiva válida era la fragilidad del varón. Ídolos como Camilo Sesto o Sandro encarnaban un modelo de masculinidad dolida pero simbólicamente dominante: no se gritaba autoritarismo, pero se estetizaba el desequilibrio afectivo como gesto romántico. Por ejemplo, en los repertorios eran comunes las canciones dedicadas a amantes, y otras al perdón incondicional de la esposa, pero si el adulterio lo cometía una mujer, la letra venía cargada de misoginia.¹⁵ Hubo algunas excepciones, como Rocío Durcal, incluso críticas internas que visibilizaban el sufrimiento de la esposa como Pimpinela, pero nada especialmente disruptivo. Su estética visual —trajes sobrios, gestualidad intensa— armonizaba con los códigos del conservadurismo, proyectando una imagen de virilidad dolida pero contenida, profundamente heteronormativa y funcional al orden simbólico autoritario. La crisis matrimonial se volvió espectáculo y coartada; la violencia simbólica, un gesto normalizado del romance.¹⁶

Esta fue efectiva, no por adhesión directa al discurso de las dictaduras, sino por su capacidad para reproducir sus valores en lo íntimo, lo cotidiano y lo sensible. Desde la infancia, los cuerpos fueron formateados con imágenes. El varón debía ser viril; la mujer, maternal y callada. La represión simbólica no venía solo con uniforme: circulaba en la vida cotidiana, en la portada del disco, en la voz del bolerista. Y esa pedagogía afectiva no fue menor: fue el cemento invisible del régimen.

2. La contracultura punk en Sudamérica: trauma cotidiano y formación de subjetividades visuales

2.1 Hazlo tú mismo: valores contraculturales y posibilidades subalternas

El movimiento punk no llegó a Sudamérica como moda importada, sino como una respuesta históricamente situada ante la represión. Si en Inglaterra surgió como respuesta al desempleo, la recesión y el colapso del futuro prometido,¹⁷

15. El tema “Beso a Beso” de Paloma San Basilio narra una infidelidad femenina desde la perspectiva de la esposa, y fue censurada en Chile por “inmoral”.

16. Ávila Juárez.

17. Nina Fletcher, ““If Only I Could Get a Job Somewhere:” The Emergence of British Punk”, *Young Historians Conference* 19 (2018).

en Latinoamérica encontró un terreno igualmente fértil: dictaduras militares, precariedad estructural, desigualdad y una violencia simbólica sostenida por la censura y el machismo. Las condiciones materiales generaron un vacío simbólico que el punk llenó.

El principio de “hazlo tú mismo” no fue aquí una declaración estética, sino una forma de exteriorizar la frustración de crecer en represión: grabar casetes caseros, tocar en espacios improvisados, reproducir música sin industria. Frente al dominio de la balada romántica y su pedagogía afectiva conservadora, el punk ofrecía un lenguaje directo, donde no importaba tocar bien, sino tener algo que gritar. Así surgió una contracultura disruptiva, cruda y popular.

Frente a la cultura visual oficialista, el punk creó otra narrativa: los marginados hablaban desde sí mismos. No era necesario saber inglés ni conocer a Thatcher; bastaba con la inconformidad. Lo lírico era muchas veces incomprensible o inaccesible, pero lo visual era una hoja en blanco.¹⁸ Los jóvenes no intentaban escribir como The Clash, porque su rabia venía de otro lugar: la represión militar, el machismo cotidiano, la violencia política, etc.

Lejos de limitarse a la imitación, el punk sudamericano reconfiguró referencias globales a partir de experiencias locales marcadas por la represión. Su potencial contracultural no radica en el estilo, sino en la crudeza expresiva. La crítica de género no surgió como consigna ideológica, sino como desborde: si ser punk era romper normativas, también lo era rechazar el rol masculino hegemónico, abrir espacio a feminidades disidentes y a masculinidades rotas, ajenas a la virilidad heroica que las dictaduras promovían.

Y esa es justamente la riqueza del punk sudamericano. Cada canción, fanzine o tocada fue una forma de reapropiarse del espacio público y del cuerpo como territorio político. El punk no enseñó qué decir, pero sí mostró que había que decirlo. Habilitó un espacio expresivo donde no callar —desde la rabia, la precariedad o el desencanto— se volvió en sí mismo un gesto contracultural. Y eso fue suficiente.

Cabe reiterar que, en este artículo, el punk no se emplea como categoría musicológica ni como etiqueta de clasificación de bandas, sino como una categoría analítica de orden histórico-cultural. En este sentido, se aproxima a lo que Raymond Williams denominó ‘estructura de sentimiento’: una sensibilidad generacional que atraviesa distintas formas musicales, visuales y performativas, sin reducirse a ninguna de ellas.

2.2 Desencanto generacional: la década perdida

Como advierte Dorothy Wierling, el género no se juega solo en los grandes discursos, sino en la repetición diaria de gestos, silencios y expectativas.¹⁹ Esta

18. Ávila Juárez.

19. Dorothee Wierling, “The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships”, *The History of Everyday Life* (New Jersey: Princeton University Press, 1995) 149-169.

mirada es clave para entender por qué el punk sudamericano fue tan potente al cuestionar las dinámicas de género: porque lo hizo desde lo vivido. No partió de una teoría, sino de una experiencia compartida de asfixia afectiva y control simbólico.

La contracultura operó desde la experiencia: desde el consumo visual, las letras, las performances, la ropa. Y en ese campo, el machismo fue un blanco constante de crítica por su condición de herramienta estructural para definir lo normal, lo masculino, lo obediente.

Durante los años setenta, las dictaduras latinoamericanas no solo desaparecieron cuerpos, también anulaban simbólicamente la juventud, limitando sus experiencias y formas de expresión. En el mundo simbólico oficial, ser joven significaba ser un pre-adulto obediente, funcional, patriótico, viril y heteronormativo.²⁰ Desde la escuela hasta la música, se construía el ideal de un ciudadano útil, discreto, uniformado, sin deseo propio. En este contexto, la experiencia juvenil puede entender como condenada a un aburrimiento estructural: no había representación posible. Ser joven en dictadura era crecer sin posibilidad de desear otra cosa.

Las dictaduras entendieron que no era necesario censurar todo: bastaba con saturar el ambiente con cultura inofensiva. Una vez exiliados los exponentes de la Nueva Canción, se exaltaron músicas tradicionales vaciadas de contenido político, desde tangos y valsés nostálgicos hasta cuecas, candombe domesticado o de corte nacionalista. En Perú, la música pasó del folklore movilizador de Velasco a himnos patrióticos como “Contigo Perú”, donde alegaban una unidad nacional incuestionable.²¹ En Uruguay se suplantó el canto popular con marchas militares y música gaucha.²² En Chile, el huaso y la cueca aparecieron como emblemas de orgullo y unión nacional, y hasta se apoyaron artistas que mostrasen un “folklore tolerable” y despolitizado.²³ En Argentina, el tango pasó a ser un “asunto de viejos”, un refugio cultural donde los conservadores hablaban de valores.²⁴ En todos estos casos, el mensaje era el mismo: hay una forma correcta de ser, y ninguna de ellas es joven.

Mientras tanto, desde el extranjero llegaban estéticas radicales donde el caos y la disidencia eran celebrados. La comparación fue inevitable. ¿Qué sentido tenía

20. Laura Luciani, *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Misiones: Universidad Nacional de Misiones/Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2017).

21. Marino Martínez Espinoza, “El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX”, *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 6.2 (2022): 94-105.

22. Marita Fornaro Bordolli, “Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973-1985)”, *Resonancias* 18. 34 (2014): 49-67.

23. Karen Donoso Fritz y Ignacio Ramos Rodillo, “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)”, *Neuma* 14.1 (2021): 56-83.

24. Monica Fumagalli, “¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía de tango contemporáneo” (Conferencia Internacional de Estudios Americanos, Universidad de Salerno, 2021).

cantar a la patria si no ofrecía futuro? ¿Qué significaba el patriotismo si la patria te condenaba a repetir la frustración de tus padres, sin agencia, voz o lugar? Crecer en un entorno de control visual permanente —donde la televisión, los carteles políticos y hasta las formas de vestirse eran vigiladas por las dictaduras— desarrolló entre los jóvenes un profundo escepticismo hacia las imágenes oficiales.

—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 solo 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.²⁵

Frente a este paisaje, el punk irrumpió como una de las pocas formas posibles de romper con una realidad visual y afectiva sofocante. Esta contracultura ofrecía una estética inmediata, accesible y precaria: un lenguaje de rabia y descontento que no sonaba ni noble ni heroico. El énfasis de estos artistas parece residir en una búsqueda de autenticidad, una forma de ser-en-el-mundo frente a la imposición simbólica. Era todo lo contrario del orgullo nacional y la moral doméstica, y eso lo volvía atractivo. Después de una década sin opciones, incluso el gesto más simple —no vestirse como quería el régimen, no cantar lo que dictaba la radio, no repetir las frases patrióticas— se volvió subversivo.

El punk se metió por el fastidio, por el desencanto, por el asco a los valores oficiales. Por eso fue tan profundo su vínculo con el cuestionamiento de género: despotricaba contra el ‘cartucha’, el ‘cucufato’, el ‘rancio’, y el machista. Le tenía asco a la masculinidad y feminidad que la dictadura celebraba. Por eso, aunque la contracultura no ofreció soluciones, fue un lenguaje desde el cual nombrar lo que dolía. Le devolvió sentido a la juventud, desde el derecho a decir basta. Y en ese gesto de rabia estética y afectiva abrió las primeras grietas desde las cuales —por fin— se pudo volver a imaginar otra forma de sentir, vivir o amar.

2.3 Las dos vertientes del punk sudamericano

Aunque la crítica al conservadurismo fue el hilo conductor, el punk sudamericano no fue homogéneo. Se caracterizó fundamentalmente por su naturaleza urbana: escenas pequeñas, impulsadas en las capitales, que, a pesar de compartir patrones de inconformismo y desencanto, se desarrollaron de forma inconexa. Las escenas se

25. Carlos Lettuce, Los Prisioneros y Gustavo Vizcarra, “Los Prisioneros acorralados”, *La Bicicleta* (Santiago) 22 de abril de 1986: 14-19.

aislaron por precariedad, censura o una industria musical deficiente. Sin embargo, expresaban un malestar compartido: la rabia frente a un orden social asfixiante.

Desde un enfoque existencialista, podemos observar que cada escena surgió como una respuesta concreta a tensiones inmediatas: pobreza, represión, desigualdad. Pero más allá del tipo de régimen, el punk fue una reacción al conservadurismo estructural que atravesaba toda Sudamérica, haya dictadura o no. Este enfoque abre la mirada hacia experiencias igualmente cruciales como Perú y Colombia, donde, bajo regímenes democráticos o autoritarios, el punk encarnó el mismo hartazgo frente a un orden social que no ofrecía futuro.

En este marco, resulta útil observar cómo el punk se manifestó de forma distinta según el entorno sociopolítico específico, sin que esto contradiga la existencia de un malestar común. La comparación entre escenas no busca oponerlas, sino destacar cómo cada una dio forma a una misma rabia con herramientas distintas, determinadas por su experiencia de represión, clase y acceso cultural. Y el conservadurismo, como estructura histórica, no fue patrimonio exclusivo de las dictaduras militares. Invisibilizar las escenas punk fuera del Cono Sur no solo limita la comprensión del fenómeno, también niega la oportunidad de reconocer que la juventud sudamericana, más allá de los matices políticos de cada país, reaccionó con sensibilidades afines a un mismo malestar de fondo.

Como hemos podido apreciar, el punk sudamericano no fue simplemente una exportación de rabia británica: fue la respuesta inevitable a unas estructuras culturales construidas desde la tradición y reforzada por coyunturas políticas, que se hicieron insostenible para los nuevos ideales, valores y necesidades de la Generación X. Por esta razón, podemos hablar de dos vertientes contraculturales claramente diferenciadas: la “norteña” y la del cono sur.

Sin embargo, estos designios son netamente nominales, pues geográficamente no encierran todas sus características. El caso de Brasil representa una contradicción interesante, pues sus dos escenas principales, Brasilia y São Paulo, corresponden a una diferente vertiente.

Por un lado, las escenas punk del Cono Sur —Buenos Aires, Santiago, Montevideo y Brasilia— vivieron sus expresiones juveniles bajo la sombra de dictaduras militares, lo cual significó enfrentar constantemente una censura intelectual implacable. Frente a esta represión político-cultural, las letras del punk optaron por sofisticadas estrategias narrativas como la ironía, el doble sentido y la alegoría, evitando así confrontaciones frontales con la censura oficial, pero sin renunciar a una crítica corrosiva y una burla amarga hacia los valores tradicionalistas que las dictaduras promovían.²⁶

Esta vertiente surgió principalmente de jóvenes de clase media, en ambientes cercanos al ámbito universitario y propicios para experimentar con formas alternativas de protesta. Bandas emblemáticas como Legião Urbana ejemplifican

26. Ávila Juárez.

claramente este perfil social: letras alegóricas, más cercanas al *post-punk* o al *new wave*, y una sofisticación estética y musical orientada a la experimentación.

Por contraste, la vertiente “norteña” —Lima, Medellín y São Paulo— creció dentro de sistemas políticos formalmente democráticos. Esta libertad aparente, sin embargo, reveló rápidamente una violencia estructural y cotidiana que la democracia no solo no solucionaba, sino que incluso parecía agudizar. Por la misma ausencia de censura, las letras aquí prescindieron de cualquier ingenio alegórico, optando en cambio por una expresión directa y brutal de la rabia juvenil. La represión no era tanto política como social y económica; no golpeaba ideas, sino el cuerpo. El resultado fue una música directa y agresiva, nacida de la frustración y el hartazgo, reflejo certero de la marginalidad urbana.²⁷

Más allá del régimen político, lo que terminó configurando la forma del punk fue la experiencia concreta de desigualdad, marginalidad y exclusión. Desde allí se explica por qué ciertas ciudades compartieron afinidades estéticas, aunque estuvieran en países distintos. No es casual que esta vertiente surgiera en ciudades como São Paulo, Lima y Medellín, marcadas por migraciones internas, desigualdad extrema y una clase media frágil. El punk emergió desde sectores marginados, jóvenes sin acceso a espacios culturales formales, que respondieron con crudeza a la violencia policial, al desempleo y a la exclusión. Bandas como Narcosis o Ratos de Porão no usaron metáforas: lo suyo fue un grito directo, sin adornos, nacido de la urgencia cotidiana.

São Paulo es un caso especialmente revelador. Aunque geográficamente no está “al norte” y se formó en los últimos años de dictadura en Brasil, su escena punk estuvo mucho más próxima al estilo y condiciones sociales de Lima y Medellín que al perfil intelectualizado de Brasilia. En la megápolis paulista, la violencia policial cotidiana y la marginalidad urbana alimentaron una desesperación juvenil igual de agresiva y cruda que sus pares norteños.²⁸ Así, queda claro que las categorías de “norte” y “sur” responden menos a la geografía que a la intensidad del malestar vivido: la represión cultural, por un lado, la exclusión social y económica, por otro.

La fragmentación del punk sudamericano no fue solo estilística, sino también profundamente contextual y comunicacional. Mientras el sur intentaba sobrevivir con alegorías ingeniosas a regímenes que criminalizaban cualquier disidencia ideológica, el norte enfrentaba democracias que no eran garantía para los problemas sociales, y esto solo aumentaba el desencanto ante realidades como la desigualdad rampante y la violencia cotidiana. El punk norteño no tenía tiempo ni espacio para metáforas; su urgencia requería un mensaje inequívoco, crudo y sin matices.

Aun así, ciudades separadas por miles de kilómetros abordaron los mismos temas sin saberse conectadas. En distintos contextos urbanos sudamericanos, emergieron expresiones que, aun sin coordinación directa, evidencian un registro compartido

27. Avila Juarez.

28. Filipe Proenca De Carvalho Moraes, “O movimento punk paulista como sintoma e agência de uma classe operária em desagregação” (Disertación de maestría, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019).

de hartazgo. No hubo necesidad de un manifiesto regional porque ya existía un lenguaje común de rabia, precariedad y ruptura. Esa convergencia invisible es, en sí, un testimonio histórico.

3. El género en el punk sudamericano: simbolismo, sátiras y nuevas sensibilidades

En una región donde crecer significó ser educado por imágenes disciplinarias —desde la propaganda hasta la balada romántica—, el punk ofreció una *contra-visualidad* que no teorizó el género: lo desobedeció. No desde una abstracción ideológica, sino desde el gesto, el color, la pose y el grito. Ya no bastaba con resistir la autoridad política; también era urgente exorcizar todo lo aborrecible del machismo latinoamericano: al padre autoritario, al marido abusivo, al bolerista dolido que cantaba sobre feminicidios, a la feminidad inmóvil sin alternativas de vida. Cada imagen del punk, desde el maquillaje hasta el gesto barrial, fue una respuesta estética al trauma cotidiano heredado.

Por eso, este análisis parte desde la cultura visual punk como archivo material y vivo de una memoria subalterna.

3.1 El Cono Sur

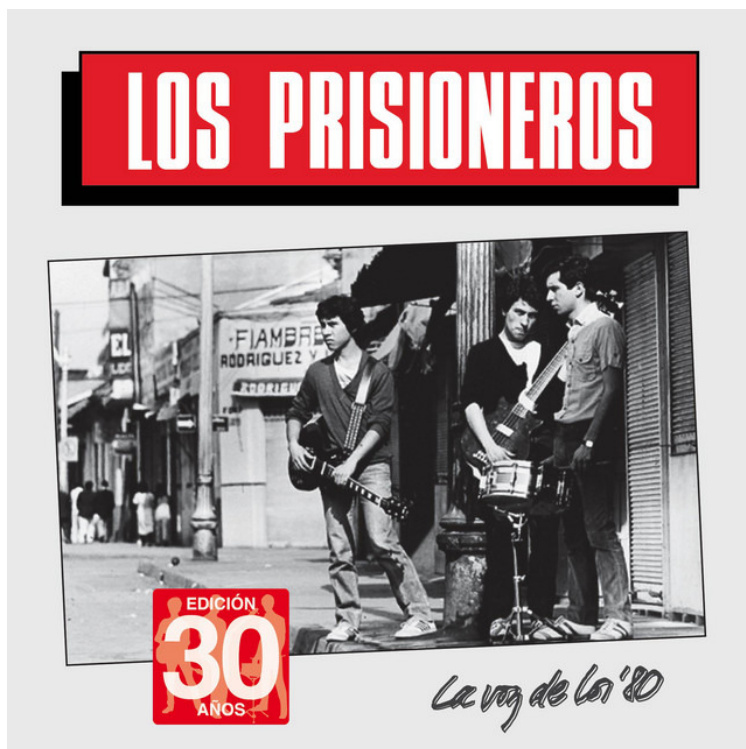
En una cultura visual marcada por las dictaduras, la masculinidad ideal no vestía uniforme militar: vestía ropa civil, aparentaba normalidad y reproducía, con disciplina interiorizada, los valores conservadores del régimen. Era el “buen ciudadano”: apolítico, trabajador, moralista y profundamente desconfiado de toda moda extranjera que oliera a subversión. Bajo una visualidad oficial saturada de héroes nacionales y padres de familia abnegados, cualquier desviación estética podía ser leída como amenaza. Esta masculinidad fue vigilada y estandarizada hasta disimularse en la cultura popular.

Frente a este horizonte visual, Los Prisioneros emergieron en Chile como una disidencia no heroica, no grandilocuente, pero profundamente corrosiva: no ofrecieron el ícono del rebelde espectacular, sino el del joven común, atrapado entre la represión y la precariedad, sin interés en embellecer su derrota.²⁹

La portada de *La Voz de los '80* es disruptiva en su cotidianidad: tres jóvenes comunes, vestidos con jeans y rostros amargados, retratados en un barrio modesto con letreros como “Fiambres Rodríguez” y calles sucias. Esta imagen, lejos de glorificar la rebeldía, la inscribe en un entorno real —San Miguel, lejos del *downtown* santiaguino— y constituye una apuesta visual donde la masculinidad se muestra vulnerable, inacabada y atrapada en la monotonía de una ciudad dictatorial. No

29. Marisol García, “Los Prisioneros en sus palabras”, 2018. <https://www.centroparalashumanidadesudp.cl/los-prisioneros-en-sus-palabras/>. Consultado en 28/04/25.

Figura 1. Portada de La Voz de los '80 [1984]



Fuente: Discologs.

hay héroes ni estética rebelde: hay testigos silenciosos del fracaso de las promesas nacionales.

Desde la perspectiva de género, esta representación es un gesto radical: la masculinidad no se exhibe como aspiración. Frente al modelo mainstream de las baladas románticas —el seductor dolido pero irresistible, héroe de su propio drama amoroso—. Los Prisioneros no muestran al joven ligando en una discoteca, sino a uno contradictorio, frustrado por su incapacidad de encontrar autenticidad en las proyecciones de felicidad masculina que le impone la cultura de masas.

Si bien este artículo se centra en la cultura visual, resulta necesario atender brevemente al plano lírico cuando las letras reconfiguran códigos visuales. Como plantea Mirzoeff, la cultura visual no solo está compuesta por imágenes, sino que es el espacio donde se disputa activamente qué es visible, qué debe mirarse, cómo y con qué significados.³⁰ En ese marco, las letras pueden funcionar como contravisualidades desde el lenguaje.

30. Nicholas Mirzoeff, "El derecho a mirar", *IC-Revista Científica de Información y Comunicación* 13 (2016): 29-65.

Esto se evidencia en el repertorio de Los Prisioneros, donde la crítica a la cultura visual dominante —propaganda o erotismo comercial— es constante. El consumo visual es objeto de burla, hartazgo, ironía y reinterpretación. Cuerpos deseables, galanes de televisión, mujeres decorativas, hombres que compran ilusiones de virilidad y dominio sobre la mujer: imágenes saturadas que la lírica punk desmonta en su arbitrariedad. A través de esta sátira, el punk sudamericano no solo rechaza la imagen impuesta, sino que expresa un deseo latente de reemplazarla por otras formas de verse.

Los temas “Mentalidad televisiva”, “Brigada De Negro” y “Sexo” son claves en esta crítica. En el primero, el protagonista consigue novia actuando como los “machos” de la televisión, hasta que descubre la ridiculez de encarnar un deseo ajeno. En “Brigada de Negro”, un joven narra con desencanto cómo él y sus amigos van a la discoteca disfrazados de “galanes de catálogo”, obligados a fingir éxito porque la masculinidad impuesta lo exige. “En Sexo”, por su parte, se desnuda la lógica de la publicidad que convierte la lujuria masculina en debilidad consumista: un mecanismo de dominación que cosifica a las mujeres e idiotiza a los hombres.

El cuerpo joven que exhiben Los Prisioneros no busca retratar una virilidad idealizada, ni sustituir el héroe nacional: desarma la idea misma de que existir masculinamente debe implicar poder, orgullo o superioridad. Frente al mandato de mostrarse fuertes, deseables o exitosos, estos cuerpos asumen su precariedad sin redención, y en esa vulnerabilidad encuentran su gesto más político. Al resistirse a embellecer la derrota cotidiana, al mostrar el hartazgo sin épica, inscriben en la cultura visual una memoria viva de desencanto generacional: una que no necesita estandartes, sino que basta con unos pocos instrumentos para gritar lo que no podía decirse.

Desde esta visualidad cotidiana, Los Prisioneros no ofrecen un manifiesto ideológico, sino algo más inquietante: un espejo donde la juventud chilena se reconoce en su desencanto. Otras bandas, en cambio, optaron por una disidencia más performática, estilizada y provocadora.

Dentro del mismo espíritu contracultural, proliferaron figuras masculinas que rompían con la sobriedad dictatorial, no desde la negación austera, sino desde el exceso, el color y la ambigüedad corporal. Este viraje no implicó un abandono de la crítica, sino su desplazamiento hacia lo sensual, lo artificial y lo visualmente incómodo: cuerpos que se rehúsan a representar decoro, y que en cambio celebran su sublimidad.³¹ En esta línea se inscriben propuestas como Soda Stereo y Virus.

Mientras las baladas románticas consolidaron una masculinidad dominante dentro de lo tradicional, el surgimiento de bandas new wave desestabilizó ese modelo desde un registro completamente distinto: la performance, la ambigüedad y el exceso visual. A diferencia del varón en terno y bien peinado, estas bandas apostaron por una masculinidad que ya no buscaba legitimarse en la autoridad

31. Emmanuel Franco, “Superficies de placer: La historia detrás del provocador arte de tapa”, 8 de julio de 2022. <https://indiehoj.com/noticias/superficies-de-placer-la-historia-detras-del-provocador-arte-de-tapa/>. Consultado el 30/04/25.

Figura 2. Soda Stereo en sesión de fotos [1986]



Fuente: web oficial del artista.

emocional ni en la pulcritud estética, sino que jugaba con la rareza, el artificio y la pose. Desde la ropa, los peinados, las portadas y hasta las sesiones fotográficas, se produjo una ruptura explícita con la visualidad dominante del varón latinoamericano.

En el caso de Soda Stereo, ajenas al punk como género, pero inscritas en su campo contracultural, no solo remiten al estilo del post-punk británico —peinados extravagantes, maquillaje, gestos andróginos—, sino que introducen, en la cultura visual argentina de la posdictadura, un cuerpo masculino no lineal, teatralizado, estilizado hasta la provocación. No se trata de una crítica frontal al patriarcado, sino de una propuesta visual que incomoda al modelo tradicional de virilidad desde su artificio: el hombre ya no aparece como proveedor ni como seductor dominante, sino como figura ambivalente, deseante y deseada, que encarna otra sensibilidad a la hora de amar.

En cuestión de una década, el *sex symbol* latinoamericano deja de ser el baladista con terno que dramatiza su crisis matrimonial y pasa a ser Gustavo Cerati con el cabello alborotado y delineador en los ojos, cantando “Trátame Suavemente” —compuesta por Daniel Melero en 1982, en el contexto de la Guerra de las Malvinas, donde la vulnerabilidad masculina irrumpe como una fisura en el imaginario heroico y viril del servicio militar, filtrándose como confesión de miedo e impotencia— en lugar de mostrar obediencia o ser un proveedor infalible. Para la Argentina post-dictadura, este tipo de representación funcionó como un reordenamiento simbólico de los cuerpos posibles: el erotismo dejó

de ser prohibido y manipulado verticalmente, para volverse juego, insinuación y dignificante.

Virus llevó esta operación aún más lejos, transformando el hedonismo en lenguaje político, especialmente a partir de una experiencia íntima del trauma: el hermano de Federico Moura —líder de la banda— fue desaparecido por la Junta Militar y esa herida marcó el trasfondo emocional de su propuesta artística.³² En un contexto donde la solemnidad del duelo parecía ser la única forma aceptable de asumir el dolor, la banda apostó por el goce: no como frivolidad, sino como resistencia.

El letrista del grupo declaró: Si se piensa por un instante que el país estaba saliendo de una dictadura militar, la familia Moura tenía un miembro de la familia, con su mujer y su hijo, desaparecidos, entonces se veía muy raro que se tocara música demasiado alegre y transgresora, pero esa era la idea, la estrategia: “En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva”.³³

La portada del álbum *Locura* (1985) despliega un erotismo sugerente y colorido que subvierte la represión sexual de la dictadura: muestra a un hombre y a una mujer en una escena íntima, donde la cercanía sin contacto pleno y la insinuación de la desnudez construyen una atmósfera de deseo compartido. No es pornografía, sino una ternura erótica que rompe con la vigilancia moral: el gesto no es agresivo ni posesivo, sino cuidadoso y ritual. Esta visualidad se refuerza en canciones como “Pronta entrega” o “Luna de miel”, donde la sexualidad se canta explícitamente, en una estética que desafía la masculinidad normativa desde el goce visual y sonoro. No es frivolidad, sino vitalismo político: bailar para no volver a callar.

Lo interesante de ambas propuestas es que ambas configuran una nueva visualidad masculina que ya no está diseñada para inspirar respeto, sino para despertar deseo, incomodidad o identificación en los márgenes. En los ojos de una generación que creció bajo imágenes punitivas del cuerpo y del afecto, estos nuevos íconos masculinos permitieron imaginar otras formas de habitar el cuerpo sin tener que encarnar la potencia viril o el abuso patriarcal. El maquillaje, el color, la pose: no son ornamento, son mecanismos de fuga simbólica frente a un régimen visual que —desde la política, la religión o la música romántica— había dictado durante décadas cómo debía verse un hombre decente.

En otros casos del Cono Sur, la disidencia canalizó su incomodidad generacional por vías más introspectivas. Lejos del artificio provocador o del goce como insubordinación, emergieron figuras masculinas que desde la melancolía, el hastío o el retraimiento, encarnaron la memoria de una represión aún latente. Así ocurre

32. Eduardo Anguitay Daniel Cecchini, “La historia de Jorge Moura, el hermano guerrillero de los músicos de Virus desaparecido por la dictadura”, 5 de enero de 2020. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-moura-el-hermano-guerrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la-dictadura/> Consultado en 30/04/25.

33. Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos* (Buenos Aires: Ediciones de La Central, 2011) 19.

en los casos de Los Traidores en Uruguay y Legião Urbana en Brasil, donde la crítica a la cultura visual hegemónica no se construye desde lo performativo, sino desde el desgaste emocional y la imposibilidad de reconciliarse con un presente que no terminó de romper con el pasado opresor.

Aunque formalmente el tránsito a la democracia fue celebrado como una victoria de la sociedad civil y una apertura hacia la pluralidad, en muchos casos no implicó una ruptura simbólica con el imaginario autoritario. Tal como advierten Linz y Stepan, incluso después del retorno democrático, “los militares mantuvieron un papel tutelar o un derecho de veto sobre ciertas áreas del poder estatal”.³⁴ Esta situación fue especialmente notoria en países como Brasil, Uruguay o Perú, donde los actores políticos optaron por transiciones pactadas que minimizaron los riesgos de una ruptura real.

En estas transiciones, no solo se heredaron estructuras institucionales autoritarias, sino también un sentido común que siguió reproduciendo valores jerárquicos, familiares y nacionalistas propios del régimen anterior. Así, la llamada “democracia” no desmanteló los mecanismos de represión simbólica ni los imaginarios conservadores heredados, sino que los adaptó a un nuevo entorno de libertad formal. Esto solo potenció la idea del *no future*: los jóvenes que vivieron su infancia y adolescencia bajo dictaduras llegaron a la adultez con una sensación de derrota heredada.³⁵ La visualidad punk en estos contextos no apeló a la euforia ni a la reconstrucción, sino que construyó un archivo estético del desencanto: cuerpos pálidos, escenarios grises, gabardinas, miradas cansadas. Frente al cuerpo viril y triunfante del discurso oficial —militar o progresista—, emergió una masculinidad afectada por la historia, sin redención épica.

Los Traidores retrataron ese malestar con una crudeza estética que rehusaba tanto la esperanza democrática como la nostalgia conservadora. En la portada de *Montevideo Agoniza* y sus sesiones fotográficas, el uso de filtros grises, locaciones claustrofóbicas y vestimenta oscura no son simples decisiones estilísticas: constituyen un lenguaje visual que narra la continuidad del trauma, incluso cuando los tanques ya no están en las calles. Lejos de la masculinidad heroica, los cuerpos masculinos que presenta la banda son reservados, agotados, encerrados en una ciudad que sigue oliendo a dictadura. Este posicionamiento visual se ve reforzado por las letras: un repertorio post-punk cargado de nihilismo, ironía, depresión, y escepticismo por la democracia (“La Lluvia Cae Sobre Montevideo”), en perfecta sintonía con la estética *no future* que proyectaban sus imágenes.

Algo similar ocurre con Legião Urbana. Renato Russo no encarna la figura del punk rudo ni del roquero viril, sino la del intelectual introspectivo, más cercano a un estudiante de letras que a un portavoz contracultural. Su visualidad —camisas

34. Juan J Linz, “Transiciones a la Democracia”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 51 (1990): 7-34.

35. Luciano Benítez, Yanko González y Daniela Senn, “Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14.1 (2016): 191-203.

cerradas, suéteres, gafas— y su lírica dan forma a una masculinidad incómoda, que no promete potencia ni redención, sino que habita el desencanto. Como señala Henrique Gaio, la banda logró conectar con una juventud frustrada y políticamente escéptica, a la que no convencían ni los símbolos del régimen ni las promesas democratizadoras. Legião Urbana ofrecía una voz íntima para quienes no se sentían interpelados por ninguna épica colectiva, sino sumidos en una temporalidad suspendida: un presente sin horizonte, un futuro en pausa.³⁶

Esta estética melancólica se articulaba también en lo visual: portadas monocromáticas, fotos improvisadas, colores desaturados. No había gloria ni catarsis en su propuesta, sino un llamado a mirar la herida represiva con franqueza (como en “Fábrica”). Solo voz, memoria y la vulnerabilidad de quien ha crecido en represión.

3.2 La Vertiente Norteña

A diferencia del Cono Sur, donde el punk surgió como respuesta a la censura dictatorial, la vertiente norteña desarrolló una estética igual de radical desde otra violencia: la exclusión sistemática. No hubo aquí un aparato censor tan estructurado ni una pedagogía autoritaria tan homogénea, pero sí represión cotidiana, desigualdad feroz y democracias que, lejos de reparar los daños, los naturalizaron.

En estos contextos de democracia formal o recuperada, la sensación de asfixia era aún más frustrante: la libertad prometida no llegaba a la cotidianidad de quienes eran sistemáticamente marginados. El enemigo no era (solo) el Estado militar, sino el Estado ausente: la policía, la corrupción, el barrio estigmatizado, la precariedad laboral, la ciudad en constante movimiento de migraciones y desigualdades.

En Lima, tras la culminación de la dictadura, la transición democrática no resolvió las contradicciones sociales ni la exclusión estructural. Al contrario, la promesa oficial de modernización venía acompañada de un nacionalismo moralista, sutilmente racista y disciplinario.³⁷ Los doce años de dictadura instalaron una narrativa chauvinista en la cultura visual, que exigía exaltar la peruanidad en términos criollos, ocultar la pobreza y alinear a la juventud bajo estrictas normativas estéticas y conductuales.

Frente a este panorama, el rock subterráneo respondió con insolencia visual y performativa, mostrando lo que la sociedad quería ocultar: suciedad, agresividad, incomodidad, exceso. Fue un desafío explícito al orden establecido. Su lenguaje no fue solo discursivo: también visual, con gestos exagerados, nombres provocadores y un rechazo frontal a todo lo decente.

La situación en Medellín presentó características similares, pero en tradición democrática. Durante la década de 1980, la ciudad experimentó una violencia cotidiana extrema marcada por el narcotráfico que afectaba a los jóvenes de los

36. Henrique Pinheiro Costa Gaio, “Será que nada vai acontecer? Tempo e melancolia na poética da Legião Urbana”, *Anos 90* 24.46 (2017): 45-70.

37. Steven Levitsky y Maxwell A. Cameron, “Democracy without Parties? Political Parties and Regime Change in Fujimori’s Peru”, *Latin American Politics and Society* 45.3 (2003): 1-33.

sectores más pobres.³⁸ El punk medallo denunció el vacío de las promesas oficiales de progreso, confrontando la realidad de abandono y violencia mediante una estética rupturista que se convirtió en su forma cotidiana de resistencia. Al igual que en Lima, la masculinidad que emergió aquí no pretendía integrarse: se asumió como marginal, violenta y peligrosa.³⁹ No como una imitación del sicario, sino como su reverso: el joven que escupe porque sabe que no será escuchado y grita porque ya lo dieron por muerto.

São Paulo, aún bajo dictadura a inicios de la década, fue el terreno más explosivo de esta masculinidad desobediente. La escena no proponía reflexión, sino descarga: chaquetas rotas, cadenas, gritos, pero, sobre todo, una actitud de rechazo performativo. El cuerpo ya no servía al Estado ni a la familia: se agitaba en pogos y escupitajos como única forma de expresión. El festival *O Começo do Fim do Mundo* (1982) fue la escenificación de ese colapso: bandas sin ambición artística y solo con urgencia juvenil frente al desempleo, la represión y el desencanto social.⁴⁰

Figura 3. Punks de la periferia de Sao Paulo [1982]



Fuente: "Punk nos anos 80", Fotografia Folha de S. Paulo, 2012
<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/7312-punk-nos-anos-80>.

38. Duban Alexis Blanco Hincapié, "El Punk en Medellín: historia de un movimiento auto marginado (1980-1995)" (Trabajo de grado en Historia, Universidad de Antioquia, 2019).

39. Andrea Restrepo Restrepo, "Una lectura de lo real a través del Punk", *Historia Crítica* 29 (2005): 9-37.

40. Proenca De Carvalho Moraes.

En conjunto, estos casos evidencian que el punk no fue simplemente una reacción estética a la represión cotidiana, sino una forma de construir identidad masculina desde la herida. Frente a la promesa frustrada de integración económica y social, muchos jóvenes respondieron erigiendo una masculinidad deliberadamente marginal, que hacía de la rabia un lenguaje y del cuerpo un campo de batalla. No querían parecerse a sus padres, ni a ningún modelo de éxito adulto: preferían escupir esa promesa rota en sus caras. La masculinidad que emergió de ahí no era reformista ni idealista, era un gesto desesperado de desobediencia visual, una forma de decir: si el sistema me desprecia, seré aquello que más desprecia. En esa rabia también había dolor, y en ese dolor, una identidad que ya no buscaba aprobación sino visibilidad desde la fractura.

Esta agresividad no se debe entender como simple deseo de choque, sino como una forma de administrar el trauma. Detrás de cada gesto desafiante —la cresta, el escupitajo, la letra furiosa— hay una juventud marcada por la exclusión, la precariedad o la frustración. El punk no ofrece un horizonte de futuro, sino una válvula de escape.⁴¹

Por eso, esta masculinidad no puede leerse como reafirmación del machismo tradicional, sino como su ruina: una masculinidad que no domina, sino que sobrevive. Cambiarse el nombre, adoptar una imagen provocadora, vociferar en conciertos, golpear con el cuerpo en el pogo: todo fue una forma de desechar al joven decente que el Estado exigía. Ser Leo Eskoria o integrar bandas como Eutanasia, Mutantex o Ratos de Porão no era una fantasía *dark*, sino una disociación necesaria. Frente a la impotencia de procesar un pasado autoritario sin justicia, emergió un trauma visual: la necesidad de encarnar un enemigo simbólico del sistema, antes que asumir el lugar de víctima silenciosa. Todo enfatiza una energía física que rechaza el intelectualismo y la metáfora.

Ahora bien, si la masculinidad punk se construyó como un grito de resistencia, la presencia de mujeres en esta escena no representó un “acompañamiento” pasivo, ni una excepción decorativa. Al contrario, fue desde sus cuerpos disidentes donde se produjo una de las críticas más radicales a la feminidad normativa. De nuevo, no desde la intelectualidad, ni siquiera desde el feminismo, sino desde la visualidad: mujeres que tocaban, gritaban, componían y desafiaban al pudor.⁴²

Las mujeres del movimiento punk encontraron un espacio para rechazar frontalmente el ideal de feminidad sumisa y decorativa, asumiendo estéticas agresivas y desafiantes como provocación simbólica. En ese contexto, María T-ta destacó como la figura más representativa de una feminidad radical, respaldada activamente por sus compañeros varones, no como símbolo de inclusión, sino por la potencia disruptiva de su presencia. En imágenes y presentaciones, se la ve saltando con la guitarra, simulando gestos eróticos absurdos o parodiando portadas sexualizadas,

41. Dick Hebdige, *Subculture, the meaning of style* (Londres: Routledge, 1979) 106-113.

42. Pauwke Berkens, “Rock Against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982”, *Journal of Popular Music Studies* 24.2 (2012): 155-75.

no para gustar, sino para liberar la violencia simbólica que cargaban las mujeres de barriadas, desde la ropa hasta el tono de voz (véase “La Desbarrancada” o “La Secretaria”). Su estética no buscaba seducir: gritaba, decía groserías, le daba voz cruda al hartazgo femenino.

Al igual que su caso, hubo otras bandas y músicos que promovieron activamente la participación de mujeres en la escena, reconociendo el machismo como un problema compartido y apostando por una contracultura que también fuese un espacio para confrontarlo colectivamente.⁴³

A simple vista, podría parecer contradictorio: ¿Cómo explicar que en escenas marcadas por una masculinidad áspera, cruda y violenta surgieran figuras femeninas tan activas y simbólicamente potentes? Parte de la respuesta está en el tipo de marginalidad desde donde se construyó esa masculinidad.

Mientras que en el Cono Sur muchas bandas elaboraron propuestas más estilizadas, con códigos más cercanos al rock anglosajón o al new wave, aquí el punk fue desde el inicio una estética marginal. La figura de María T-ta, más que feminista

Figura 4. María T-ta [1986]



Fuente: Discogs.

43. *Declaraciones de María T-ta 1*. Extraído de entrevista inédita disponible en su cuenta póstuma de TikTok. <https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7202657341320236294>

militante, encarnó un feminismo visceral y autodidacta, surgido desde la experiencia corporal, barrial y emocional de una mujer doblemente violentada: por el sistema y por sus pares. El apoyo masculino no fue condescendiente, sino solidario: “te cuido porque estamos todos fuera del sistema”. Las mujeres no eran “el otro” disruptivo del varón, sino compañeras en la misma fractura social.

Esto no eliminó el machismo —de hecho, los testimonios de María T-ta o de mujeres del punk medalla hablan de burlas y ninguneo—, pero sí generó otra disposición al interior del ecosistema contracultural. Muchas jóvenes de la escena subte limeña no se autodefinieron como feministas, pero su experiencia las acercó a una conciencia crítica del género. Ninguna de ellas llegó al punk desde el feminismo; fue más bien al revés.⁴⁴

Finalmente, debemos destacar también la presencia del activismo en esta contracultura visual. Si algo distingue a la vertiente norteña del punk sudamericano es que su visualidad no se diseñó: estalló. Esta visualidad punk no pretendía representar una ideología pulida, sino sabotear activamente la iconografía dominante, aquella que desde el Estado o la publicidad organizaba la vida social en torno al orden, el progreso o el consumo.

A diferencia del discurso oficial, que organizaba la visualidad patriótica desde el progreso, el orden y la modernidad, el punk subalterno respondió con lo contrario: trazos toscos, errores, manchas, yuxtaposiciones grotescas, portadas diseñadas con rabia más que con método. Lo antiestético aquí no era ignorancia, sino una forma de sabotaje: si la cultura dominante era impecable, ellos iban a ser su ruido.

Uno de los gestos más potentes —y menos documentados, pues solo se tiene registro de dos— del punk sudamericano se encuentra en los fanzines escritos por mujeres. El primero es el fanzine *Punto de Placer*, escrito por María T-ta. Entre collages corrosivos, burlas a los estereotipos femeninos y una estética agresivamente antidomesticada, arremete contra el machismo cotidiano, el clasismo, y la “cucufatería” (doble moral sexual) limeña. Como en sus canciones y performances, su feminismo no es pedagógico: es incómodo, paródico, sucio, incluso para subtes.⁴⁵

El segundo es una joya olvidada: el fanzine *Sustantivo*, publicado en Medellín en 1986 por Patricia Arenas, integrante de la banda SS Últimátum. Desde la primera página, el tono es directo: “El fin de este fanzine es que las mujeres que están en el punk salgan adelante, y empiecen a hacer algo por ellas”. A lo largo del número, Arenas traza una crítica al machismo estructural en Colombia que va más allá de lo simbólico: denuncia cómo el sistema educa a las mujeres para la pasividad mientras las convierte en “máquinas sexuales”, y vincula esta violencia con la pauperización educativa. Su activismo surge desde el cuerpo hostigado en la calle,

44. Fabiola Bazo, “Transgredir a los transgresores: Ser joven, “subte” y mujer en los ochenta”, *Argumentos. Revista de Ciencias Sociales* 1.11 (2017): 10–18.

45. Marco Coria, “El fanzine *Punto de Placer* de María Teta, 14 de noviembre 2013. <https://subterrockperu.blogspot.com/2023/10/fanzine-punto-de-placer-maria-teta.html> (4/4/2025)

como una forma de insurgencia cotidiana donde la dignidad se vuelve la meta del feminismo.⁴⁶

En las escenas punk de Perú y Brasil, el cartel y el fanzine no solo fueron herramientas de difusión, sino espacios de intervención crítica. Es especialmente resaltable el trabajo de Herbert Rodríguez —un subte en su juventud, y hoy destacado artista visual latinoamericano—, especialmente en sus collages contra la hipersexualización femenina.⁴⁷ Al combinar recortes de vedettes y material pornográfico con noticias de feminicidios, la intención era clara: exponer la continuidad entre la erotización banal y el ejercicio brutal de la violencia machista. No se trataba solo de llamar la atención de forma grotesca, sino de sacar a la luz una normalización cultural que banaliza el cuerpo de la mujer y, al mismo tiempo, parece sorprenderse de la violencia sistemática contra ella.

Desde un enfoque existencialista, estos collages son una forma de vomitar la náusea que provoca una realidad decadente. A través del reciclaje agresivo de estas imágenes, el punk busca exponer escenas traumáticas y convertirlas en arte subversivo; la práctica del collage se convierte en un ejercicio de memoria crítica: recupera el dolor colectivo y lo expone sin filtros “oficiales”. El espectador no es

Figura 5. Collage de Herbert Rodríguez sobre hipersexualización y feminicidios



Fuente: web oficial del artista

46. Patricia Arenas, *Fanzine Sustantivo 1* (Medellín) 1986. <http://archive.org/details/Sustantivo>.

47. João Augusto Neves Pires, “Ruídos na metrópole fragmentada: performances punk, ressentimentos & revoltas em terras Tupiniquins. São Paulo (1978-1988)” (Tesis de Doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2023).

seducido, sino forzado a ver. Y en esa violencia visual se juega una pedagogía del trauma: lo que el Estado borró, el cartel lo grita.

En definitiva, el collage punk latinoamericano funciona como memoria crítica y artefacto de género, entrelazando la violencia estatal y la opresión patriarcal como síntomas de un mismo orden represivo. Lo que a primera vista parece caos visual es, en realidad, una forma de archivo: un registro de las heridas que la historia oficial se niega a contar.

Conclusiones

Este artículo evidencia cómo la contracultura procesó el trauma autoritario regional. Más que una reacción inevitable, el punk sudamericano elaboró una sensibilidad nueva desde el trauma compartido. En su precariedad visual y afectiva, construyó una memoria del desencanto, un archivo emocional de la dictadura. En esa práctica estética residió su potencia histórica: la de resignificar la vida cotidiana bajo represión.

Al analizar estas imágenes como formas materiales de sobrevivir a la represión y disputar el presente, lo que emerge es una memoria visual del desencanto: un archivo iconoclasta del legado decadente que había dejado la generación pasada. A través de sus dos vertientes, el punk construyó una estética del quiebre, una forma de romper con las imágenes dominantes de ciudadanía, juventud y género, no desde la teoría, sino desde la urgencia.

Al reconocer estas expresiones como evidencia histórica —no como mero testimonio estético—, se amplía la comprensión de la experiencia dictatorial y posdictatorial desde los márgenes, incorporando la dimensión afectiva y simbólica a la historia social del presente. Resignificar la represión fue, entonces, el gesto más político de esa contracultura: no dejar que el autoritarismo tuviera la última palabra sobre el sentido de la vida.

Fuentes

Periódicos y Revistas

La Bicicleta (Santiago) 1986.

Fanzine Sustantivo (Medellín) 1986.

Internet

<https://www.centroparalashumanidadesudp.cl/los-prisioneros-en-sus-palabras> (2018)

<https://indiehoj.com/noticias/superficies-de-placer-la-historia-detras-del-provocador-arte-de-tapa> (2022)

<https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-mourael-hermano-guerrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la>

dictadura/ (2020)

<https://subterrockperu.blogspot.com/2023/10/fanzine-punto-de-placer-maria-teta.html> (2023)

<https://www.tiktok.com/@patriciaroncalzuniga/video/7202657341320236294>

Bibliografía

- Andrade, María Mercedes. “Hacia un nuevo modelo de experiencia en Infancia en Berlín hacia 1900”. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 69 (2021): 367-379.
- Ávila Juárez Mauricio, “Género y contracultura en la música latinoamericana: el cambio generacional de las baladas románticas al movimiento punk en Sudamérica (1970-1993)”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024.
- 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.
- Bazo, Fabiola. “Transgredir a los transgresores: Ser joven, “subte” y mujer en los ochenta”. *Argumentos. Revista de Ciencias Sociales* 1.11 (2017): 10-18.
- Benítez, Luciano, Yanko González y Daniela Senn. “Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14.1 (2016): 191-203.
- Berkers, Pauwke. “Rock Against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982”. *Journal of Popular Music Studies* 24.2 (2012): 155-75.
- Blanco Hincapié, Duban Alexis. “El Punk en Medellín: historia de un movimiento auto marginado (1980-1995)”. Trabajo de grado en Historia, Universidad de Antioquia, 2019.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Coria, Marco. “El fanzine *Punto de Placer* de María Teta”, 14 de noviembre 2013. (4/4/2025)
- Cosse, Isabella. “Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación”. *Temas y Debates* 16 (2013): 131-149.
- Donoso Fritz, Karen e Ignacio Ramos Rodillo. “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)”. *Neuma* 14.1 (2021): 56-83.
- Fletcher, Nina. ““If Only I Could Get a Job Somewhere”: The Emergence of British Punk”. *Young Historians Conference* 19 (2018).
- Fornaro Bordolli, Marita. “Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973-1985)”. *Resonancias* 18.34 (2014): 49-67.

- Fumagalli, Mónica. “¿Qué tango hay que cantar? Memoria de la dictadura en la poesía de tango contemporáneo”. Conferencia Internacional de Estudios Americanos, Universidad de Salerno, 2021.
- Hebdige, Dick. *Subculture, the meaning of style*. Londres: Routledge, 1979.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires: Ediciones de La Central, 2011.
- Levitsky, Steven y Maxwell A. Cameron. “Democracy without Parties? Political Parties and Regime Change in Fujimori’s Peru”. *Latin American Politics and Society* 45.3 (2003): 1-33.
- Linz, Juan J. “Transiciones a la Democracia”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 51 (1990): 7-34.
- Luciani, Laura. *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Misiones: Universidad Nacional de Misiones/Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2017.
- Martínez Espinoza, Marino. “El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX”. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 6.2 (2022): 94-105.
- Mirzoeff, Nicholas. “El derecho a mirar”. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación* 13 (2016): 29-65.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 2023.
- Mitchell, W. T. J. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- 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* 39 (2018).
- Neves Pires, João Augusto. “Ruídos na metrópole fragmentada: performances punk, ressentimentos & revoltas em terras Tupiniquins. São Paulo (1978-1988)”. Tesis de Doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2023.
- Pinheiro Costa Gaio, Henrique. “Será que nada vai acontecer? Tempo e melancolia na poética da Legião Urbana”. *Anos 90* 24.46 (2017): 45-70.
- Proenca De Carvalho Moraes, Filipe. “O movimento punk paulista como sintoma e agência de uma classe operária em desagregação”. Disertación de maestría, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.
- Restrepo Restrepo, Andrea. “Una lectura de lo real a través del Punk”. *Historia Crítica* 29 (2005): 9-37.
- Rey Despaux, Marcos. ““Pánico moral” en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados”. *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*. Montevideo: Universidad de la República del Uruguay, 2021. 81-128.
- Roberts, Keith A. “Toward a Generic Concept of Counter-Culture”. *Sociological Focus* 11.2 (1978): 111-126.

- San Martín, Hernán. “El machismo en Latinoamérica: mitos y realidades de la supuesta supremacía del hombre”. *El Correo* (Unesco) 28 (1975): 28-32.
- Sartre, Jean-Paul. ¿Para qué sirve la literatura? Buenos Aires: Proteo, 1970.
- Simonetto, Patricio. “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del siglo XX”. *e-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 14.55 (2016): 1-22.
- Wierling, Dorothee. “The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships”. *The History of Everyday Life*. New Jersey: Princeton University Press, 1995. 149-169.