

CONTRA TODO: ANÁLISIS DEL DISCURSO PUNK EN ESPAÑA

AGAINST EVERYTHING: ANALYSIS OF THE PUNK DISCOURSE IN SPAIN

Antonio PORTELA LOPA

Universidad de Burgos
aportela@ubu.es

Resumen: En este artículo se aborda el discurso de las letras punk, tomando como referencia un corpus representativo de temas de grupos españoles adscritos a este estilo (Kaka de Luxe, Parálisis Permanente, Eskorbuto, La Polla Records, Doctor Túa y los Graduados). Se concretan las características que conforman las personas del discurso. Los modos y rasgos lingüísticos del mensaje de este estilo musical también serán objeto de análisis, con objeto de delimitar la retórica (o antirretórica) propia de este estilo musical. En la perspectiva larga de la Historia Cultural, se insertará el discurso punk en la tradición de la parresía proveniente de la escuela cínica.

Palabras clave: Punk, Análisis del Discurso, Parresía, Retórica.

Abstract: This article deals with the discourse of punk lyrics, taking as a reference a representative corpus of songs from Spanish bands that have been attached to this style (Kaka de Luxe, Parálisis Permanente, Eskorbuto, La Polla Records, Doctor Túa y los Graduados). The characteristics that conform the people of the discourse are specified. The linguistic modes and features of the message of this musical style will also be analysed, in order to delimit the rhetoric (or anti-rhetoric) characteristic of this musical style. In the long perspective of Cultural History, punk discourse will be inserted in the tradition of parrhesia coming from the cynical school.

Keywords: Punk, Discourse Analysis, Parrhesia, Rhetoric.

1 Introducción

Corría el año en el año 1977 cuando se escuchó por primera vez un verso que habría de convertirse en el lema un estilo: “There’s no future”. Pertenecía a la canción “God save the Queen” de los Sex Pistols, y su crudeza y efectismo calaron en la contracultura de la que provenía. Convertido en eslogan, daría pie a una vasta red de intertextos directos. El resto de la letra de la canción constituía un compendio (igualmente difundido) del universo temático que ha marcado el punk hasta nuestros días, ya sea en el Reino Unido como en cualquiera de sus manifestaciones foráneas: la crítica radical del sistema (“God save the queen / the fascist regime”); rebeldía colectiva (“We're the poison / In your human machine”); rechazo del consumismo y de los mecanismos persuasivos del capitalismo (“Don't be told what you need”); actitud desencantada bajo la forma de ironía (“We mean it man”).

El título del álbum del que formaba parte, además, era el mejor reflejo de la lengua empleada en este discurso de crisis: *Never mind the bollocks*. Era un exitoso frontispicio para un nuevo lenguaje de masas. En contraposición al discurso musical *mainstream*, caracterizado de manera general por el uso no conflictivo de la lengua, desde la publicación de aquel disco se daba paso de manera oficial para el discurso de masas al estilo rudo de la lengua. El álbum estaba lleno de expresiones inéditas hasta el momento en las listas de éxitos. Se dio la paradójica circunstancia de que, incluso con su discurso conscientemente marginal (poco condescendiente incluso con la propia industria discográfica), el disco obtuvo un éxito inmediato. El antidiscurso pasaba a ocupar los primeros puestos en las listas de ventas.

En estas páginas abordaremos el discurso punk tomando como referencia un corpus representativo de temas de grupos españoles adscritos a este estilo. Se estudiarán desde algunos de los preceptos del Análisis del Discurso. Este enfoque se ha ocupado puntualmente de la canción como objeto de estudio, aunque aún no se han consensuado los elementos que deben ser considerados cuando se acomete su investigación. Los conceptos de este enfoque se han aplicado al rock (Secul Giusti, 2013), al pop (Abeillé, 2013) o a la canción protesta (Vela Delfa, 2016, que ofrece un modelo que compartiremos en buena parte de estas páginas), por poner algunos ejemplos recientes. No obstante, de manera general las letras de las canciones constituyen el objeto central de análisis, por ser este elemento el más fácilmente evaluable desde la perspectiva puramente lingüística (y, dentro de ella, retórica). El punk ha sido analizado desde disciplinas como la Psiquiatría (Pavez, Saura y Marset, 2020), la Historia (Restrepo Restrepo, 2005), la Sociología (Ochoa Crespo, 2009).

Algunos de los autores mencionados arriba han señalado la necesidad de estudiar la práctica discursiva de la canción (ya sea punk o de cualquier otro estilo musical) teniendo en cuenta los códigos que la integran. Somos conscientes de que un estudio con vocación exhaustiva debería tener en cuenta tanto la música como la letra de cualquier canción, incluso otros códigos que rodean el acto de comunicación musical, como la imagen, la prosodia o la kinésica de los enunciadores en los conciertos o videoclips. Creemos, sin embargo, que el estudio lingüístico es un punto de partida (si no la parte

más importante) para aproximarse a la intencionalidad del discurso musical. Al fin y al cabo, en él se emplea el lenguaje para emitir mensajes con objeto de mover a una audiencia.

El punk nace como discurso de crisis, y en el trasvase a la cultura española conservará los modos y motivos del estilo originalmente británico. No debemos olvidar que, cronológicamente, su importación a España coincide con el final de un régimen y el comienzo de otro. Son años de incertidumbre y graves crisis económicas, y el carácter contracultural de este estilo encontrará en el descontento y desconcierto generacional un ámbito propicio para su desarrollo (véase Aguilar Díaz 2019). A pesar de que deben tenerse en cuenta las diferentes circunstancias sociales e históricas del Reino Unido y España cuando se analiza el discurso punk (Foucault 2004, p.57), en ambos países se cimienta sobre el mismo propósito de denuncia de un sistema agotado, a ojos de una misma juventud desencantada. Es un estilo musical que nace por y para la *urbe*, pero corrompida, plena de espacios urbanos no cicatrizados. Estos han sido un lugar común desde las primeras incursiones auténticamente punk de la cultura española: “Ciutat podrida ens portes la nit i la por / ara que que ets adormida els carrers són plens de foc” (La Banda Trapera del Río, 1979: “Ciutat podrida”). Será un movimiento que hallará en ellos el motor de la comunicación: “Es tan gris nuestro pueblo tanta suciedad / a saber cuánto se habrán llevado a la tumba” (Eskorbuto, 1988: “Pelos largos caras enfermas”); “Desde Santurce a Bilbao, vengo por toda la orilla... [...] / Mirarás las fachadas / llenas de mierda, llenas de mierda / [...] Somos ratas en Bizkaia / somos ratas contaminadas / y vivimos en un pueblo / que naufraga, que naufraga, fraga, fraga” (Eskorbuto, 1985: “Ratas en Bizkaia”).

2. Punk y *parresía*: la antitextualidad

Desde un punto de vista formal, en el punk se materializa el antidiscurso. Pero también desde un punto de vista pragmático, por cuanto opera como mensaje radicalmente hostil contra los discursos oficiales. Como apunta Restrepo, “a través de las letras de las canciones, refleja las fallas sociales que la lógica colectiva procesa y oculta, descentrando e invirtiendo el sentido de las cosas, porque el movimiento punk, así como su realidad, pueden verse como el inverso de la razón colectiva” (2005: 10).

Si se observa desde la perspectiva amplia de la Historia de la Cultura —como han hecho autores como O’hara (O’hara, 2005)—, el estilo directo que lo caracteriza y la constelación temática que emplea hacen pensar en este movimiento como heredero lingüístico directo de la escuela cínica griega. Así lo ha visto recientemente la filósofa Esther Díaz (Díaz, 2019), quien detecta parentescos directos con la manifestación más significativa de aquella línea de pensamiento: la *parresía*. Por su parte, Foucault ofrece una completa visión del acto comunicativo que se establece mediante la *parresía*, al anotar que el “el hablante hace manifiestamente claro y obvio que lo que dice es su propia opinión. Y hace esto evitando cualquier clase de forma retórica que pudiera velar lo que piensa” (Foucault, 2004: 37).

De este modo, la proclamación de la verdad (y el señalamiento constante de la mentira) se yergue como motivo fundamental. Se busca una autenticidad radical, que apunta a todos los órdenes sociales. Eskorbuto la señala en varias de sus canciones: “Nada nuevo me interesa / Quiero afrontar lo que pasa / Sé que estamos en el medio / Y a ambos lados la mentira” (1998: “Nada Nuevo”), mientras que en “La increíble vida de un ser vulgar” denuncian el engaño mediante la enumeración y la repetición: “desastre, humillación, envidia, traición / sociedad corrupta / engaño, engaño, engaño, engaño / la increíble vida de un ser vulgar / no esta vivo, no esta muerto / simplemente condenado” (1985). En tanto que estilo musical dirigido a mover la conciencia del receptor, el discurso punk se inclina hacia el acto de habla perlocutivo, en consonancia con lo que se ha señalado para la canción protesta por Vela Delfa (2016: 148).

También tiende a manifestarse como acto de habla hostil. Las implicaciones de esta premisa son muchas desde el punto de vista pragmático y retórico. Los mensajes de este estilo pueden romper las normas de cortesía entre hablante y destinatario (como veremos más abajo), pero es más frecuente que se intente dañar la imagen de una tercera figura mediante la emisión constante de Actos de Amenaza a la Imagen (Calsamiglia & Tusón 1999) al destinatario. Desde el punto de vista lingüístico, el uso de palabras malsonantes, insultos y marcadores discursivos disfemísticos con intención amenazante reforzarán este cariz descortés.

En lo puramente lingüístico, las consecuencias de este proceder parresiasta son claras. La retórica es un obstáculo, y las letras de este género, que adquieren la forma de acto declarativo constante de la verdad, utilizan la menor cantidad de adorno. Las letras apuntan como ideal al grado cero de la retórica: se desconfía de las argucias retóricas porque en ellas anida la mentira. Podría resumirse con el verso de La Polla Records: “Mi abuelo era un viejo. / Me solía decir: nunca te fies / de los fulanos / tranquilos y bien *hablaos*” (1988: “El cerdo”). Se reducen al mínimo las figuras retóricas de pensamiento (especialmente el eufemismo), cuando no directamente relegadas del repertorio.

Las figuras retóricas más frecuentes en el lenguaje de las letras punk son las de repetición, que servirán en buena parte del corpus para reforzar la idea de la descortesía. Eskorbuto reduce a una sola palabra malsonante la mayor parte de la letra de un tema, como recurso expresivo *ad nauseam*, consiguiendo así que el mensaje adquiriera una dimensión amenazante a modo de canto tribal bélico: “joder, joder, joder, joder, joder / joder, joder, joder, todo lo bien” (Eskorbuto, 1986: “Ya No Quedan Mas Cojones”). La Polla Records emplea el mismo recurso para designar degradar la totalidad del contexto:

Basura del mundo, basura local
basura en la calle, basura en tu hogar
basura en la industria y en la sanidad [...]
comida basura, basura moral
basura en las drogas, basura sexual
basura en el arte y en la realidad
mentiras basura, basura oficial
basura en la guerra, basura en la paz [...]
basura por odio, basura de amor
estados basura y basuras nación

basura en las leyes y en la religión
basura que oyes, basura que ves. (1999: "Basura")

El mismo sistema repetitivo se utiliza para las figuras de construcción, como enumeraciones y construcciones paralelísticas: "Cárceles y cárceles / Oh no, basureros / Fábricas y fábricas / Oh no, mataderos / Inocencia y corrupción / Oh no, funcionarios / Animal doméstico / ¡Los cojones!" (La Polla Records, "Himno", 1992).

Cuando se adentra conscientemente en la intertextualidad, tenderá a la degradación sistemática del hipotexto. Un fenómeno habitual es el uso de los textos religiosos reconvertidos en texto blasfemo: "Déjanos caer en la tentación / Más libranos de aguantarte / ¡Joder! / Padre nuestro ¡ieh! / Padre nuestro" (La Banda Trapera del Río, 1979: "Padre nuestro"). En otras ocasiones, la repetición de una sola palabra recontextualiza el origen sagrado al incluirla en un calambur: "ellos dicen mierda y nosotros amén / amén, amén / amén, a menudo llueve" (La Polla Records, 1990: "Ellos dicen mierda").

Para cerrar esta breve panorámica sobre los usos lingüísticos, debe mencionarse el particular empleo de la ortografía. Es otra de las convenciones lingüísticas sometidas a destrucción, y podría agregarse al nutrido repertorio de recursos descorteses. Se identifica inmediatamente con el punk el uso sistemático de la grafía 'k' como única solución al fonema oclusivo velar sordo. Piénsese en el nombre de algunos de los grupos más difundidos (Eskorbuto, Boikot) y los títulos de muchos de los álbumes y canciones ("Eskizofrenia"; "Akí No Keda Ni Dios", "Tekila").

3. Me miro en el espejo y soy feliz: la constitución de la imagen del emisor

El enunciador punk, como se ha apuntado, se caracteriza por la voluntad de mostrar la realidad sin rodeos. La configuración de su imagen busca corresponderse con la "coincidencia exacta entre creencia y verdad" que se le presupone al *parresiasta*, porque "actúa sobre la opinión de los demás mostrándoles, tan directamente como sea posible, lo que él cree realmente" (Foucault, 2004: 37). Este rasgo definitorio forma parte consciente del género musical que nos ocupa, tal y como se plasma la canción "Punk" de La Polla Records: "soy el que quiere gritar que tu sistema no tiene piedad / soy el gusano que va hacia el cadáver de tu sociedad / soy el que entrará dentro de tu ataúd / [...] soy el que viene a matar tu tontería y tu falsa moral / soy aquel que ya no cree que somos distintos y tú eres mejor" (2001). El enunciador está representado como sujeto antisocial, con cierto grado de autosatisfacción en la gratuidad de sus actos.

En aras de esa verdad radical, este discurso apunta a una relación de identificación total en las tres instancias que operan en el proceso de emisión: el intérprete (el cantante o grupo), el autor del texto y el enunciador (intratextual). La integración unitaria de esta polifonía es lo que confiere la apariencia de radicalidad a este estilo. Ciertamente, resulta difícil disociar estos tres elementos, si se piensa en el lenguaje no verbal de los intérpretes. Su actitud e imagen (especialmente en los conciertos) son característicos. A menudo los directos incluyen exabruptos, gritos o arengas, y los comentarios entre canciones suelen contener mensajes en consonancia con los contenidos del texto de las canciones

y con el enunciador que se construye intratextualmente. También su gestualidad está en sintonía con el mensaje. Volveremos sobre este aspecto más abajo en relación Doctor Túa y los Graduados.

Esta denuncia constante de la mentira de la sociedad y la búsqueda de la verdad pone el punto de mira en los sujetos que voluntaria o involuntariamente se encuentran al margen. De ahí que exista una presencia recurrente de las enfermedades mentales, mediante las que parece revelarse la realidad más sinceramente, al sustraerse de conductas y usos sociales impuestos. En “Sociedad insociable”, Eskorbuto relaciona un tipo de trastorno con la línea ideológica anárquica con la que se identifica este movimiento: “Esto es el punk... del infierno esquizofrénico / esta es la locura antisocial, / sin religiones ni obligaciones [...] Sociedad insociable / compromiso antisocial” (1985). El grupo vasco aclarará este desdoblamiento que revela la verdad en “Eskizofrenia”: “Esquizofrenia / Cuando hablo de tú, soy yo / cuando él no está, estoy yo” (1985). En otras ocasiones, los comportamientos patológicos se producen por el exceso y el descontrol, pero se acomodan a la mentalidad punk por cuanto muestran un comportamiento radicalmente libre: “mentes depravadas / adictos de la lujuria / decadencia corporal / amantes de la obscenidad / otra mente retorcida / [...] ahora estoy ya sin sentido / metido hasta dentro en el vicio / las pupilas ya se ocultan / ya no sufro no me agito” (Parálisis Permanente, 1982: “Adictos a la lujuria”).

El mundo para el enunciador punk se define por un conflicto comunicativo constante: “Todo el mundo, me hace preguntas raras / todo el mundo, me pone mala cara / todo el mundo, cuenta cosas extrañas” (Parálisis Permanente, 1982: “Todo el mundo”). De ahí que el aislamiento constituya un motivo recurrente. Uno de los ejemplos más conocidos es el de la canción “Autosuficiencia” de Parálisis Permanente: “Me miro en el espejo y soy feliz / y no pienso nunca en nadie más que en mí / y no pienso nunca en nadie más que en mí / [...] Encerrado en mi casa / todo me da igual / Ya no necesito a nadie / no saldré jamás” (1981)¹.

4. Somos la calaña: la voz de la tribu.

En el proceso de comunicación punk existe una tendencia marcada (si bien no exclusiva) a la identificación colectiva entre la figura enunciativa y la coenunciadora. Se revela así otro de los paralelismos con la *parresía*. Al tratarse de un acto de habla fundamentalmente perlocutivo, se logra la implicación de la audiencia en el proceso se utilizan mecanismos lingüísticos de adhesión. El más recurrente es, sin duda, el uso de la primera persona del plural. Así puede observarse en la canción “Las más macabras de las vidas”: “Nos gustan los domingos / ir al parque a pinchar / los globos de los niños / para verlos llorar” (Eskorbuto, 1988). Kaka de Luxe, por su parte, encontraban en el escenario urbano el espacio ideal para la destrucción injustificada: “Nosotros somos peligrosos sociales / y por las noches destrozamos cristales” (1983: “Peligrosos sociales”). Compartían esta línea gamberra La

¹ El texto guarda una evidente relación intertextual con “No feelings”: “I've seen you in the mirror / when the story began / and i fell in love with you. / I love yer mortal sin / yer brains are locked away / but I love your company. / I only ever leave you / when you got no money / I got no emotions for anybody else / you better understand / I'm in love with myself, myself / my beautiful self. / A no feelings / for anybody else” (Sex Pistols: 1977).

Banda Trapera del Río, quienes se vanagloriaban de la imagen que se habían labrado: “La gente se acojona cuando nos ve pasar / Los concejales indignados se van a protestar / Hasta el mismo ayuntamiento de la capital” (1979: “Nos gusta cagarnos en la sociedad”).

Aunque en una primera lectura la primera persona del plural se puede identificar exclusivamente los integrantes del grupo musical, la intencionalidad del discurso la hace extensiva también a la audiencia, al señalar una tercera persona *contra* la que se dirige el discurso. Es especialmente destacable en este sentido el tema “Kalaña” de Eskorbuto: “Somos la kalaña, / corre que arde España. / Somos la kalaña / corre” (1996). Se abordará esta instancia en el siguiente apartado. Se trata de un efectivo mecanismo de persuasión, propio de los discursos de acción. Se difuminan así los límites entre la instancia enunciativa y la coenunciadora, entre emisor y audiencia.

Este sentimiento grupal está relacionado directamente con un tema habitual: la certificación de la autenticidad punk de los demás. Se centra tanto en individuos concretos como colectivos, especialmente en bandas que practican otros estilos musicales. Es patente, de manera humorística, en la canción “Espinete, el primer punki”, que otorga el título de *punky* al personaje televisivo de los años 80: “Espinete, fuiste tú el primer punki. / Espinete, Espinete, el más radical, el más enrollado. / Utilizaste los medios de comunicación / para abrirte un hueco en esta puta nación. / Nos quisiste enseñar tu modelo de anarquía, / tuviste movida con los mayores, pisaste comisaría. / Vivías en tu caseta con lo mínimo para vivir, / un día te peleaste con Coco, él era un puto *skin*” (Krucifix Holed: “Espinete, el primer punki”). En otras ocasiones, la parodia se disuelve para dejar paso al sarcasmo como recurso denunciatorio de la falsedad de algunos adeptos a este modo de vida, insertos también en los mecanismos consumistas: “Punky de postal ¡lalalala!, punk de escaparate. / Moda punk en Galerías. ¡Muy punk!”, (La Polla Records, 1984: “Muy punk”). Se detecta incluso algún atisbo de autoironía: “No inventamos lo del Punk / ni fuimos a Gran Bretaña / ¿sabéis como nos jodió? / pero ya no nos da rabia. / No pudimos ser los Clash / ni tampoco los Sex Pistols / pa que vamos a llorar / si total nos da lo mismo” (La Polla Records, 2003: “A tu lado”).

La autenticidad será también el argumento más empleado en este corpus de temas *metapunk*, que construye sólidamente el sentimiento de pertenencia a la colectividad mediante la oposición a otros géneros musicales y a todos los elementos contextuales que no forman parte del ideario. Pocos estilos muestran tal grado de autorreferencialidad: “Todos quieren aparentar, / unos juegan a ser políticos, / otros a ser militares, / nosotros a estar en la Nueva Ola, / nuestro rollo quizás no os guste / pero el vuestro es asqueroso. / Tocamos para divertirnos / y vosotros nos estáis aburriendo / sentados en vuestros asientos / como viendo un partido en diferido /” (Kaka de Luxe, “Pondré mil voltios en tu lengua”). En este sentido, exhibe grandes dosis de autocelebración: “El punk ha muerto, viva el punk vivo o muerto / el punk ha muerto, viva el punk vivo o muerto” (Eskorbuto, 1986: “Ya no quedan más cojones”).

El rechazo generalizado de los recursos corteses es sistemático, ya que cualquiera de los elementos de la sociedad puede ser objetivo de la hostilidad. Como acto radical de comunicación, también la audiencia está preparada para encajar la crítica, adoptando la paradójica doble posición de

destinatario integrado y vilipendiado. En este sentido, es representativo el texto de la canción de Kaka de Luxe “Pero qué público más tonto tengo”: “Decididamente / no sé por qué aguanto a esta gente / que la tengo enfrente / y qué maldita la gracia que me hace seguir / en esta palestra / aguantando a un montón de bobos, / a un montón de lelas, / y qué maldita la gracia que me hace seguir / [...] Pero qué público más tonto tengo, / pero qué público más anormal, / yo estoy aquí y canto lo que quiero / y si queréis más dejo de cantar. // Yo no os aguanto, / cada vez que os veo / vomito en alto el asco que me dais, / os mando al guano / y me quedo tan fresco, / yo sigo aquí, / vosotros ahí estáis” (1982).

5. Contra ellos: la construcción de un enemigo

El discurso punk es parresiasta en la medida en que siempre es un discurso crítico dirigido “de abajo a arriba” (Foucault, 2004: 37). Como se ha esbozado anteriormente, se suele hacer referencia a enemigos comunes contra los que lanzar el discurso. Se hace evidente así la voluntad de construcción de un discurso opositor, organizado contra un *ellos adverso* compartido por receptores y emisores. Pero dicha instancia adquiere múltiples formas: unas veces se centra en individuos concretos —“Rock & roll, digo lo que quiero / Rock del odio más sincero / Rock & roll del asco que te tengo” (La Polla Records, 2001: “Gaseosa la Clasher”)—; otras se materializa en grupos sociales, y otras se identifica con la sociedad en su conjunto. Este fenómeno es compartido con otros géneros (véase Vela Delfa, 2016). Este constructo discursivo se cristaliza, en nuestro caso, en unidades lingüísticas recurrentes que se verán más abajo.

Sirva ahora como ilustración una de las referencias más frecuentes que encarnan esa entidad opresora: las fuerzas del orden. En este sentido, uno de los mensajes más célebres proviene de un estribillo de Eskorbuto: “Mucha policía, poca diversión / ¡Un error, un error! / Mucha policía, poca diversión / ¡Represión, represión!” (1985: “Mucha policía, poca diversión”), convertido en lema por la comunidad punk española. Pero un nutrido grupo de canciones apunta a la sociedad en general, como sucede en la representativa “No somos nada” de La Polla Records: “Somos los nietos de los obreros que nunca pudisteis matar, / No somos punk, ni mod, ni heavy, rocker, ni skin, ni tecno / Queréis engañarnos, pero no podéis; tampoco tenemos precio / Vosotros veréis qué hacéis, nosotros ¡ya veremos! / ¡No somos nada! / ¡No somos nada!” (1986). A veces deriva en un mensaje declarativo: “Odio a mi alrededor. / Odio a mi alrededor. / Odio dentro de mí. (x2) / Calor... / Calienta el odio, dentro de mí” (La Polla Records, 1993: “Calienta el odio”).

Se ha señalado el alto grado de autorreferencialidad y autoconsciencia del género que practican, pero en lo esencial, se define por oposición a otros géneros, a los que se suele atacar por su falta de autenticidad y su juego capitalista. El techno-pop es un blanco usual: “Todo es mierda y tecnopop / ya no quedan grupos de rock / todo es mierda y tecnopop / en la televisión” (Eskorbuto, 1994: “No quedan grupos de rock”). El argumento principal que se esgrime es que el tecnopop carece de autenticidad y carácter: “Y musicalmente hablando todos son grandes artistas / esto no nos da más de sí / que herpes talco y tecno-pop” (La Polla Records, 1984: “Herpes, talco y tecno pop”). La solución para Eskorbuto

es simple: “mata la música / mata la música disco / mata la música / mata la música disco”. Pero también otros estilos considerados “duros” forman parte de esta diana musical. “Son la burguesía del rock’n’roll / Gilimetal, // Son un viejo culto, / una vieja religión, / tienen a sus muertos, / sus grupos son Dios” (La Polla Records, 1986: “Gilimetal”).

Subyace entre todas estas letras un argumento generalizado, y es que el enemigo, sea cual sea este, sigue las consignas y normas del capitalismo. Al consumismo se le dedican las letras más enconadas. Mencionamos aquí dos significativas incursiones en el anticapitalismo, porque lo hacen desde una perspectiva irónica: “Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra / era por la fuerza y ahora es de otra manera.” (Eskorbuto, 1994: “Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra”). El segundo emplea el lenguaje publicitario como hipotexto sarcástico: “si eres joven y rebelde / Coca-Cola te comprende / Y lo ricos se agrupan en la lucha final así es la vida / mientras van cantando su internacional así es la vida / le pasan a dios su tanto por ciento así es la vida / y el mundo es una bomba de tiempo así es la vida” (La Polla Records, 1990: “Así es la vida”).

6. Hacia un repertorio de *punkemas*

Pocos estilos musicales se ajustan tanto al ideal de repetición que constituye un género como este. Como cualquier movimiento cultural, engloba una multiplicidad de discursos (en una intrincada red intertextual) mantenidos con un grado alto de estabilidad en sus intercambios simbólicos, mediante diversos códigos ampliamente consensuados: su música (son reconocibles sus acordes, ritmos y *riffs*), el arte visual (patente en las portadas de los discos y en los carteles de los conciertos), la moda (desde unos pantalones de cuadros negros y rojos a un imperdible o una cresta) o sus actos públicos —los conciertos suelen ser actos de comunicación más o menos pautados, donde se espera cierta actitud en los emisores y determinados efectos en los receptores (Ensminger 2013)—.

La frecuencia de aparición de estas unidades estables de comunicación en este género nos anima a acuñar el término de *punkema*, que se define como unidad mínima de significación punk. Se han visto ya algunos en relación a los actantes del proceso de comunicación, pero a continuación se revisarán algunos otros de frecuente aparición. Dado el enfoque lingüístico de estas páginas, nos centraremos en los *punkemas* presentes en las letras de las canciones, pero es de aplicación a los demás códigos que integran este estilo. En su concreción verbal, se encuentra a medio camino entre la unidad fraseológica y el mitema. Desde un punto de vista lingüístico, se define por cierto grado de estabilidad. Desde un punto de vista mitológico, se aproxima a la categoría de mitema por cuanto se constituye en elemento discursivo constante en una red intertextual (conservada incluso entre lenguas y culturas distintas).

A la mierda

Si hubiera que elegirse el *punkema* verbal más representativo sería, sin duda, “a la mierda”, generalmente proferido contra la tercera instancia abstracta de la enunciación punk descrita arriba. Son

frecuentes también los *alopunkemas* “puta mierda” y la versión univocal “mierda”. En consonancia con el ideal parresiasta de evitación de la retórica, el punk emplea profusamente lo que podemos denominar disfemolalia, una elección consciente del repertorio léxico vulgar². Ninguno de los elementos que forman parte de la sociedad está a salvo de este mandato, y bien puede resumirse en los versos “Todos a la puta mierda, estamos hartos ¡Me cago en Dios!” (La Polla Records: 2003).

Se encuentran demarcaciones geopolíticas, como en el caso de la canción de Eskorbuto: “A la mierda, a la mierda, a la mierda el País Vasco. / A la mierda, a la mierda, a la mierda va” (Eskorbuto, “A la mierda el País Vasco”, 1984). Pero la clase dirigente y los poderes del Estado son los predilectos destinatarios de la expresión: “tanta policía / tanto gobernador / tanto hijo bastardo / la madre que los parió // Iros a la mierda / ¡iros a la mierda!” (Eskorbuto, “Iros a la mierda”, 1988). Por su parte, La Polla Records concreta el motivo por el que merecen dirigirse a ese lugar: “Iros todos a la mierda, estamos hartos de la corrupción”. También el feminismo punk ha hecho uso de esta expresión para denunciar el pensamiento machista, como en el caso de “Yo les mando a la mierda” de Las Vulpes (2006).

Una de las letras más contundentes es la del explícito título “Mierda, mierda, mierda”: “el gobierno, el gobierno, el gobierno / mierda, mierda, mierda, mierda, mierda, mierda” (Eskorbuto, “Eskizofrenia”, 1985). Toda la canción se basa en la misma construcción: al sintagma nominal (que designa elementos de poder social) le sigue en el siguiente verso la repetición del vocablo. Mínima retórica, máxima eficacia expresiva. Rara vez el empleo de este punkema tiene intención humorística.

En relación a este punkema, debemos detenernos en un tema que juega con las instancias emisoras. Como se ha mencionado antes, estas deben regirse por el mismo principio de verdad radical. Pero autor e intérprete pueden asumir una tercera persona enunciativa con el propósito de introducir un elemento irónico. Es el caso de Doctor Túa y los Graduados, cuya canción “¿Qué dice el Doctor Túa?” descoloca estas perspectivas de enunciación. El paratexto del mensaje remite a la seriedad académica (Doctor, Graduados). El título podría remitir a ese mismo contexto académico: cuando se le pregunta a un doctor, debería obtenerse una respuesta académica. Pero la canción destruye los principios pragmáticos, no solo en el nivel intertextual (el Doctor Túa “ficticio”), sino también en el extratextual (el intérprete es, efectivamente el Doctor Túa Blesa, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza). La solemnidad esperada de una respuesta académica trunca las máximas de Grice de calidad, relevancia y modo, ya que solo se obtiene una respuesta: “A la mierda”. La locución constituye el único texto de la canción, y es repetida hasta en once ocasiones con diferente prosodia. Una única variación se encuentra en el último de los versos: “a la puta mierda”. Debe considerarse también transgredida la máxima de cantidad.

² Evitamos el término clínico de cacolalia, porque el uso es deliberado en el caso del discurso punk.

No hay futuro

Si el anterior *punkema* puede considerarse el más fructífero en el ámbito de español, este podría considerarse el más universal. Si bien la relación con el sentimiento nihilista ha sido desmentida en más de una ocasión por el autor de la letra (Johnny Rotten ha manifestado que en realidad era una llamada a la acción más que un lema de resignación y derrota), la idea final que ha trascendido ha sido justamente la contraria. No son pocos los ejemplos en el punk español de la presencia de este lema. El grupo R.I.P. tituló así una de sus canciones (“No hay futuro”): “¿Qué futuro? / ¿Qué futuro? / ¿Qué futuro?”. También lo hizo Command 9 mm, “No hay futuro (La gran estafa)” (2001), añadiendo el eco de los temas sociales a su letra. En esa misma línea reivindicativa, contrasta el uso irónico de la versión afirmativa de este *punkema* ideada por La Polla Records: “¡Sí hay futuro, sí hay futuro, sí hay futuro...!” (“Sí hay futuro”). En contadas ocasiones se ha relacionado lejanamente con el *carpe diem*: “Viva la mala hostia de mi generación. / Fuimos como cohetes y más de uno se estrelló. / Aunque no había futuro y aquello se acabó / [...] Nunca fuimos *hippies* ni por paz ni por amor./ [...] Follar alegremente, reírte y vacilar” (La Polla Records, “Mi generación”,).

La muerte

Las concreciones de este *punkema* han tomado la forma de aceptación resignada de la muerte: “vivir bien, vivir mal / si vas a morir igual...” (La Polla Records, 1981: “La muerte te ama”); “¿Y por qué no? / ¿Y por qué no si cualquier día me muero yo?” (Kaka de Luxe, 1983: “¿Y por qué no?”). La muerte como final ineludible se trata siempre en el punk desde el mismo prisma nihilista: “Es increíble y despreciable / el tiempo nos dará la razón / todo estará viejo y nosotros estaremos muertos” (Eskorbuto, “Intolerable”, 1991). Así, el paso del tiempo es representado de forma dramática por Eskorbuto: “Pasan los años, / pasa tu vida, / pasan los meses, / pasan tus días, / pasan las horas, / también tus minutos, / este puede ser tu último segundo! / historia triste, / historia histórica, / historia final” (1986: “Historia triste”). Se hacen patentes los ecos de la tradición literaria medieval, y concretamente de las Danzas Macabras. Como aquellas, este tema se presta a una reelaboración constante: “Somos seres enjaulados, en espera de la muerte / Somos seres sepultados, bajo el peso de los vicios. / Somos seres condenados, escupimos al destino” (La Polla Records, 1993: “Lirios”).

Contra todo

Este *punkema*, que cierra este breve repertorio, resume a la perfección la ideología de este estilo musical. En uno de los conciertos de Doctor Túa y los Graduados, el intérprete introduce la canción “Contra todo” sobre el fondo ruidoso de la banda, con la siguiente proclama: “¡Contra el Plan Bolonia! ¡Contra el Ibex! [...] ¡Contra Bisbal! ¡Contra Bustamante de las cagarrutas! [...] ¡Contra las provisiones de fondos! ¡Contra los que van a los toros y se fuman un puro! ¡Contra todo!” (2009). Este introito traza sólidamente uno de los pilares de este estilo: el rechazo sistemático a todos los elementos que componen la sociedad. Se encuentra también con frecuencia la variación “anti todo”, que sirve de

título para una canción de Eskorbuto: “No hay amigos, ni enemigos / lucha necia, todos contra todos / Nada más nacer / comienzan a corrompernos / eso nos demuestra / que somos anti todo / No hay amigos, ni enemigos / lucha necia, todos contra todos.” (1986).

7. Conclusiones

Cerremos estas páginas volviendo a Grecia, desde donde parten las dos grandes líneas lingüísticas de la cultura occidental. La línea noble del lenguaje, mediante el que se expresa la alta literatura, se remonta a Platón y a la Academia. Y es la que establece un linaje de maestros y discípulos que custodia el registro alto de la lengua, y del que participa el lenguaje académico desde entonces. Pero la dualidad en el uso de los registros lingüísticos viene de Sócrates, que tuvo como discípulos a Platón y a Antístenes, fundador de la escuela cínica. Por un lado, Platón tuvo como discípulo a Aristóteles, y Antístenes a Diógenes. Aristóteles por tanto permanece vinculado al lenguaje noble. De Diógenes proviene directamente la *parresía*, que hace un uso del logos más amplio. Es decir, en estas dos líneas de pensamiento se concreta desde entonces la lucha lingüística: contracultura contra cultura.

Podríamos traducir la *parresía* como lenguaje gamberro, o lenguaje punk. Se adentra en el terreno de las obscenidades, en la quiebra total de las convenciones. A partir de la época imperial, y claramente en Roma, la *parresía* va tomando cuerpo literario. En Roma, géneros como la sátira, donde se dice todo, y se dice contra el poder, puede encontrarse el origen de la estirpe punk. Se trata de una convención, no obstante, ya que se pueden decir barbaridades dentro de los géneros literarios, pero no en un discurso extraliterario.

Milenios después llegamos a personajes excepcionales como Túa Blesa, en el que confluyen los dos discursos. Cómo teórico del discurso y como práctico del discurso que ejerce la libertad de lenguaje (y la búsqueda de la verdad) en su faceta de cantante punk. Es la encarnación con guitarra del Doctor Jeckyll y Mr. Hyde, que es la misma de aquella dualidad primigenia socrática de la que emanaron los dos discursos contrapuestos. Desde mayo del 68 conviven dentro de la universidad la línea aristotélica y la línea cínica. Pocos han sabido aunar como Túa Blesa ambos lenguajes. Acaso solo él y García Calvo puedan considerarse dentro de ese reducido y necesario grupo de catedráticos y *parresiastas*.

Con el punk se debate de nuevo en el terreno del lenguaje noble y el antilenguaje. Tras esbozar un recorrido por los modos y motivos del punk español, se ha podido comprobar que el corpus responde a un alto grado de convencionalidad, con segmentos textuales repetidos en distintos temas y a lo largo del tiempo. De ahí que haya podido aplicarse el concepto de punkema. Y se expresan operando sobre el registro más directo de la lengua. El rastreo de los mismos en canciones de bandas distintas revelan la unidad discursiva de este estilo.

Bibliografía

- ABEILLÉ, C. A. (2013) «F.E.E.L.I.N.G.C.A.L.L.E.D.L.O.V.E.: una aproximación a la teoría de la canción pop», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (19), pp. 164-179.
- AGUILAR DÍAZ, F.L. (2019): «Ruidos del espacio exterior. Rock, punk y new wave como nuevos referentes culturales durante la Transición española.» En FERNÁNDEZ AMADOR, M. (ed.), *Historia de la transición en España: la dimensión internacional y otros estudios*. Madrid: Sílex, pp. 567—584.
- LA BANDA TRAPERERA DEL RÍO (1979): *La Banda Trapera del Río*, Belter, Munster.
- CALSAMIGLIA, H. & TUSÓN, A. (1999): *Las Cosas del decir : manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel.
- COMMAND 9MM (2001): *Dios salve a los taraos*, [disco compacto] DRO East West S.A.
- DÍAZ, E. A. (2019): *Filósofa punk: Una memoria*. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- DOCTOR TÚA Y LOS GRADUADOS (2009): “¿Qué dice el Doctor Túa?”, Grabación de vídeo, Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=xYVoMVmZv58&t=4s>].
- DOCTOR TÚA Y LOS GRADUADOS (2009): “Contra todo”, Grabación de vídeo, Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=QeT4sGsFiR8>]
- ESKORBUTO (1984): *Zona Especial Norte* [disco compacto], Spansuls Records.
- ESKORBUTO (1985): *Eskizofrenia* [disco compacto], Twins Producciones.
- ESKORBUTO (1986): *Anti todo* [disco compacto], Discos Suicidas.
- ESKORBUTO (1986): *Ya no quedan más cojones, Eskorbuto a las elecciones* [disco compacto], Discos Suicidas.
- ESKORBUTO (1988): *Las más macabras de las vidas* [disco compacto], Buto Escor.
- ESKORBUTO (1991): *Demasiados enemigos* [disco compacto], Oihuka.
- ESKORBUTO (1994): *Akí no keda ni Dios* [disco compacto], Basati Diskak.
- ESKORBUTO (1994): *Impuesto revolucionario* [disco compacto], Discos Radiactivos Organizados.
- ESKORBUTO (1996): *Kalaña* [disco compacto], Discos Suicidas.
- ESKORBUTO (1998): *Dekadencia* [disco compacto], Surco.
- ENSMINGER, D. (2013): «Slamdance in the no time zone: Punk as a repertoire for liminality». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 9(3), pp.1—13.
- FOUCAULT, M. (2004): *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- FOUCE, H. (2004): «El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida». *Revista de Estudios de Juventud*, (64), pp. 57—65.
- KAKA DE LUXE (1983): *Las canciones malditas* [disco vinilo], El Fantasma del Paraíso.
- NADAL, L. L. (2009): «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*. Estudios de Lingüística del Español (ELiEs), (11), pp. 93-120.

- OCHOA CRESPO, P. (2009): «El único secreto era hacer las cosas tú mismo: el punk y los eventos musicales durante la Transición», en *Sociedad y movimientos sociales [Recurso electrónico]*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 881-896.
- O'HARA, C. (2005): *A filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical.
- PARÁLISIS PERMANENTE (1981): *Autosuficiencia* [disco vinilo], Tic Tac.
- PARÁLISIS PERMANENTE (1982): *El acto* [disco vinilo], Tres Cipreses
- PAVEZ, F., SAURA, E. y MARSET, P. (2020): «“Estamos como una cabra”: un análisis temático de la locura en la música punk española (1981-2010)», *Revista Colombiana de Psiquiatría*.
- PÉREZ, J. C. D. (2012): *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía: los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual*. Tesis doctoral. Tutor: M. P. Garcés Gómez. Universidad Carlos III de Madrid.
- LA POLLA RECORDS (1981): *Banco Vaticano*, sin discográfica.
- LA POLLA RECORDS (1984): *Salve* [casete], Soñua.
- LA POLLA RECORDS (1986): *No somos nada* [casete], Txata Records.
- LA POLLA RECORDS (1986): “Gilimetal”, [casete].
- LA POLLA RECORDS (1988): *Donde se habla* [casete], Oihuka.
- LA POLLA RECORDS (1990): *Ellos dicen mierda, nosotros amén* [casete], Oihuka.
- LA POLLA RECORDS (1992): *Negro* [disco compacto], Oihuka.
- LA POLLA RECORDS (1993): *Hoy es el futuro* [disco compacto], Oihuka.
- LA POLLA RECORDS (1999): *Toda la puta vida igual* [disco compacto], Maldito Records.
- LA POLLA RECORDS (2001): *Bocas* [disco compacto], Maldito Records.
- LA POLLA RECORDS (2003): *El último de la polla* [disco compacto], Maldito Records.
- RESTREPO RESTREPO, A. (2005): «Una lectura de lo real a través del Punk», *Historia*, 29, pp. 9-37.
- SECUL GIUSTI, C. E. (2015): «El universo discursivo de las letras de rock: huellas, diagnósticos y acercamientos del contexto», en PÉREZ, Sara I., AYMÁ, Ana (eds.), *VI Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y III Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina (Quilmes, 2013)*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 655-662.
- VELA DELFA, C. (2016): «Actividades de imagen en el género discursivo de la canción protesta: un análisis desde la teoría de la cortesía», *Analecta Malacitana*, 40, pp. 147-163.
- LAS VULPES (2006): *Me gusta ser* [disco compacto], Oihuka.