



Rock de la cárcel: El caso Clandestino en la nueva democracia

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1503>

Leandro Delgado
Federico Farachio

RESUMEN

La actuación de la banda de rock Clandestino en Montevideo, en mayo de 1988, dominó las portadas y páginas principales de los diarios y semanarios de la época debido al posterior procesamiento con prisión de su vocalista. La presentación del grupo y sus consecuencias marcaron un punto de quiebre en la historia del rock en Uruguay. Las tensiones políticas que precedieron a la actuación, la caracterización estigmatizante de los jóvenes roqueros por parte de la prensa, así como la discusión de las concepciones sobre el rock y el punk rock como fenómeno social y cultural permiten analizar la incertidumbre sobre lo que podía o no decirse públicamente en la nueva democracia.

Palabras clave: rock uruguayo; punk rock; nueva democracia; ochenta; prensa.

Introducción

En mayo de 1988 la Intendencia Municipal de Montevideo presentó y organizó Parque Rock-dó, un concierto de dos días —sábado 14 y domingo 15— en el Parque Rodó, donde se presentaron las bandas que, hasta el momento, no habían sido tenidas en cuenta por empresarios ni por el gobierno municipal en los grandes recitales. Estos grupos, además, no tenían antecedentes en la grabación de discos. Entre estas bandas se encontraba el grupo Clandestino, que presentó una actuación que determinó, pocos días después, la detención, el procesamiento y la prisión del vocalista por los delitos de desacato y alarma social. Este acontecimiento fue recogido por los principales diarios y semanarios de la época. Aún más, y tal como se analiza aquí, la difusión del hecho se desplazó de las páginas culturales a las policiales, desde donde se criminalizó a los integrantes de la banda, mientras que personalidades públicas de la política, la cultura y la música se desmarcaban de la actuación sin prácticamente emitir críticas o defensas frente a la desmesura de la pena judicial.

ABSTRACT

Rock band Clandestino's performance in Montevideo, in May of 1988, dominated the daily and weekly newspapers' covers of the time due to the subsequent imprisonment of its frontman. The presentation of the band and its consequences marked a break point in the history of rock in Uruguay. The political tensions that preceded the performance, the rock youngsters' stigmatizing characterization by the press, and the discussion of conceptions about rock and punk rock as a social and cultural phenomenon allow to analyze the uncertainty about what might or might not be said publicly in the new democracy.

Keywords: Uruguayan rock; punk rock; new democracy; Eighties; press.

Con la recuperación de las libertades políticas y civiles en los primeros años de democracia —tras doce años de dictadura cívico-militar (1973-1985)—, las actividades políticas, culturales y sociales adquirieron un dinamismo y empuje que hizo difícil establecer con exactitud sus límites y repercusiones. El caso de Clandestino es ilustrativo de esta superposición de expectativas, interpretaciones e intereses de parte de la crítica cultural y del poder político, superposición que no estuvo exenta de conflictos profundos.

Posiblemente, el resurgimiento del rock y de la cultura generada a su alrededor haya determinado, tal como sugiere Oscar Brando (2012), la polémica vertebral de la cultura de la década, polémica que involucró a un número considerable de protagonistas: músicos, sociólogos, lingüistas, críticos musicales y culturales.¹ El desenlace del episodio de Clandestino puso en evidencia, otra vez, la incompreensión de las nuevas expresiones culturales y políticas, así como el rechazo violento y estigmatizante de las generaciones mayores hacia los jóvenes (Aguiar y Sempol, 2014; Bayce,

Leandro Delgado
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
ledelgad@ucu.edu.uy

Federico Farachio
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
federicofarachio@gmail.com

Recepción: 21/10/2017
Aceptación: 09/11/2017

Los fotogramas que ilustran este artículo pertenecen al documental *Mamá era punk* (Casanova, 1988). En la portada, las imágenes de arriba a la izquierda y abajo a la derecha muestran al vocalista de Clandestino. Imágenes gentileza de Guillermo Casanova.

1 :: Un extenso desarrollo de estas polémicas se puede consultar en Farachio (2015).

1989, 1990), que no se reduce al caso de Clandestino ni a las manifestaciones estrictamente culturales.²

Este artículo reconstruye lo ocurrido con Clandestino a partir del relevamiento exhaustivo de las notas de prensa publicadas en los diarios *El País*, *La Mañana*, *La República*, *La Hora*, *Últimas Noticias*, *Mundocolor* y *El Diario*, y en los semanarios *La Semana*, *Jaqué* y *Aquí*.³ A partir de este relevamiento, la reconstrucción sigue el orden cronológico, al tiempo que se acompaña de un análisis de discurso que va interpretando el acontecimiento en diálogos ocasionales con algunos trabajos teóricos sobre la cultura del punk rock. Si bien existen algunos trabajos periodísticos sobre el rock de los ochenta en Uruguay (Peláez y Peveroni, 2006; Rodríguez, 2012) son casi inexistentes los estudios académicos sobre la cultura generada por el punk rock en el período. Este artículo pretende agregar elementos en este sentido.

Algunos antecedentes

El desenlace del episodio protagonizado por Clandestino se puede ver como la confluencia de una serie de tensiones, desde distintos ámbitos, del mundo de la posdictadura. En primer lugar, las disputas políticas en la interna del Partido Colorado en la Intendencia de Montevideo fueron determinantes del propio desenlace traumático del acontecimiento. En segundo lugar, actuaron también las concepciones crecientes del rock como origen y causa de la violencia social. Por último, parecía existir una necesidad urgente de revitalizar el género ante la percepción de una crisis del rock como movimiento musical.

Las tensiones políticas en la interna colorada se venían expresando con elocuencia justamente en el ámbito de la cultura, y ponían de manifiesto el enfrentamiento entre las tendencias conservadoras y liberales del partido, en particular, entre el intendente José Luis Elizalde y los entonces responsables del Departamento

de Cultura —que había sido creado por este gobierno municipal— Thomas Lowy y Alejandro Bluth.⁴ Mientras Elizalde estaba identificado con el pachequismo, desde las elecciones de 1971, Lowy y Bluth pertenecían a la Corriente Batllista Independiente (CBI), una corriente liderada por Manuel Flores Silva que había nacido en 1980 y que se presentaba como el ala liberal y renovadora del partido, en el otro extremo de la posición conservadora de Elizalde. Las posiciones y actitudes del intendente, desde la asunción de su mandato, habían sido centro de críticas y sátiras, que presentaban a Elizalde como un funcionario improvisado y desbordado por sus funciones.

En la primera edición del Montevideo Rock I, el intendente había sido abucheado y convertido en blanco de proyectiles y barro (Rodríguez, 2012) al intentar entregar el premio a la banda Guerrilla Urbana, ganadora del concurso que la misma Intendencia había organizado como actividad paralela dentro del festival. Poco después, luego de la desaparición de toneladas de azúcar de depósitos municipales, Elizalde presentó como posible causa de esta desaparición a la acción de las hormigas. El Partido Colorado terminó pidiendo su renuncia, que el intendente hizo efectiva al año de haber tomado posesión del cargo para ser reemplazado por Julio Iglesias, perteneciente a la CBI.⁵ De esta forma, se puede comprender el sarcasmo del semanario *Aquí*⁶ en su anuncio del concierto Parque Rock—dó en la explanada del Museo Nacional de Artes Visuales, donde tocaría la banda Clandestino.

Despedido el obeso ex ocupante del sillón municipal, el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo ha vuelto por sus fueros.... Conocidos son los enfrentamientos que el ex intendente Elizalde y los jóvenes cebeístas⁷ de esta dependencia Departamento de Cultura sostuvieron en el pasado. Liberados de obstáculos, los segundos parecen estar retomando

2:: Sobre la aplicación de *razzias* sistemáticas a los jóvenes se puede consultar a Aguiar y Sempol (2014). Otras manifestaciones de la virulenta reacción de la opinión pública hacia los jóvenes de los ochenta, respecto de su producción cultural, se pueden ver en Delgado (2016) y Díaz (2017).

3:: El resto de la prensa del período consultada no ofreció información significativa.

4:: En 1986, una exposición de desnudos del dibujante Oscar Larroca, organizada por el Departamento de Cultura en una sala municipal, fue censurada horas antes de su inauguración. El hecho tuvo inmediata repercusión mediática y un insólito apoyo de parte de políticos y personalidades públicas. El intendente solicitó la renuncia a Bluth, lo que generó tensión tanto en la Intendencia como dentro del Partido Colorado. Por detalles de este episodio consultar a Díaz (2017).

5:: Iglesias fue el último intendente colorado de Montevideo hasta la fecha. En febrero de 1989 fue sustituido por Tabaré Vázquez, del Frente Amplio.

do la senda de realizaciones que en 1985-1986 encendió una luz de vida a este alicaído y gris Montevideo (“Rock en el parque”, 1988, p. 21).

Las últimas líneas del pasaje parecen reflejar cierta desazón respecto de la actividad cultural en su totalidad, lo cual, a primera vista, no se corresponde con la ampliación de las libertades que atravesaba el país. La percepción de una suerte de depresión cultural frente a una evidencia clara y sostenida de numerosas actividades, en múltiples ámbitos de la cultura, habilita a una discusión que no es el objetivo de este trabajo.⁸ No obstante, se puede señalar una suerte de pesimismo que es llamativa con respecto al futuro del rock en Uruguay, no solo por un diagnóstico a apenas cinco años de su resurgimiento, sino a una distancia aún menor respecto de su apogeo en 1986, tal como se puede ver en la prensa del momento (Farachio, 2015).

En efecto, 1988 se percibe como el año de decadencia del género en la medida en que no lograba renovar las propuestas iniciales (Rodríguez, 2012). El recital de Montevideo Rock II ese mismo año, en el Estadio Luis Franzini, no había colmado las expectativas de la crítica, salvo actuaciones aisladas. El abucheo de algunos sectores del público a la actuación de los exitosos Los Tontos⁹ —que los obligó a abandonar el escenario— marcó otro punto de inicio del pesimismo que comenzaba a crecer (Rodríguez, 2012). En definitiva, el público de rock ya no podía considerarse como uno solo y “multitudinario”, sino que existían otros públicos de rock que, quizá por adoptar posiciones más radicales o estar identificados con la vertiente más punk del género, ya no se reconocían en las bandas que habían logrado un éxito masivo. Al mismo tiempo, los críticos tampoco encontraban una renovación del rock ni una infraestructura ni producción adecuadas para su mejor desarrollo.

El concierto del Parque Rodó parecía ser una oportunidad de revitalización, desde el momento en que el Departamento de Cultura de la Intendencia volvía a ser el

organizador de un recital masivo, tal como lo había sido en la exitosa primera edición del Montevideo Rock. De esta forma, se puede entender mejor el moderado optimismo del citado pasaje del semanario *Aquí*, que coincide con anuncios de otros medios, como el del suplemento *La Semana* del diario *El Día*:

La idea es más que acertada.... Contrariamente a lo que opinaba un colega radial —“con el Parque Rock-dó vamos a asistir al funeral del rock uruguayo”, nos confesaba escépticamente—, nosotros creemos que el citado festival, que contará con una infraestructura sonora y lumínica absolutamente profesional, puede emerger como una verdadera rampa de lanzamiento de nuevas propuestas en el ámbito del rock.... [La iniciativa] plantea desde el vamos la intención de oxigenar y re proyectar la vertiente musical roquera. Y en ese sentido, el espectáculo —más allá de suspicacias de tono político— cobrará una importancia capital para la supervivencia del rock (Forlán Lamarque, 1988, p. 13).

La iniciativa de la Intendencia de convocar a las bandas menos conocidas ponía en evidencia la necesidad de ampliar la promoción de las bandas de rock, así como también la percepción de ese eventual declive que los periodistas señalaban. En cualquier caso, la expectativa de parte de las bandas hasta el momento marginales, de formar parte de un gran recital, también pudo haber pesado sobre los miembros de Clandestino, que pudieron sentirse exigidos en un ámbito de mayor exposición, que desconocían. Por último, la presunta violencia en los espectáculos de rock y su tratamiento espectacular y sensacionalista en la prensa, que reclamaba orden y seguridad, también gravitaban en la anunciada presentación. Cuando ya proliferaban las bandas de rock, principalmente a partir de 1985, los medios de prensa principales (*La Mañana*, *Mundocolor*, *El País*) vinculaban a este género musical con el consumo de drogas, a partir de ciertos desmanes y episodios violentos ocurridos en algunos recitales.¹⁰

6:: Publicación perteneciente al Partido Demócrata Cristiano (PDC), partido que integró el Frente Amplio entre 1984 y 1989 y que tuvo una actuación destacada en la reapertura democrática.

7:: Denominación de los integrantes de la CBI.

8:: Este desencanto de las nuevas generaciones en la reapertura democrática y la desconfianza de los nuevos jóvenes a las autoridades democráticas se pueden ver con claridad en el documental *Mamá era punk*, de Guillermo Casanova (1988).

9:: Los Tontos fue un trío roquero con influencias *new wave* integrado por Renzo Teflón (voz y bajo), Calvin Rodríguez (guitarra) y Trevor Podargo (batería) que se hizo conocido por sus letras humorísticas y sus entrevistas sagaces. En 1986 obtuvieron un Disco de Oro con su primer álbum, *Los tontos*, que se editó además en Argentina y Chile. En 1987 condujeron el programa televisivo *La Cueva del Rock*, en Canal 4, donde entrevistaban a otros grupos y tocaban en vivo.

10:: Un análisis pormenorizado del vínculo entre jóvenes, rock y drogas como construcción mediática se puede ver en Bayce (1990).

En noviembre de 1986 se había realizado la primera edición del Montevideo Rock en la Rural del Prado, donde hubo roturas de vidrios por pedradas y desmanes a la salida del encuentro (“Entusiasmo rockero”, 1986). Unas semanas antes, el 24 de octubre, se había organizado un concierto de rock en el Teatro de Verano.¹¹ En esta oportunidad, muchos de los jóvenes presentes invadieron el escenario y provocaron un descontrol generalizado (pedradas y corridas) que ni los propios músicos pudieron detener.

En diciembre de ese mismo año, se llevó a cabo otro concierto de rock en el Cilindro Municipal denominado La Fiesta de las Fiestas, un encuentro que intentaba convocar a un público más amplio, con patio de comidas, *stands* de prensa, radio y otros medios. Luego del recital, el músico Roy Berocay debió contradecir el rumor de que, en ese recital, había muerto una niña. Esta información —dice Berocay en el semanario *Aquí*— no solamente era falsa, sino que comenzó a afirmar la imagen negativa del rock en su vínculo con la violencia: “cada vez que hay un recital hay ‘graves incidentes’, los jóvenes ‘se drogan’ y hasta ‘murió alguien’” (Berocay, 1987, p.14). A partir de este rumor, el Consejo del Niño determinó, a través de un comunicado oficial, la prohibición de la entrada de menores de doce años a los recitales de rock.

Un año y un mes después, en febrero de 1988, se realizó el Montevideo Rock II en el Estadio Franzini. En esa oportunidad los organizadores dispusieron un gran despliegue de seguridad, sobre todo en el ingreso al recital. Allí no entraron los menores de doce años, los menores de quince debieron ser acompañados por un mayor y se hicieron severos controles policiales que impidieron la entrada de determinados elementos: cinturones con tachas, medicamentos, pasta de dientes y otros (Traversoni, 1988). También estuvieron presentes efectivos de la División Narcóticos, quienes hicieron un cacheo exhaustivo a quienes creían sospechosos.

Todos estos antecedentes permiten comprender la variedad de factores que incidieron, tanto en las características de la actuación de Clandestino como en la escalada de

reacciones que culminó en el procesamiento y el encarcelamiento del vocalista. Es necesario, por lo tanto, avanzar en detalle en la construcción del acontecimiento que realizó la prensa de la época en las páginas culturales, policiales y de información nacional, para comprender las posibles razones de la reacción desmedida y la condena casi unánime de personalidades públicas en general y de la crítica cultural en particular.

Génesis de una performance anunciada

Para el 14 y 15 de mayo estaba prevista la actuación de un numeroso grupo de bandas, marginales respecto de las más consagradas. De esta forma, la Intendencia —tal como sugiere la citada nota de *Aquí*— parecía retomar la iniciativa de ampliar la convocatoria a un espectro más amplio de bandas, en un momento en que comenzaba a hacerse visible una fragmentación del público del rock, así como de los públicos en general, tanto en otros géneros musicales como en otros ámbitos de la cultura.¹² El espíritu de una recuperación de la mística roquera, que había tenido su cúspide en los recitales Montevideo Rock I y II, se manifestaba no solamente en la duración del recital, de dos días casi completos, sino también en la cantidad de bandas convocadas.¹³ La selección de las bandas se realizó mediante la presentación en casetes de las canciones que tocarían en el festival, cuya calidad era evaluada por las autoridades del Departamento de Cultura.

El espectáculo fue anunciado el primer día en el diario *Últimas Noticias* (“El rock ‘invade’ el parque”, 1988), en un anuncio de portada de muy pocas líneas y sin ningún desarrollo en el interior del vespertino. Esto parece reflejar una posición ambigua, o por lo menos cauta, con respecto al evento: al tiempo que se lo anuncia en primera página, se lo hace lacónicamente y con escasa información. Esta cautela tiene su eco en el diario *El País*, que anuncia el recital recién el domingo 15 —es decir, ya transcurrido un día— quizá con la confianza, para los editores responsables, de que la ausencia de conflictos violentos les permitía,

11:: En este recital se presentaron las bandas Los Estómagos, Los Tontos, Los Traidores, Zero y la Tabaré Riverock Banda.

12:: Una reflexión sobre la fragmentación de públicos en la década se puede ver en Delgado (2014).

13:: Participaron 34 bandas, entre otras: Anticarpa, Crunch, Dellanuka, Luz Roja, Las Tumbas, Post Coito, Ancorvat, Anubis, Orgasmo Rosa y Clandestino. Estas bandas, prácticamente desconocidas en el momento de la convocatoria, estuvieron vinculadas a vertientes como el hard-core, el punk rock y el heavy metal.



ahora sí, difundir un espectáculo de gran magnitud y con apoyo oficial sin el temor de promover los desmanes de violencia asociados al género.

En su sección de Espectáculos, además de algunos datos informativos, el periodista anónimo califica al “gigantesco recital” como “un nuevo puente comunicador de pautas culturales fermentales que ha inspirado buena parte de la política cultural del Departamento de Cultura de la Intendencia” (“Parque Rock-dó”, 1988, p. 24). Asimismo, considera a la iniciativa de la Intendencia de convocar bandas emergentes como un intento de revitalizar el género en Uruguay, para “que dinamicen el panorama musical ciudadano” (p. 24).

La primera noticia posterior al recital se publica el lunes 16 de mayo en Últimas Noticias. Comienza con la información básica del evento y concluye, acerca del espectáculo: “El resultado en sus aspectos generales si bien podemos calificarlo de simplemente discreto, creemos oportuno señalar que, este encuentro rockero abre nuevos canales de interacción entre los músicos de rock y su público” (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22). Además, se realiza una crítica sobre aspectos específicamente musicales, donde se analiza

que “el problema de los conjuntos participantes, en su punto vital, no reside en la falta de profesionalidad, sino tal vez en no mantener una construcción sólida en cuanto a su estilo, el carácter y el sello personal” (p. 22). A su vez, agrega:

No necesitamos adaptar perfiles de otros lares, pues lo importante es jerarquizar nuestros propios enfoques, sobre esta expresión popular.... Muchas veces la admiración lleva a emular, pero al momento del balance final... lo poco que queda de auténtico se pierde y solo asoma un pálido y muchas veces lamentable reflejo (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22).

El pesimismo del pasaje se hace eco del diagnóstico del periodismo musical acerca del declive o fracaso del rock como un movimiento consistente o con cierta proyección. Aún más, este pesimismo parece dar continuidad a las críticas al rock como muestra definitiva del avance de la cultura estadounidense sobre las manifestaciones culturales del Tercer Mundo, críticas que determinaron extensas polémicas en los años anteriores en la mayor parte de la prensa (Farachio, 2015). En definitiva, el pesimismo sobre la continuidad del rock se presentaba

como una confirmación de la opinión, de parte de la crítica del momento, de la impostación de un género que no pertenecía, según el periodista de Últimas Noticias, a una tradición musical nacional.

En cualquier caso, es llamativa la evaluación que realiza sobre el final acerca del comportamiento del público, la actuación de los grupos y las medidas de seguridad.

Párrafo aparte debemos señalar que los mismos grupos musicales participantes en este festival, colaboraron en la preservación del orden y la seguridad del público, durante dos jornadas del espectáculo, el cual se desarrolló con normalidad” (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22).

Al pie de la foto que acompaña la nota se reafirma que “en el transcurso de dos jornadas –sobresalientemente tranquilas– se oyeron a los conjuntos poco conocidos, debutantes, que hicieron su aporte al rock nacional. Una oportunidad para repetir” (p. 22). El énfasis en la seguridad y tranquilidad del espectáculo resultan particularmente llamativas ya que, muy poco después, la información sobre el recital da un vuelco inesperado y da inicio al episodio que se analiza en este artículo.

En efecto, un día después, Últimas Noticias titula: “Rockeros insolentes: comuna denunció al grupo ‘Clandestino’” (1988). La nota aparece en la página 4 del vespertino, destinada a la información nacional. Allí informa que la Intendencia había presentado una denuncia, ante la Seccional 5.ª de Policía, contra los integrantes del grupo de rock debido al empleo, por parte del vocalista, de “términos soeces y agraviantes” contra los legisladores del Parlamento. La inesperada reacción del periódico ahonda en los detalles que se van a repetir en notas siguientes de este y otros medios, así como en el sarcasmo que van a emplear de manera repetida otros periodistas.

El conjunto inició su actuación con una dedicatoria a ‘esos... (sinónimo de homosexuales) del Parlamento’ y el resto de su demostración pseudoartística no varió en el tono de agresividad y mal gusto (“Rockeros insolentes”, 1988, p. 4).

Al contrario que en la nota anterior, en esta crónica se presenta una observación sobre cómo habían reaccionado los integrantes del público que “no compartieron esos términos y formas de expresión, por lo que recibieron improperios desde el escenario” (p. 4). Si bien “aplaudieron a muchos de los conjuntos... sólo expresaron absoluta reprobación en el caso del mentado Clandestino”, agrega la nota, que añade que esta fue “la única nota discordante” (“Rockeros insolentes”, 1988, p. 4). La banda no fue denunciada solamente por exabruptos extramusicales, sino que sus canciones, según el diario, presentaban “insultos para la Policía y otras instituciones” y escapaban “reiteradamente al repertorio que [el grupo] había fijado ante la organización del festival” (p. 4).

Es necesario trazar algunas líneas sobre el perfil de la banda. Integrada por jóvenes de entre 18 y 24 años, Clandestino fue un conjunto marcado por el punk rock. Este género, surgido entre los jóvenes de Reino Unido y Estados Unidos a fines de los setenta, se caracterizó por sus canciones breves, acordes simples e instrumentación despojada, además de una violencia performática que atacaba el virtuosismo y la idolatría a los músicos del rock “progresivo”, así como la barrera tradicional establecida entre músicos y espectadores. El punk rock fue la expresión musical de la subcultura punk, subcultura juvenil de base anarquista e iconoclasta basada en la autogestión, tanto de la producción musical como de la publicación de revistas de bajo costo.¹⁴

Para el caso uruguayo, los jóvenes de la subcultura punk se presentaban como hijos de la dictadura, que habían pasado su infancia y adolescencia en un contexto re-

14:: Sobre la indumentaria e iconografía punk características en su surgimiento en el Reino Unido, se puede consultar a Marcus (1993).

presivo. Estos jóvenes no tomaban ninguna referencia o modelo de la tradición cultural nacional, que abarcaba el Canto Popular de la década anterior –movimiento musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política–, la retórica revolucionaria de los años sesenta y la producción literaria producida hasta ese momento (Carbone y Forlán Lamarque, 1987).

Clandestino surgió en 1987 y estaba influido por bandas del punk rock radical vasco, de impronta anarquista, como La Polla Records, banda referente para varios grupos punk de Montevideo. En sus textos, como los de sus pares que participaban del circuito roquero marginal, Clandestino expresaba su desencanto con la vuelta a la democracia y la falta de libertades que permanecía y que los afectaba en la vida cotidiana, en particular las escasas oportunidades laborales, la pobre oferta cultural y la represión policial constante (Casanova, 1988).

La banda era una de las varias que solían actuar en el Molino de Pérez, un espacio al aire libre dominado por una construcción del siglo XVIII (un molino) sobre la costa montevideana, entre los barrios residenciales de Malvín y Punta Gorda. Hasta hoy, el espacio es propiedad de la Intendencia de Montevideo y allí se reunían, de manera espontánea, jóvenes que provenían de distintas partes de la ciudad, tanto para presenciar como para integrar bandas de rock. Además de Clandestino, grupos como Orgasmo Rosa, Post Coito, Sádica o Las Tumbas participaron en las tardes y noches en el Molino, actuando una tras otra durante largas horas y sin escenario. Eran bandas que no tocaban únicamente en este espacio, pero no estaban integradas al *mainstream* roquero.

Por el contrario, estas bandas actuaron en distintos ámbitos marginales (sótanos o garages) y se reunieron en lo que luego se llamó Cooperativa del Molino, un colectivo artístico de formación azarosa e impronta anárquica. Además de la ausencia de escenarios, la espontaneidad de los encuentros y las presentaciones llevó a los integrantes de las bandas a compartir sus

instrumentos y hasta a sus propios miembros, tanto entre bandas de punk rock como entre bandas de punk y heavy metal. Ocasionalmente se empleó electricidad tomada del alumbrado público para la amplificación del sonido (Blister Doc, 2014).

El parque del Molino de Pérez y la participación de la Cooperativa conformaban un espacio de afirmación identitaria que compartía y estimulaba la afirmación colectiva de una estética o estéticas identificadas mayormente con la iconografía punk. La visualidad de las vestimentas y el sonido de la música permiten reflexionar sobre una identidad que se forjaba performativamente, tanto desde el lugar de los músicos como desde el lugar de los espectadores, en una erosión de las fronteras entre unos y otros que era característica de la cultura del punk rock (Phillipov, 2006). A su vez, este rasgo idiosincrático de la cultura del punk habilitaba el despliegue efectivo de la performance colectiva.

Desde sus orígenes, en los sesenta y setenta, la acción performática permite una afirmación a través de una forma específica de arte –la performance musical, en este caso– que puede surgir espontáneamente en cualquier sitio y que interpela a un público de manera inesperada como acto político o de provocación (Taylor, 2011). En este sentido, las repetidas presentaciones de estas bandas en las inmediaciones del Molino permiten pensar en una afirmación identitaria, así como de los recursos y elementos implicados en la performance como provocación política, la cual será puesta a prueba en la presentación del Parque Rodó. A ella asistieron, además de los jóvenes de la subcultura punk, integrantes de otras generaciones y de las propias fuerzas de control policial que acusaron o dieron cuenta de esta provocación, que sería amplificadas de forma espectacular por la prensa.

Es significativo que la actuación de Clandestino y el acontecimiento en particular hayan sido registrados en el documental *Mamá era punk* (Casanova, 1988), que selecciona una serie de momentos de la subcultura punk

y del rock en los ochenta montevideanos. La oportunidad de los productores de haber estado presentes en esa actuación permite pensar que la provocación (la misma performance) era esperable y que podía ocurrir en cualquier momento y de parte de cualquier banda. En definitiva, podía pensarse que las performances como las del Molino de Pérez no iban a ser toleradas en un recital convocado por la autoridad municipal, y en un paseo público mucho más cercano al centro de la ciudad. También es significativa la tensión expresada en las declaraciones del vocalista de Clandestino en el documental, luego de su performance, previendo de cierta forma algún tipo de consecuencia.

Sin retorno al procesamiento

Luego de la nota inicial de Últimas Noticias, comienza una serie de artículos en otros diarios que ya no ocupan las páginas de Espectáculos, sino las de Información Nacional. Al tiempo que el acontecimiento trasciende el ámbito estrictamente cultural, es llamativa la imprecisión con respecto al objeto central de la denuncia. No termina de quedar claro si el insulto a las instituciones por parte del vocalista provenía de algún pasaje de las letras de las canciones (que habrían sido evaluadas previamente) o si había sido un exabrupto inesperado en algún momento de la performance.¹⁵

El desconcierto parecía provenir, en primera instancia, de las señales contradictorias de las propias autoridades. Por un lado, el criterio de selección a través de la escucha de casetes podía despertar suspicacias con respecto a las formas de censura practicadas por la dictadura, cuando los músicos debían presentar sus repertorios a la Policía para ser aprobados. Por otro, la participación de la banda había sido efectivamente aprobada, por lo cual se suponía que el contenido de sus letras no significaba un agravio contra la autoridad ni determinaba un delito. En segunda instancia, la confusión también se establecía, probablemente, a partir de la indefinición de los límites entre las canciones y la totalidad de la presentación,

entendida como un solo acontecimiento que tomaba por sorpresa a sectores del público no familiarizados con las performances que surgieron en la subcultura punk rock.

El extrañamiento con esta cultura es bastante visible en la nota de *La Mañana*. En primer lugar, el título centra la atención sobre el peligro que implica el uso de un lenguaje soez: “Nota discordante en festival de Rock-dó. Denuncia por canción plagada de insultos” (1988, p. 15). Justamente, el lenguaje soez era un elemento central en la afirmación de la subcultura del punk rock en los ochenta, y era procurado por sus integrantes en las expresiones artísticas, elemento que daba sentido a las comunidades en formación (Delgado, 2016).

En segundo lugar, es reveladora la imposibilidad del periodista de comprender la relación entre artistas y público en la música vinculada con esta subcultura. El periodista explica cómo el público se habría manifestado indiferente ante la actuación de la banda, mientras que algunos miembros de ese mismo público habrían comenzado a insultar a los músicos a raíz de los insultos de la banda hacia los parlamentarios (“Nota discordante”, 1988, p. 15). Lo que el periodista ve como una desaprobación es, inversamente, la afirmación de una cultura a partir de la performance de un conflicto que expresa la ruptura de la barrera entre público y artistas, y el rechazo a los músicos en tanto “ídolos” (Phillipov, 2006). Así, insultos y escupidas son formas de una violencia que, paradójicamente, ofrecía una cohesión determinada porque establecía la horizontalidad o la ausencia de toda jerarquía.¹⁶ Sin embargo, esta violencia performática, si bien es captada por algunos sectores de la prensa, también es ridiculizada y es significativo, de allí en más, el desprecio hacia los jóvenes acusados.

Sospechamos que el grupo folclórico de rock “Clandestino” seguirá tocando solo para familiares y amigos, luego de su romántica presentación en el festival ‘Parque Rock-Do’ en este

15:: Según se aprecia en el documental de Casanova (1988), el vocalista grita: “Muera Pinochet, muera Pinochet. ¡Anarquía! ¡La primera canción se llama ‘Nos cagaremos en el Parlamento’! Se la dedicamos al intendente (voz secundaria). ¡Es para esos putos que están en el Parlamento que nos quieren hacer creer que esto es una democracia!” (minuto 7:32).

16:: El pogo, donde los espectadores saltan y se golpean unos contra otros paroxícticamente en la zona cercana al escenario, es la manifestación más visible de esta violencia de fuerza cohesiva.

fin de semana, donde los muchachos derramaron cantidades industriales de excrecencias verbales, algunas de ellas dirigidas a nuestro Parlamento. Los “Clandestinos” se portaron como un verdadero asco para la sociedad y al parecer hay consenso para que sigan haciéndole honor al apelativo que los identifica, pero sin guitarra (“Justicia legalizaría grupo”, 1988, p. 23).

Mientras en los primeros días la noticia se había trasladado de la sección Espectáculos a Información Nacional, ahora se trasladaba a la sección Policiales. La portada de *El Diario* anunciaba: “Detuvieron a 2 de los rockeros. Buscan a otros tres” (1988) y, para titular la nota del interior en la sección Policiales, “Otros tres rockeros están siendo buscados. Pasaron a la ‘Clandestinidad’” (p. 16). Aunque se trata de una nota de muy escasa extensión, es suficiente para agregar datos que criminalizan la figura de los roqueros, en una operación prejuiciosa y extensiva a todos los jóvenes vinculados con la subcultura del punk rock, que fue observada y denunciada en su momento por Rafael Bayce (1989, 1990) y que los vinculaba con el consumo de drogas ilegales y los desmanes violentos:

Según informaciones dignas de crédito, dos de los integrantes se encuentran detenidos y los tres restantes están siendo buscados por la policía, pero se los conoce tan solo por apodos (“Detuvieron a 2 de los rockeros”, 1988, p. 16).

Los apodos característicos con que se nombran a sí mismos los músicos de rock son aprovechados por los periodistas para identificarlos con el mismo procedimiento que emplean los delincuentes, en un desplazamiento de sentido oportunista y tendencioso. Por otra parte, el título de la nota no está exento de ironía sensacionalista, lo que lleva a pensar no solo en el poder que el medio de prensa se atribuye, sino

también en la conciencia de la poca gravedad de la falta, lo que convertía ese poder mediático en un abuso definitivo.

También es significativo que el desprecio y el abuso hayan provenido tanto de *La República* como de *El Diario*, el primero perteneciente a la izquierda y el segundo al pachequismo. Ambas publicaciones representan con elocuencia el ataque que los jóvenes de la subcultura del punk rock venían recibiendo, justamente, tanto desde la izquierda política (Farachio, 2015) como desde el ala conservadora del Partido Colorado a partir de las disputas que se arrastraban desde la intendencia de Elizalde. El resto de los periódicos, *El Día* y *El País*, presentaron el caso en la sección Policial, pero sin el alarde sensacionalista y ofreciendo detalles del proceso judicial que se iniciaba, entre ellos, vagas referencias a las declaraciones de los músicos. En ambas publicaciones tampoco queda claro cuántos y qué integrantes fueron citados a declarar.

Según *El País*, algunos integrantes del grupo serían trasladados en la misma mañana ante el juez Penal para cumplir la primera instancia judicial sobre el caso. “Según pudimos conocer, los jóvenes declararon a la Policía que lo que cantaron ‘es lo que sentimos’” (“Rockeros de ‘Clandestino’ declaran”, 1988). Asimismo se informa que el caso sería tratado al día siguiente por la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM) para analizar la situación y manifestarse al respecto, algo que la asociación finalmente decidió no hacer, ya que se trataba de músicos que no pertenecían a AUDEM. También en *La Hora*, diario del Partido Comunista, la información se presenta en la sección Policiales, donde se insinúa la posibilidad de que la Intendencia, en la persona de Lowy, no hubiera realizado la denuncia al grupo, sino que se trataría de una denuncia externa que habría sido un “tiro por elevación” al intendente Julio Iglesias y al grupo político que representaba, la CBI (“‘Clandestinos’ requeridos”, 1988, p. 10).



Ese mismo día, el vespertino *Últimas Noticias* casi no agrega datos sobre el procedimiento judicial en curso y las declaraciones de los acusados, aunque el título vuelve a poner en escena, como lo había hecho *El País* en esa mañana, la eventual justificación de los exabruptos denunciados: “‘Clandestino’ ante el juez: dicen cantar lo que sienten” (1988, p. 13). La apelación al sentimiento parece desconcertar tanto al juez como a los periodistas, al punto de que merece ser mencionada en el titular.

Este desconcierto parece originarse en el desconocimiento de las formas de relacionamiento, tanto de las nuevas subculturas como de la cultura juvenil en su totalidad. En efecto, la apelación al sentimiento no solo pone de manifiesto una parte esencial de la mística roquera y una forma de cohesión grupal establecida por relaciones subjetivas (Maffessoli, 1990). El titular también cuestiona y ridiculiza estas formas de expresar la subjetividad, en tanto no eran comprendidas aún como nuevas modalidades de presentarse políticamente, muy alejadas de las tradicionales, es decir, aquellas identificadas con líneas partidarias o programáticas que, en principio, no estaban afirmadas en la expresión corporal y verbal espontáneas que ofrecía la performance.

El jueves, los matutinos anuncian el procesamiento con prisión por el delito de desacato del vocalista de la banda. En la mayoría de los casos, se lo identifica por sus iniciales: E.J.D.A. El vespertino *El Diario* es el único que presenta el nombre completo del procesado: “Esteban Javier De Armas Bonino, responsable del conjunto, oriental, soltero, de 18 años, a quien se le tipificó el cargo de ‘desacato’” (“Procesaron al rockero”, 1988, p. 5). El cariz desproporcionado de la pena comienza a ser evaluado por la prensa y, ese mismo día, *Últimas Noticias* publica una serie de tres notas donde se analiza el caso, todas bajo el título “Procesaron con prisión al rockero; penalistas discrepan con decisión”. La primera nota es un recuento de

lo sucedido, desde la actuación en el festival hasta la decisión judicial del procesamiento, donde se mezclan arbitrariamente los detalles de la crónica con opiniones que no responden a ninguna firma:

¿Y qué hizo este jovencito nuestro, además de cortarse el pelo a lo “mohicano”, colocarse cadenas, una caravana y desgañitarse con una guitarra eléctrica ante un insensible micrófono? Las versiones son según el cristal con que se las mire. Por ejemplo, si nos atenemos a lo que el cantante de rock de los “Clandestinos” asevera, él solamente cantaba lo que sentía. Pero eso, sin lugar a dudas, configuraba un delito. O tal vez, la diferencia generacional, nos impida captar el mensaje.... Finalmente este insólito episodio culminó con el ejecutor de la letra encerrado en una celda donde podrá cantar sus erráticas canciones sin que nadie lo oiga, salvo el carcelero pobrecito (“Procesaron con prisión”, 1988, p. 5).

La crónica es incisiva en su voluntad por desestimar cualquier tipo de cuestionamiento respecto de la pena. En un manejo bastante perverso de la ironía, el cronista presenta la posibilidad de que el músico y las nuevas generaciones tuvieran un mensaje que expresar, que no podía ser descifrado. Esto era estrictamente cierto, pero la imposibilidad de la interpretación no es motivo de ningún cuestionamiento, sino de la ridiculización de cualquier tipo de reclamo o protesta. La segunda parte de la cita redobla la crueldad al expresar con toda claridad la satisfacción por la pena aplicada. Aún peor, la causa de la pena no estaría tanto en el desacato, sino en una presunta mala calidad musical que no merece otra cosa que el confinamiento. Todo este pasaje es ilustrativo del desencuentro completo y del conflicto violento que se vivió entre las generaciones en esta década, en la que las generaciones menores estuvieron en una situación de desventaja permanente.

Las otras dos notas son entrevistas a juristas de renombre que explican las razones por las que se dictó el procesamiento: los abogados Gervasio Guillot¹⁷ y Rodolfo Schurmann Pacheco.¹⁸ En la segunda nota, Guillot explica que el procesamiento se debe a que la ley aplicada¹⁹ permite el uso de la cláusula “alarma social”, que permite procesar con prisión si se entiende que se puede generar una alarma a partir de un comportamiento antisocial que puede ser “comprobable o hipotético”, por lo que la interpretación queda a discreción del juez actuante (“Procesaron con prisión”, 1988, p. 5).

La tercera nota es una entrevista a Schurmann Pacheco, quien relativiza y finalmente parece cuestionar el dictamen al afirmar que el procesamiento con prisión del vocalista es “un caso atípico dentro de la sistemática procesal actual” (p. 5). Según el abogado, el encarcelamiento del imputado es la excepción y “sólo se justifica en tres necesidades bien definidas, una de las cuales debió tomar en cuenta el juez”. Estas tres necesidades son: la gravedad del delito cometido, la voluntad de no coartar el normal desarrollo del proceso judicial y la protección a la propia sociedad de una hipotética peligrosidad del procesado. Schurmann expresa que la alarma social por la actitud antisocial pudo haber sido fundamental para el procesamiento con prisión, un argumento que no comparte académicamente, “pues si hiciéramos caso a la opinión pública sería muy difícil actuar con ponderación” (p. 5).

El conjunto de estas tres notas de Últimas Noticias merece algunos comentarios. Existe una discordancia evidente entre la condena sarcástica de la primera crónica y la relativización y crítica de los juristas sobre el dictamen de la Justicia. Esto habilita a reflexionar sobre una desestimación considerable, por parte de la prensa, sobre la opinión especializada. Es más, si la condena al grupo y al vocalista fue determinada por haber transgredido u ofendido a las instituciones, existe de parte del cronista de Últimas Noticias (y de sus redactores responsables)

17:: Gervasio Guillot Martínez fue un magistrado que ejerció como ministro de la Suprema Corte de Justicia entre 1998 y 2003.

18:: Rodolfo Schurmann Pacheco tuvo una larga trayectoria como abogado. Fue director del Colegio de Abogados del Uruguay y de varios organismos vinculados con el Derecho Penal y los Derechos Humanos.

19:: Se trata de la Ley 15.859 (1987), que permite a los jueces decretar el procesamiento, pero no la prisión. En su artículo 3.º la ley habilita el uso de la “alarma social”, que permite al juez procesar con prisión.

una actitud análoga al desestimar sin escrúpulos la opinión de juristas renombrados, al menos para matizar su ataque hacia los jóvenes. Esto vuelve a poner en evidencia que el conflicto generacional en el período adquirió tal magnitud que no daba cuenta cabal, desde ninguna generación, del funcionamiento de un sistema democrático, representado por el Poder Legislativo para los jóvenes y por el Judicial para las generaciones mayores. En todo caso, se puede reflexionar sobre la precariedad con que los distintos grupos sociales se enfrentaron a aquellos conflictos que cuestionaron cualquier tipo de decisión institucional en la nueva democracia.

Sin embargo, no debe verse el exabrupto del vocalista solamente como un insulto a las instituciones democráticas como tales, sino a una necesidad —tal como afirma Shane Green (2016) para el caso de la subcultura punk estadounidense— de reaccionar negativamente contra cualquier tipo de norma social establecida, en un desplazamiento voluntario de sus integrantes hacia los márgenes y más allá de lo permitido, de forma de ser percibidos en el lugar de lo excluido. Esto plantea, según Green, una tensión crítica entre inclusión y exclusión, articulada sobre lo que denomina una *repulsión estructural*. Se trata de una repulsión a la norma y a la expectativa que la sociedad puede tener o depositar sobre los jóvenes.

Justamente, este rechazo o repulsión estructural de los jóvenes no se dirigía a la dictadura, sino a la nueva democracia, para expresar de alguna manera el rechazo a lo que debía aceptarse según la norma social, a aquello que debía ser bienvenido sin ningún cuestionamiento. Al ubicarse al margen de la celebración de la recuperación democrática, los jóvenes de la subcultura del punk rock ponían de manifiesto un cuestionamiento mucho mayor, donde dictadura y nueva democracia eran parte de un mismo ámbito normativo.

A partir del procesamiento del vocalista, la información en la prensa se traslada de Información Nacional

para regresar nuevamente a las páginas de Espectáculos, donde se había iniciado. En esta etapa aparecen varios artículos más o menos ambiguos con respecto al dictamen judicial, al lugar asignado a los jóvenes roqueros en el panorama musical, así como el trasfondo político que, hasta el momento, no había sido mencionado en ninguna sección y que otorgaba nuevos sentidos a la desmesura del procesamiento.

El sábado 21 de mayo, *La Hora* publica un artículo de Marcelo Garcimartín (1988) en el que realiza una crítica generalizada a lo precario e improvisado del festival, “gentilmente” organizado por la Intendencia. Parte de la improvisación provenía de una búsqueda de alcance masivo que incluía la presentación de 17 bandas por día. En última instancia —explica el autor— todo habría sido organizado para incluir a los “pobres huerfanitos del Montevideo Rock”, lo que marcaba la voluntad de la Intendencia por incluir a aquellas bandas que no habían tenido lugar hasta el momento en eventos multitudinarios. En definitiva, la mala calidad de las bandas sería parte de esta precariedad y se insinuaba que, además, estas habrían sido convocadas en un último intento de cooptación de la Intendencia en un momento en que el género ya estaba en decadencia. El exabrupto de Clandestino sería el resultado visible de un malestar generalizado del público ante un género que se percibía agotado, y de una Intendencia que insistía en convocar a públicos masivos que iniciaban un irreversible proceso de fragmentación o “atomización”, tal como define Garcimartín.

El músico Jorge Nasser también vincula el procesamiento con la decadencia del género, pero hace el énfasis en la actuación de Clandestino como un factor de esta decadencia. Desde el semanario *Jaque*, el músico se suma a las críticas y ve la presentación del grupo ya no como una agresión al sistema político sino al mismo género, en una suerte de reivindicación o concepción de un *deber ser* del rock, si es que eso fuera posible de establecer. La

cita es extensa, pero vale la pena transcribirla para ver el alcance de las observaciones del músico:

Es más, la pobreza instrumental, la carencia de vibración sobre el escenario, la estudiada iracundia que dispararon para todos lados lo hizo orillar el ridículo. No faltaron sonrisas entre un público que los soportó con la tolerancia e indiferencia clásicas que existe en este tipo de encuentros. Estamos seguros de que si hubieran resultado convincentes en su imagen de *chicos-duros-y-anarquistas-que-estamos-contra-todo* habrían contado con el beneplácito de unos cuantos de los allí presentes, que en el fondo (y tal vez hasta en la forma), podían compartir su “visión”, tan radicalizada como ingenua.... Es evidente que el jueguito del anarquista escatológico sigue siendo una fórmula atractiva para grupos nuevos, los chicos malos consiguen aventuras y notoriedad rápidamente, lo enseñan hasta en la televisión, y además se puede ejercer la hipocresía y la estupidez a voluntad ya que dentro de ese esquema queda “contestado” (Nasser, 1988, p. 19).

Fuera de la crítica habitual al desmán de la banda, existen dos aspectos importantes en esta cita. Por un lado, se establece por primera vez la simpatía de la banda por el anarquismo, que es extensivo a muchas de las bandas del punk rock y a la subcultura punk en el sentido más amplio. Por otro lado, y a pesar de lo anterior, el músico critica una aparente incapacidad de presentarse como tales, es decir, considerando su anarquismo en términos de “imagen”.

De esta manera, la afirmación parece desconocer el carácter anarquista de cualquier acción, en el sentido de que esa acción no tiene ninguna pretensión de presentarse de manera espectacular sino, por el contrario, de manera disruptiva y con el ánimo de desagradar. Justamente, la *repulsión estructural* era la vía para mantener vivo el

verdadero espíritu punk a través de una performance que no estaba teniendo en cuenta al público en los términos convencionales. La “tolerancia e indiferencia clásicas que existe en este tipo de encuentros” remite a formas de comportamiento entre artistas y público que la subcultura punk procuraba en su búsqueda por una relación horizontal entre todos los integrantes de los encuentros musicales, como los practicados en el Molino de Pérez. Finalmente, Nasser no esconde cierto resentimiento hacia el género, quizás porque había logrado difundirse en programas de televisión, probablemente por su carácter novedoso y original en el panorama musical.

El artículo de Nasser vuelve a contar el mismo acontecimiento y a evaluar el desmán en términos del rendimiento musical o, a lo sumo, de imagen. En ningún caso se analiza el acontecimiento como un dato del mundo cultural del momento. Sin embargo, la crítica de Fernando Butazzoni (1988) en *La República* resulta no solo una excepción en todas las evaluaciones del acontecimiento, sino que, al comprender cabalmente el espíritu punk, logra ver la actuación del grupo como un disparador de fantasmas y tabúes que estaban sobrevolando las esferas políticas, sociales y culturales de la posdictadura, que el episodio dejó en evidencia. En su columna, Butazzoni acusa a los políticos, pero también a los músicos y a los roqueros que abandonaron a su suerte a la banda acusada. En su opinión, lo más grave es que no se lo tomó como un problema de la cultura, sino que se lo dejó librado a la consideración pública como un simple acto delictivo:

Diputados y senadores opinaron *ad libitum*, sin que nadie haya tenido la elemental elegancia social de perdonar al que supuestamente los había ofendido, aunque en otros casos menos elegantes tuvieron plena disposición de perdonar a quienes los habían desalojado de sus bancas parlamentarias.... Del mismo modo que muchos *punks* de pacotilla se quitan su disfraz antes de llegar al hogar, para evitar las reprimendas de mami y

mantener la subvención semanal de papi, muchos *undergrounds* de mentiritas se inclinaron servilmente ante el poder a cambio de un escenario en el cual cantar. Los “clandes” no. Subieron al escenario y violaron las reglas del juego. En definitiva, fue uno de los pocos gestos auténticos de la cultura uruguaya en mucho tiempo. Y por eso, por ser auténtico, fue violatorio. Y por ser violatorio fue duramente reprimido.

Lo popes de la cultura se han limitado a observar el incidente por arriba del hombro. Los rockeros metieron violín en bolsa. El cantante ya es, técnicamente, un delincuente. Las instituciones están a salvo. *Clandestino* calculo que no volverá a tocar (Butazzoni, 1988, p. 23).

La cita no alcanza a abarcar los numerosos aspectos considerados en un artículo que pone en evidencia la variedad de factores políticos, sociales y culturales que estuvieron en juego durante la posdictadura y que se revelaron en el procesamiento del músico de *Clandestino*. El primer párrafo refiere, sin lugar a dudas, al difícil momento que se vivía en los primeros años de democracia con respecto a la situación de los derechos humanos ya que, dos años antes, había sido promulgada la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. El malestar y el silencio en la opinión pública con respecto a la ley son el telón de fondo que Butazzoni emplea para dar sentido a una pena que, siendo menor, ponía en evidencia las carencias de un sistema judicial que no podía calibrar con exactitud el alcance de los delitos.

El segundo párrafo interpela de forma severa la incapacidad de los actores culturales para estar a la altura de las circunstancias. En el entendido de que la cultura es una construcción simbólica colectiva, que ofrece expresión y sentido a la sociedad que la produce, Butazzoni valora la transgresión efectiva de los roqueros como un acto cultural valioso que no tiene en cuenta —ni tendría que tener— la “calidad” del resultado.

La máxima adorniana de “la caída del arte en la cultura” (Martín-Barbero, 1987, p. 53) adquiere, bajo la acción de la cultura punk, un peso significativo. Esto obliga a releer y reinterpretar toda una tradición cultural desde el rechazo a la autoridad y las instituciones culturales, a las bellas artes o a cualquier manifestación “aristocrática” del arte que coincide en el tiempo con el “giro cultural” que atravesaron las humanidades y las ciencias sociales. La crítica de Butazzoni no se detiene en el exceso del dictamen ni en la crueldad de la prensa sobre las circunstancias atravesadas por los roqueros, sino que se extiende a la completa indiferencia o ignorancia de la crítica cultural para discutir este acontecimiento en los términos de las transformaciones culturales decisivas que atravesaron el período.

Conclusiones

En las notas previas al concierto, resulta evidente el apoyo que los medios de prensa de izquierda (*Aquí* y *La República*) ofrecen al Departamento de Cultura de la Intendencia. Este apoyo viene a terciar en la interna colorada entre cebeistas y pachequistas, por lo que se puede especular que la eventual denuncia a los roqueros de parte de la propia Intendencia habría sido el resultado de una presión o “jugada política” como reacción al alejamiento forzado de Elizalde de la comuna. Fuera de la interna política, este apoyo desde diferentes sectores políticos legitimaba al movimiento de rock en su totalidad, independientemente de la convocatoria realizada por el Partido Colorado, en una suerte de frente común que reconoce la originalidad del rock de los ochenta advirtiendo, no obstante, sobre su rápida decadencia.

La actuación de *Clandestino* y su triste desenlace, para varios actores culturales, fueron una señal entre otras de esta decadencia, tanto por un presunto agotamiento del género como por la imposibilidad de generar un público, que se veía cada vez más fragmentado. Es necesario discutir para el futuro hasta dónde se trataba de un agotamiento como tal y hasta dónde la propia rebeldía punk se presentó, en Uruguay y en el resto del mundo,

como un instante particular de las historias de la música que, lejos de venir a instalarse como un género que proponía una continuidad con sus reglas y cánones, llegó con el propósito de transformar definitivamente las pautas de producción y consumo culturales. En este sentido, la subcultura del punk rock de los ochenta quizás haya sido el acontecimiento cultural más relevante en décadas, de acuerdo con una noción de éxito que no debe ser medida en términos de permanencia o popularidad, sino de su capacidad de transformación de pautas culturales.

La promoción del rock por parte de la Intendencia colorada no ha sido un tema de controversia, así como la impronta roquera que adquiere toda la década de los ochenta. De todas formas, es importante señalar la relación entre esta promoción y esta impronta. Por un lado, el apoyo oficial a los recitales de rock fue decisivo en la difusión de los grupos. Por otro, el propio carácter disruptivo y performático de la subcultura punk ya ofrecía en sí mismo una presencia novedosa. Este carácter se vio amplificado aún más por el apoyo oficial hasta que —como se vio en este artículo— escapó a su control.

Pero no debería verse en el desmán de Clandestino la causa o síntoma de ninguna decadencia, sino la necesidad de perpetuar una presencia de la subcultura punk que, por su propia naturaleza, no podía ser más que breve, explosiva y anárquica. En todo caso, ni los músicos que no habían sido incluidos en los circuitos oficiales ni las autoridades municipales pudieron ver este momento como un instante transformador, que desapareció tan rápida e inesperadamente como sobrevino. En cualquier caso, no es menor el detalle de que, en 1989, el Partido Colorado perdió las elecciones municipales, y hasta hoy no ha vuelto a ganarlas.

Asimismo, es importante señalar cómo la impronta roquera de la década sobresale entre otras manifestaciones culturales del periodo. En las fuentes consultadas para este artículo, así como para trabajos anteriores sobre el rock de los ochenta (Delgado 2014a, 2014b, 2015, 2016; Farachio, 2015), es significativo el lugar destacado que la prensa ofre-

ce al rock como “problema”, tanto en las páginas culturales como de información nacional. Este período se inicia en 1983 y culmina ya entrados los noventa. En este sentido, la presencia del rock como centro de polémicas, frente a la reseña de recitales y discos de otros géneros sin mayores problematizaciones, marca la impronta roquera referida a la década y coincide con la observación de Brando (2012) presente al principio del artículo.

Por último, es posible analizar tanto la violencia inicial de la performance de Clandestino como el castigo recibido por el grupo por parte de la justicia y de la prensa. En el primer caso, se puede interpretar el desmán de la banda como una performance característica de la subcultura punk. Pero los insultos deberían ser vistos, también, a la luz del momento histórico de la posdictadura, en que la expresión exacerbada era el resultado de años de represión que los jóvenes habían padecido en los centros educativos de su infancia y adolescencia. En el segundo caso, la desmesura de la pena parece una reacción frente a lo que el insulto revelaba, o dejaba entrever, como temas que eran vistos con recelo y temor por la opinión pública: la situación de los derechos humanos, la represión a los jóvenes por parte de un sistema represivo todavía intacto, y las nuevas formas de producción y consumo cultural que la izquierda no lograba comprender en su intento de recuperar la cultura previa a la dictadura. En cualquier caso, la actuación del grupo y su castigo marcaron los límites de lo que podía ser dicho en la nueva democracia.

Referencias

- Aguar, S., y Sempol, D. (2014). "Ser joven no es delito". Transición democrática, razzias y gerontocracia. En L. Delgado (Ed.), *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia 13* (pp. 134-151). Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Bayce, R. (1989). *Cultura política uruguaya: desde Batlle hasta 1988*. Montevideo, Uruguay: 1989.
- Bayce, R. (1990). *Drogas: prensa escrita y opinión pública*. Montevideo, Uruguay: Fundación de Cultura Universitaria.
- Berocay, R. (20 de enero de 1987). Tradicional actitud oficial: reprimir lo que no se entiende. *Aquí*, p. 14.

- Blister Doc. (20 de diciembre de 2014). *Cooperativa del Molino* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ruPqk3O0Pto>
- Brando, O. (2012) La de ayer y la de hoy: cincuenta años de cultura uruguaya. En B. Nahum (Org.), *50 años. Economía, Política, Sociedad, Cultura, Educación* (pp. 501-600). Montevideo, Uruguay: Banda Oriental.
- Butazzoni, F. (22 de mayo de 1988). La moraleja del rock. *La República*, p. 23.
- Carbone, A., y Forlán Lamarque, R. (1987). *Fuera de control*. Montevideo, Uruguay: Forum Gráfica Editora.
- Casanova, G. (1988). *Mamá era punk* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>
- "Clandestino" ante el juez; dicen cantar lo que sienten. (18 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 13.
- "Clandestinos" requeridos van a juez. (18 de mayo de 1988). *La Hora*, p. 10.
- Delgado, L. (2014a). Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan. En L. Delgado (Ed.), *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia 13* (pp. 7-18). Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Delgado, L. (2014b). Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones. *Dixit*, 21, 4-19. Recuperado de <http://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/396>
- Delgado, L. (2015). La subcultura del punk rock montevidiano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987). *Afuera*, 10(15). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=329&tnro=15>
- Delgado, L. (2016). Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones. *Dixit*, 24, 51-69. doi: 10.22235/d.v0i24.1169
- Detuvieron a 2 de los rockeros. (17 de mayo de 1988). *El Diario*, p. 16.
- Díaz, B. (2017). *Censura al artista Oscar Larroca y sus repercusiones* (Trabajo de Grado). Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay.
- El rock "invade" el parque. (14 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 1.
- Entusiasmo rockero y los vidrios del Prado. (24 de noviembre de 1986). *Mundocolor*, p. 3.
- Farachio, F. (2015). *Polémica sobre el rock nacional en cinco semanarios uruguayos (1985-1987)* (Trabajo de Grado). Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay.
- Forlán Lamarque, R. (14 de mayo de 1988). Ronda rocanrol en el Rodó. *La Semana*, p. 13.
- Garcimartín, M. (21 de mayo de 1988). Una triste manada de búfalos. *La Hora*, s. p.
- Green, S. (2016). On Punk and Repulsion, A Misfit Theory of Repulsion. En G. Bakke y M. Peterson (Eds.), *Anthropology of the Arts. A Reader* (pp. 263-273). Nueva York, NY: Bloomsbury Academic.
- Justicia legalizaría grupo "Clandestino". (17 de mayo de 1988). *La República*, p. 23.
- Ley 15.859 de Procesos Judiciales. (9 de abril de 1987). IMPO. Centro de Información Oficial. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15859-1987>
- Maffessoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, España: Icaria.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Madrid, España: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Nasser, J. (25 de mayo de 1988). Que el rock no vaya preso. *Jaque*, p. 19.
- Nota discordante en festival de Rock-dó. Denuncia por canción plagada de insultos. (17 de mayo de 1988). *La Mañana*, p. 15.
- Parque Rock-dó. (15 de mayo de 1988). *El País*, p. 24.
- Peláez, F., y Peveroni, G. (2006). *Rock que me hiciste mal*. Montevideo, Uruguay: Banda Oriental.
- Phillipov, M. (2006). Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and the Persistence of Politics. *Continuum. Journal of Communication & Cultural Studies*, 20(3), 383-393.
- Procesaron al rockero. (19 de mayo de 1988). *El Diario*, p. 5.
- Procesaron con prisión al rockero: penalistas discrepan con decisión. (19 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 15.
- Rock en el Parque. (10 de mayo de 1988). *Aquí*, p. 21.
- Rockeros de "Clandestino" declaran ante el juez por actuación insultante. Asociación de músicos trata el tema. (18 de mayo de 1988). *El País*, p. 9.
- Rockeros insolentes: Comuna denunció al grupo "Clandestino". (17 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 4.
- Rodríguez, M. (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura*. Montevideo, Uruguay: Fin de Siglo.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados en performance* (pp. 7-30). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Traversoni, A. (29 de febrero de 1988). Mucho humo y mucho rock: todo bien. *Jaque*, p. 29.
- Una ocasión para los nuevos. (16 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 22.