

# CADERNOS AAA

## FILIACIONES: UNA LECTURA CRÍTICA DE LA 'HISTORIA SECRETA' DE GREIL MARCUS

Marina Hervás Muñoz<sup>1</sup>  
Universitat Autònoma de Barcelona, España

*El subtítulo del libro (ya) clásico Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX de Greil Marcus habla sobre un secreto que recorre el siglo XX. Es un secreto que trata sobre el punk y de un discurso que no aparece en los libros de historia pero que espera poder destruirlos. En este trabajo se pretende poner en entredicho la fuerza política del punk en los términos que él los defiende y encontrar los conflictos teóricos que aparecen, en concreto, en su análisis del proyecto de los Sex Pistols. Para ello, se articulará una filiación crítica entre el texto de Marcus y algunos pensadores fundamentales de la cultura en el siglo XX, como Benjamin o Adorno.*

Palabras clave: Sex Pistols, Greil Marcus, Punk, Benjamin, Adorno

El subtítulo del libro clásico de Greil Marcus (2007) habla sobre un secreto que recorre el siglo XX. A través de sus claves, traza una historia única del punk. Pero, ¿quería el punk *guardar* un secreto o *perseguirlo*, asumiendo que se incluían en una "sociedad basada en la ciega convicción de que había un secreto que encontrar" (Marcus, 2007:46)? ¿Quería, por el contrario, desvelar el secreto, el que había ocultado hasta entonces la lógica del capital, aquel que podría dar con las cifras de una sociedad diferente?

Marcus dibuja, en su libro, una línea que une a los lollardos, los partícipes de la pseudosecta del Espíritu Libre, el dadá, la Internacional Letrista y la Situacionista (IS) y, finalmente, el punk. Todos ellos tienen en común, sobre todo, el ánimo destructivo, la asunción de la pérdida de la posibilidad de que el mundo pueda ser mejor y la conciencia de que el cambio debe darse desde todos los ámbitos de la existencia, empezando por el lenguaje. Si éste condiciona el pensamien-

---

1 Facultad de Filosofía. Contacto: mhermu@hotmail.com. Este trabajo ha sido escrito gracias al apoyo de la ayuda predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el proyecto de investigación i+D FFI2015-64138-P del Ministerio de Economía y Competitividad de España: "La generación de conocimiento en la investigación artística: hacia una explicación alternativa. Un punto de encuentro entre filosofía, arte y diseño" (2016-2018).

to, condiciona a la vez al mundo. Así que otro pensamiento (no necesariamente es un tipo de pensamiento, sino otro pensamiento en un sentido constitutivo) podría surgir si se destruyeran los cimientos desde los que se construye la experiencia mundana. Esta línea de unión que en algunos casos podría resultar un tanto gratuita es, sin embargo, la forma de hablar de un siglo XX que comienza a percatarse del desmoronamiento de los referentes que otrora sustentaban esos «principios metafísicos» que, como ya vaticinase Kant, son imprescindibles para el ser humano, aunque nunca puedan satisfacerse racionalmente. Una religión desidealizada y una metafísica que «prescindiendo de la sociedad, fomenta su pervivencia en las formas establecidas que por su parte bloquean el conocimiento de la verdad y su realización» (Adorno 2008a: 337), ponen en entredicho aquello que la Ilustración prometía: el acceso a la mayoría de edad de la sociedad. Como ya mostraron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, la conquista del potencial racional, muy lejos de conseguir el «progreso» de lo humano, deviene en las sociedades modernas en su autodestrucción. Y es en esa tensión donde surge, según Marcus, el punk. De hecho, tal relación con Adorno es explícita en Marcus. Para él, por ejemplo, *Minima Moralia*, un libro que Adorno escribió durante su exilio en Estados Unidos para hablar de la “vida dañada” tiende un hilo de continuidad con *Metal Box*, de the PiL: por su carácter fragmentario y por la “destrucción de la esperanza” (Marcus, 2007: 80-81).

El protagonismo de los Sex Pistols es, en este libro, orquestado desde dos perspectivas contrapuestas, que Marcus plantea sin tomar partido por ninguna. Por un lado, se plantea la “naturalidad” del surgimiento de una banda como los Sex Pistols. Es decir, se asume que, dadas las condiciones sociales, que pasan por un malestar social de gran envergadura, una depresión económica y la pérdida de credibilidad en el rock ‘n’ roll como referente cultural y, sobre todo, vital; entre otras cosas, generasen un grupo como los Sex Pistols. Y, por otro lado, se abre la posibilidad de que los Sex Pistols no sean más que un aprovechamiento inteligente de McLaren de este momento de incertidumbre para tener una gallina de los huevos de oro travestida de alternativa social y de expresión musical y estética de la juventud, mediante la recuperación de lo mejor del situacionismo y de otros movimientos, como precisamente la cultura del rock ‘n’ roll. El hecho de que los Sex Pistols fueran, de entrada, un producto, independientemente de sus fines firmaron la paz con los mismos medios que criticaban. El proyecto de McLaren estaba profundamente marcado por la propaganda y el *merchandising*. Al mismo tiempo que los Sex Pistols «cambiaban el mundo» y hablaban de que la industria cultural podía ser sólo un mal sueño, la tienda de McLaren se convertía en una versión londinense de esas tiendas de pueblo, en las que se podían encontrar compresas, pinzas de la ropa y latas de tomate en la misma estantería. El problema, entonces, se encontraba en la potencia propagandística que tenían, por ejemplo, los eslóganes del mayo del 68. Aquello funcionaba, en el sentido de que permitía reengrasar la máquina. Eran perfectos para camisetas, chapas. Precisamente ese resquicio que permitía que esas frases tan poética y políticamente potentes pasaran de potencia a acto fue lo que no cabía en los eslóganes. Lo que, por no haber, no cabe en ninguna parte. Es el nombre de lo inexpresable, lo que no tiene lugar en el mundo, aquello que cifra la verdadera utopía.

La postura que defiende en este ensayo es que esa línea de movimientos culturales que Marcus relaciona poseen una base benjaminiana mucho más acusada de lo que aparece explicitado. No tanto porque los Sex Pistols, por ejemplo, hayan leído a Benjamin –algo muy difícil de determinar– sino porque, al igual que Goethe nos hizo notar el espíritu kantiano subyacente al

siglo XVIII,<sup>2</sup> el siglo XX está profundamente impregnado de lo que Benjamin supo expresar en su filosofía. No se trata de que en el siglo XX haya seguido los derroteros que él anticipó, sino porque en esa forma tan suya de hacer filosofía (que él llamaba filosofar desde los posos del té) dio espacio en el ámbito de lo teórico a fenómenos del mundo que, hasta ese momento, nadie había reflejado, no se había creado el distanciamiento de su cotidianidad como para que surgiera el extrañamiento y con él la reflexión. Es decir, de lo que se trata es de poner en entredicho la espontaneidad de estos movimientos y ampliar esa praxis en la que se centra Marcus con la teoría subyacente a ella.

Asimismo, propongo resituar la lectura amable del punk que participa de su idealización, pasando por encima o tomando como daño colateral el componente de capitalismo esencial que contiene. Ya no sólo por las intenciones, cuanto menos, estrictamente publicitarias y economicistas del mánager de los Sex Pistols, Malcolm McLaren, sino también porque las consecuencias del punk –como esa última parada europea en el camino del cambio– hicieron un flaco favor al anticapitalismo. Las Doc Martens, las tachuelas, los pantalones rotos y demás características del punk pronto encontraron su sitio en los mejores escaparates. Igual que sucedió con las flores y las faldas (hace unas temporadas leíamos en los grandes centros comerciales, esos centros *ritualísticos* del capital: «ha vuelto el *flower power*, siéntete hippie» o algo similar), lo extramusical del punk devino *merchandising*. La pregunta que surge en realidad a colación de este asunto es si alguna vez estuvo fuera de la lógica del capital. Ahí, quizá, está el matiz más importante, el cual cambia el secreto de Marcus, aquel que nos gustaría oír, el que habla de la posibilidad de generar otro mundo posible, alternativo y crítico; por uno que duramente se lleva silenciando un tiempo ya demasiado largo: la *libertad* fuera de la lógica del capitalismo, es decir, la libertad en tanto emancipación y alternativa, no sólo es inexistente sino también impensable. También ésta es integrada, es asumida y, sobre todo, dirigida. Esto, sin embargo, no anula en absoluto los logros del punk, del Situacionismo o de las líneas históricas que Marcus establece con estos movimientos y otros anteriores. En cierto modo, se trata de un cambio de prisma, que relativiza ese potencial que encuentra en ellos. Lo cual, por otra parte, serviría para explicar –o al menos esbozar– porqué (casi) todo quedó en agua de borrajas. Sirvan las palabras de con las que Walter Benjamin resumía el poema “El comunismo es el término medio” de Bertolt Brecht para unificar lo dicho hasta ahora, pero cámbiese ‘comunismo’ por ‘punk’: «El comunismo no es radical. Lo radical es el capitalismo». Detrás de los Sex Pistols, según Marcus, estaban “Dios y el Estado, el pasado, el presente y el futuro, la juventud y el trabajo” (Marcus, 2007: 22). Ésas serán nuestras líneas de análisis.

## **DON'T CRY FOR ME, TRADITION: DIOS, EL ESTADO Y EL TIEMPO**

Dios había muerto, el Estado ya no coincidía con lo racional (como había prometido Hegel) y Johnny Rotten se autoproclamaba como el anticristo. Los amigos del psicoanálisis dirían que en el punk se encuentran el último resquicio del parricidio moderno, donde se intenta, por última vez, empoderarse ‘matando al padre’. Pero el punk tiene una herida que ya estaba abierta con el rock ‘n’ roll: era lo “ideológicamente autorizado... como excepción que confirma la regla de la monótona conducta que impregna la vida social” (Marcus, 2007: 65). Es decir, el

---

2 «Kant es el filósofo cuya doctrina se ha acreditado de más fecunda y la más honda ha arraigado en nuestra cultura alemana. Aunque no lo haya leído, ha influido en usted» (Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, en Goethe, J. W., *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1951, p. 129).

rock 'n' roll era el lugar que la lógica capitalista aún dejaba para crear la ilusión de libertad de expresión y de alteración de las buenas normas de conducta. El Dios muerto se paganizó y se convirtió en ídolos que volvían a dar sentido a la vacuidad de la vida de algunos jóvenes que, en los sesenta, con todo resuelto, se lamentaban de la falta de alteraciones. De este modo, el rock 'n' roll se volvió contra sí mismo y firmó la paz con aquello que presuntamente criticaba. En términos de Adorno, el culto a los ídolos del rock 'n' roll era una reconversión de las formas de barbarie (Adorno, 2009, 597), en la medida en que se volvió una moda y redujo las posibilidades de lo cualitativamente distinto, haciéndose así partícipe del endurecimiento del género. El rock 'n' roll «prudente, responsable y virtuosístico» que surgió alrededor de 1965 trasgredía el trasfondo político que podía tener con respecto a las alternativas de ocio. Su cercanía a esa ideología afirmativa del «entretenimiento necesario», que aliviara la locura cotidiana de ir del trabajo a casa y viceversa, exigía una música poco molesta, cómoda o interesante –pero sin entrar en excentricidades intelectualoides– para *relajar* (el espíritu). Ese era el rock 'n' roll travestido que rechazaba el punk pues, finalmente, se estaba dando al capitalismo vías de escape integradas.

Una de las rupturas que con más interés aborda Marcus es la temporal. El desgarramiento del tiempo no sólo rompe con la ideología subyacente a la organización decimonónica del horario de trabajo en las industrias y trenes, situado arbitrariamente en Greenwich, sino que también lo hace con el concepto de tiempo en tanto organización social en términos generales. De hecho, muchos procesos revolucionarios han tenido dentro de sus primeras preocupaciones la destrucción del modelo temporal establecido hasta entonces. El mejor ejemplo de ello, aunque terminara en agua de borrajas, fue el calendario republicano francés, establecido entre 1792 y 1806, que trató de eliminar las referencias cristianas. En el marco de los Sex Pistols, todas las categorías del tiempo quedaban suspendidas. En “Anarchy in the UK”, se atacaba al presente. En “God sabe the Queen”, le tocaba al futuro (evidentemente, con el “No Future”), pero también al pasado del que no se sentían parte una generación, construido antes de y sin ellos.

Marcus señala en numerosas ocasiones que lo que ofrecían los Sex Pistols era “lo nuevo”: “el sonido de los Sex Pistols era irracional; como sonido, parecía no tener el menor sentido, no hacer otra cosa que destruir. Esta es la razón por la que era un sonido nuevo, y por la que trazaba una línea divisoria entre él y todo lo que había aparecido antes” (Marcus, 2007: 73). Hagamos el experimento de trasladar la crítica de Adorno del jazz al punk. Su más importante rendimiento de la crítica contra el jazz es que rechazó su novedad y, sobre todo, su autoinclusión como voz en la vanguardia. A nivel técnico, el punk, al igual que el jazz en su fase embrionaria, utilizaba elementos musicales que ya venían usándose de forma más o menos estable durante trescientos años (lo que ha venido llamándose el “periodo de la práctica común”, según los términos del compositor Walter Piston). La diferencia estaba en el cómo. Mientras la música, hasta mitad del siglo XX, había sido un terreno para niños de buenas familias y se acotaba a reuniones donde se mostraba la erudición y/o el dinero, con el auge y la extensión de la música pop se había vuelto un terreno “democrático”. Pero mientras los rockers aún seguía estudiando escalas y trabajando digitación, con el punk, como según Marcus dijo Paul Westerben, de The Replacements, los Sex Pistols invitaban a replantarse lo que de autoritario seguía teniendo la supuesta democratización de la música con el inicio del rock 'n' roll: “no necesitas saber nada. Simplemente toca” (Marcus, 2007:74). Se trata de la inversión de aquella odiada frase que ha marcado la recepción del arte contemporáneo, la de “esto lo podría hacer *incluso* un niño”. Ahora, esa infantilización de las formas, el *puro hacer*, era la impronta del punk (incluso, en ocasiones, de forma paródica, como en los ruidos que Rotten hacía con el micrófono en “Submission”). Sin embargo, los Sex Pistols, en concreto, y el punk en general, no hacían algo *nuevo* en un sentido enfático: a nivel

técnico su música estaba más cerca de la música de Mozart que de la música experimental, aunque el punk tomaba elementos del fluxus pero sin la radicalidad de las performances ni de algunos colectivos que diez años antes habían puesto las formas preestablecidas patas arriba, como Zaj. Precisamente, la verdadera radicalidad de las propuestas que surgían, según la lectura oficial, de John Cage (aunque cabría hacer una filiación más larga, hacia Satie e incluso hacia la *Marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd* de Alphonse Allais) se encontraba en la imposibilidad de ser masivo, en la soledad, en su incomunicabilidad, en la incapacidad de decir “nosotros” (aunque gritándolo a todas luces de forma mediada). El punk, en ese sentido, revivió viejas formas -las tonales- con una puesta en escena disfrazada de radical y trató de hacerse masivo pero, al mismo tiempo, de algún modo sectario. Sólo aquellos que renunciaban a lo cómodo podrían entrar en la corte de los milagros. Pero hay algo que pesa más que las intenciones. El punk, finalmente, a diferencia de lo que el propio Marcus señala, sí tenía “sentido musical” (Marcus, 2007:79). Que tocasen mal, que tocasen con distorsiones, que cantasen gritando, no les separaba en absoluto de las formas establecidas de música: el acorde de quinta siempre resuelve en la fundamental, hay estribillo, incluso melodizan con cierto gusto y, desde luego, afinan. Su “sentido musical”, ese silenciado acuerdo con fórmulas tradicionales del componer les colocaba en una situación en la que quizá no se sentirían del todo cómodos: la de que sólo la construcción de lo extramusical habla del cambio social, mientras que lo musical claudica ante el *establishment*.

### **PRETTY VACANT: JUVENTUD, TRABAJO Y OCIO**

El punk se inserta en un peligroso mecanismo del capital: la juventud (y su fetichización). Las cremas, la equiparación del “verse joven” con el “verse bello” y otras técnicas propagandísticas extienden las supuestas bondades de la posibilidad de paralizar el tiempo: es el relato de la eterna juventud. Y es que la juventud es el lugar intermedio entre la responsabilidad de los adultos y la infancia. Los jóvenes se mueven entre la ingenuidad y lo que parece el conocimiento verdadero de lo que es la vida. Sus formas se encuadran entre la rebeldía y los límites desdibujados de la permisión: “al fin y al cabo, son buenos chicos, pero son jóvenes”. Aún se les permite el pecado, ya que el camino hacia la diferenciación madura entre el bien y el mal es algo muy complejo, algo que en la juventud todavía no se ha conseguido desarrollar del todo: dilucidar tal diferencia limita la libertad y ahoga por la responsabilidad. En la eterna juventud cristaliza la idea ilustrada de la ‘alegría de vivir’, que en el XIX se sustituiría –casi sólo terminológicamente– por la aspiración al paraíso terrenal. Las arrugas, las marcas, las canas no sólo son síntomas de pérdida del lugar privilegiado que daba la juventud, sino la aprehensión de la cercanía de la propia muerte. Si la juventud eterna era también eterna vida o, siendo menos optimistas, vida en estado puro, crecer expone a los seres humanos en el duelo que contrapone el vivir como si fuésemos inmortales y la patente mortalidad que llegará algún día. El hecho de morir e ir al cielo, y esperar al juicio final donde, quizá, si hemos sido buenos, podremos vivir eternamente, es la promesa que nos dice: somos mortales, por ahora. Por eso Walt Disney no podía morir: la patraña de su congelación habla de que el dinero, algún día, también habrá pagado la inmortalidad. Benjamin encuentra, de esta forma, filiaciones entre el concepto de tiempo y la herencia de las religiones históricas: «a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. [...] en él cada segundo constituía la pequeña puerta por la que el Mesías podía penetrar» (Benjamin 2003: 318). Y este es el primer modelo temporal del punk: el de la pura inmediatez, por si la muerte llega demasiado pronto (como cuando le llegó el turno a Nancy Spungen o Sid Vicious).



En el contexto cultural en el que surgió el punk, el terreno de los adultos es la experiencia. Ellos son *ya* «seres experimentados». La experiencia les ayuda a no cometer errores, a vivir según el camino recto: «La máscara de los adultos es la “experiencia” (*Erfahrung*). Es una máscara inexpresiva, impenetrable, siempre igual a sí misma. Todo lo han vivido ya estos adultos: juventud, ideales, esperanzas, mujeres» (Benjamin 1993: 56). Y, por eso, ven a los jóvenes como una parodia de su propia vida, de lo ya pasado. Los adultos eran el efecto del abstracto del «porvenir», la idea de un futuro que tiene que ser de una manera determinada para ser bueno. Esto es algo que casa perfectamente con la idea de experiencia que había otorgado el positivismo acuciante del periodo decimonónico: elaborar una idea de experiencia que pueda ser repetida por cualquiera, que sea un hecho objetivable. El modelo que se esperaba de los jóvenes del siglo XX –y especialmente de la II Guerra Mundial- era que se abrieran a ese nuevo mundo que parecía surgir después del derrumbamiento que supuso el Holocausto y explotaran el gran logro teórico de la humanidad que supuso el «Estado del bienestar». Éste creaba unos patrones, perfectamente acotados en el *American dream*. Este sueño tiene un problema que ya supo ver Platón: que las copias sólo participan de la idea, pero nunca son tal, nunca superan al original. Y las copias –y por eso, fundamentalmente, expulsó a los artistas de la República- siempre terminan siendo meras perversiones o deformaciones de la idea. La experiencia que se le era dada a los adultos, en realidad, una no-experiencia, en la medida en que ofrecía algo ya preparado para ser vivido. La felicidad tenía que ser aquello que no se pudo alcanzar durante las dos Guerras Mundiales. Si bien las condiciones sociales ahorraron a la juventud occidental la carga de la trinchera, también les estaban ahorrando el formular su propia vida o, al menos, intentarlo. Ahí, quizá, se cifra una de las posturas más poderosas de la línea cultural de Marcus. Los Sex Pistols serían el perfecto contrapunto a la visión del adulto. El no futuro – que aún guardaba la posibilidad de un futuro siempre en generación- devino en no *hay* futuro –el cual parece carecer de todo optimismo y habla sobre la clausura del porvenir. A partir de los años 60, ‘la felicidad’, como promesa del futuro, había quedado lo suficientemente desacreditada como para no poner en ella la meta: las promesas que no llegan es mejor no haberlas pronunciado nunca. Así, el “no futuro”, que abría aún la posibilidad de que la promesa llegara a cumplirse, se convirtió en la constatación de que no había nada que recuperar porque nunca había existido eso que se daba por perdido. “Se tiene la voluntad de liberarse del pasado”, decía Adorno, “con razón, porque bajo su sombra no es posible vivir, y porque cuando la culpa y la violencia sólo pueden ser pagadas con nueva culpa y nueva violencia, el terror no tiene fin; sin razón, porque el pasado del que querría huir aún está sumamente vivo” (Adorno, 1998: 15). Por eso, la

Por el contrario, el ideario capitalista propone el «cualquier tiempo pasado fue mejor». Según indica Benjamin en uno de sus más brillantes textos póstumos, «El capitalismo como religión»:

«El capitalismo es celebración de un culto *sans rêve et sans merci* (sin tregua ni piedad). En él no hay señalado un día a la semana, ningún día que no sea día festivo [...] que constituiría el esfuerzo más manifiesto de quien adora. [...] Probablemente el capitalismo es el primer caso de culto no expiante, sino culpabilizante. En esto estriba lo históricamente inaudito del capitalismo, que la religión no es reforma del ser, sino su destrucción» (Benjamin 1991: 100).

Los logros sociales son, para el capitalismo, lacras que destruyen aquello que podía haber sido y no fue el mundo. Los seres humanos no han conseguido librarse aún de sus cargas. El pasado se sitúa como ideal que puede recuperarse, ya que el futuro no parece la baza a la que aferrarse. Si el capitalismo era promesa, lo era del pasado. Cuando señala al futuro, habla de esa posible «destrucción del ser». El pasado tuvo que ser mejor, como garantía a la que regresar cuando

se desmonten finalmente todas las creencias. Tomando libremente las letras de Cesar Vallejo (las de, en concreto, “Cúdate España”), el capitalismo tuvo en el pasado, y no en el futuro, su propio juicio final. Dio a cada uno su papel de víctima, de verdugo o de indiferente. E incluso todo a la vez. El capitalismo postula la libertad «en la elección de la ideología [donde] se revela en todos los sectores como la libertad para lo mismo de siempre» (Adorno y Horkheimer 2008: 191). Según Marcus, uno de los logros más importantes del punk fue la ruptura con la sociedad del sacrificio, con la espera hacia algo mejor que llegará si nos esforzamos: «[Los Sex Pistols] eran horribles. Y me parecieron grandiosos. Yo quería ponerme de pie y ser horrible también»<sup>6</sup>. Había que ser punk, y también mostrarlo. Si no se mostraba, no se era (algo que adelanta las fascinación por mostrarlo todo, que es marca de nuestro tiempo). Los demás, siguiendo las prescripciones punkis, eran una suerte de señoritingos pasados de moda. Si no llevabas un imperdible en el labio o te vomitabas a ti mismo eras antipunk. Si realmente Adorno tuvo alguna influencia sobre esto –como defiende entre líneas Marcus– lo más punk habría sido, en realidad, no ser *nada*.

Ese ‘ser horrible’ quiere participar de la posibilidad de vivir la vida como una obra de arte; y en el cuestionamiento de la validez de lo «políticamente correcto». Esto pone sobre la mesa en el contexto que nos ocupa, aquello que los escritores negros de la ilustración –en cuya cabeza se encuentra, probablemente, Sade– dijeron entre líneas: que uno de los límites de la razón se encuentra en que es incapaz de desarrollar argumentos a favor del bien y en contra del mal, lo que se traduce en la igual irracionalidad para ambos polos, más allá de las estructuras de lo convencional. Aunque muchos de ellos pagaron con la cárcel o con ser alimento de las llamas, se abrió una brecha que a duras penas la Ilustración pudo sanear. Ese legado es también parte del recorrido histórico de Marcus. En el siglo XX volvieron a supurar las heridas más graves del XVIII, las que hablaban de una razón limitada que ponía fronteras también a las posibilidades del ser humano (el cual tenía que prescindir de una vez para siempre de sus pretensiones de conocerlo todo, incluso a sí mismo como totalidad de sentido) y las que descorrían los velos de la arbitrariedad de los acuerdos sociales. De ahí que lo «políticamente correcto» fuera algo que no sólo iba a estallar por diversión o por transgresión, sino también por complicidad con la historia de las ideas. En el *Ice Age*, los héroes eran los que «conservaban un empleo, seguían casados, permanecían fuera de un hospital mental o sencillamente no morían» (Marcus 2007: 58). Es decir, los «políticamente correctos», aquellos que trataban de integrarse en el sistema, los que seguían los valores morales, los que eran «normales» (en tanto la enfermedad mental es motivo de incluirse dentro de los «anormales», esa categoría a la que ninguno queremos pertenecer y de la que, sin embargo, participamos modestamente de un modo u otro) o los que vivían, aunque aquello fuera un sin-vivir. A veces el instinto de supervivencia tiene eso, que se sobrevive pese a todo. La vinculación de lo políticamente correcto con la idea de sacrificio se encuentra, quizá, brillantemente expresado en los textos *eslogánicos* de la Internacional situacionista que se preguntaban por las consecuencias del trabajo. Parecería que su versión más radical se encontraría en el texto de Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, en el que lleva las conclusiones del marxismo a su extremo. Si el trabajo es esencialmente alienación y enajenación individual, el derecho a la pereza sería la utopía –en la medida en que el perezoso trabaja *si quiere*– y no la sublimación del trabajo –es decir, una versión del trabajo más amable, donde no se liquide finalmente la individualidad–. Por una parte, la pereza rompe con ese pecado del que parte la lógica capitalista –que no en vano es el mismo que el cristianismo– que sitúa el pasado en un paraíso perdido, cuya pérdida sólo puede ser redimida a base del trabajo (la redención en el capitalismo es no ser expulsado de lo social). Y por otra, firma la paz con uno de los tabúes marcados por la tradición, a saber, el no hacer nada productivo. La pereza se encuentra en el mismo lugar del mundo en

que el arte pudo ser *'l'art pour l'art'* y en donde las humanidades no consiguen ni predecir ni *explicar* ni cumplir con un rendimiento económico para el liberalismo y su correlato en la ciencia, el positivismo. Asimismo, la pereza es lo más opuesto al trabajo, a lo que exige la obediencia y supeditación a un horario, una lógica, un mecanismo. En otras palabras, a la integración. Por eso, las primeras palabras del *Derecho a la pereza*, de Paul Lafargue, dicen así:

«En el seno de la Comisión sobre Educación Primaria de 1849, el señor Thiers decía: “Quiero recuperar con toda su fuerza la influencia del clero, porque cuento con él para propagar esa buena filosofía que enseña al hombre que está aquí para sufrir, y oponerla a esa otra filosofía que dice al hombre lo contrario: ‘Disfruta’”. El Sr. Thiers formuló con esto la moral de la clase burguesa, de la que él encarnaba el egoísmo feroz y la estupidez. [...] La moral capitalista, mezquina parodia de la moral cristiana, castiga con un solemne anatema la carne del trabajador; su ideal consiste en reducir al mínimo las necesidades del productor, en suprimir sus goces y sus pasiones, y en condenarle al papel de máquina redentora del trabajo sin tregua ni misericordia» (Lafargue 1977: 35).

El ocio entendido como contrapunto a la oficina y a la fábrica, útil para la optimización del trabajo después de una desconexión, paulatinamente fue adquiriendo un espacio que, en apariencia, parecía desligado de ese mero «ser útil para» y próximo a alcanzar su propio lugar dentro de lo lógico de lo social. Sin embargo, parecería que nunca dejó de ser, ideológicamente, lo mismo. Frente al modelo cristiano, que preconiza el sacrificio, el esfuerzo, el trabajo como ideales vitales, se oponen los valores del ocio que, aparte de la pereza, genera apatía –quizá también rebeldía– por el trabajo, hedonismo, emancipación y cultura. Tener ocio ayuda a comparar, de ahí que el ocio sea, en apariencia, abierto y libre. Sin embargo, la oferta no depende de la demanda, sino al revés. Es como un kiosko, en el que cada ocioso encuentra aquello que, a priori, estaba dirigido a querer comprar. Según expresa Marcus, «a la gente se le hace pasar por alto el hecho evidente de que esta información, este entretenimiento [...] no están hechos para ellos, sino contra ellos y sin ellos» (Marcus 2005: 152). El ‘¿qué quiero hacer?’, que se postula libre, es incluso más peligroso que el ‘¿qué hay?’. En la medida en que se asume una mayor libertad se vela la única libertad posible en la industria cultural: la explicitación de las determinaciones. Por tanto, el salto hacia el ‘¿qué quiero hacer hoy?’ no es cualitativo, sino una mera transposición de nombres, pero no de concepto. Se quiere hacer lo que hay que hacer. Si en Auschwitz la consigna era «el trabajo os hará libres», las formas de represión contemporáneas, mediadas, silenciadas, han reinscrito la consigna más terrible del siglo XX en «el ocio os hará libres».

El carácter moral del ocio no sólo pasa por su existencia como contrapunto de la vida del trabajador. Éste surge desde un principio de desigualdad social que *debe* mantenerse. Las desigualdades en materia de ocio son la base de la oferta y la demanda cultural. El *American dream* contiene un engaño estructural: “si haces “x”, tendrás “y”. Lo que no explicita es que “x” es irrealizable (realmente no puede llegarse a lo más alto desde lo más bajo: como han mostrado muchos sociólogos en los últimos años, la repetición de las limitaciones sociales es un hándicap difícilmente superable en las sociedades contemporáneas, especialmente porque muchas prácticas se ligan íntimamente con la identidad de los sujetos) e “y” es la metralla ideológica de la publicidad y el modelo de la meca del capitalismo. A fin de trasgredir lo hasta ahora indicado, se planteó vivir la vida como si [*als ob*] fuera una obra de arte o, lo que es lo mismo según la relectura de esta propuesta nietzscheana de los situacionistas, realizar el arte y, en concreto la poesía, en la propia vivencia.



## I WANNA BE ME: REALIZAR LA POESÍA

La unión entre vida y arte era posible mediante la *realización* de la poesía, como forma de arte fundamental, algo que parecería se encuentra profundamente hermanada con la sentencia stendhaliana que señala que el arte es una *promesse de bonheur*, según los términos en que es releída por la teoría crítica: «la frase de Stendhal sobre la *promesse de bonheur* dice que el arte dé las gracias a la existencia al acentuar lo que en ella alude a la utopía. Pero esto es cada vez menos, y la existencia se parece cada vez más sólo a sí misma. Por eso el arte se le puede parecer cada vez menos. Como toda la felicidad por lo existente es sucedánea y falsa, el arte tiene que romper la promesa para serle fiel» (Adorno, 2004: 412).

Así que el arte había dejado de prometer la felicidad y sólo tomaba como punto de partida la vida -ya dañada-. Los situacionistas planteaban, para la realización de la poesía, el desplazamiento de lo cotidiano para dejar salir lo extraordinario contenido en ello. Una de sus primeras preocupaciones se concentró en la recompreensión del espacio urbano. Según los situacionistas, todo el mundo tenía el derecho de vivir en una catedral, al menos conceptualmente. El lugar de residencia, entonces, era una metáfora de la propia existencia, un reflejo del propio individuo (algo que, y tan sólo dicho como apunte, nos aproxima significativamente a algunas propuestas asiáticas, como el Feng Shui). Llevaron a cabo un estudio en el que se trazaban las limitaciones del recorrido básico por las ciudades por parte de sus habitantes, centrándose con especial interés en la ciudad de París. En la mayoría de los casos, los recorridos se limitaban a una línea de ida y vuelta que unía la casa y el punto de trabajo. Esta limitación de experimentación en el espacio urbano, les permitió crear ‘estudios psicogeográficos’ que permitían analizar la rutina. Al igual que lo hizo Benjamin con sus *Pasajes*, comenzaron a perder interés por el ‘burgués’ y a dar forma a una suerte de *flâneur* que querrían llegar a ser. Para ello, desarrollaron una forma de re-descubrir la ciudad: la *derivé* o ‘deriva’. Ésta consistía en *explorar* la ciudad destruyendo el modelo de la rutina, vagar sin rumbo y sin expectativas. Nuevamente, se trata de algo que ya había anticipado Benjamin cuando indicó que: «Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje» (1982: 15). Para los situacionistas, en este aprendizaje iba la vida, ya que *sólo* aprendiendo a perderse podía un individuo encontrarse.

Así, en el propio moverse por la ciudad se estaba regenerando la propia experiencia individual del vivir-en, la conversión de *hacer* de una esquina cualquiera *mi* rincón. Esta creación de nuevos escenarios de la ciudad permitía, a su vez, la creación de situaciones, lo cual consistía no sólo en la recompreensión de momentos puntuales, sino una suerte de reescritura de la trama. La vivencia se convertía así en un «puro presente». Sólo sin una tradición y sin un futuro podía haber proyecto. Su tiempo devenía en la sucesión cualitativa de ‘ahoras’ que, en cierto modo, tenían un carácter monadológico. Es decir, en sí mismos son totalidades de sentido pero que son sólo un fragmento en el continuo devenir de la existencia. Asimismo, su ruptura con el tiempo se encuentra en su carácter azaroso, en la indeterminación, en la posibilidad de crear constantemente un mundo distinto. Así, vemos, se cruzan dos reconfiguraciones: la del espacio y la del tiempo.

Otro de los lugares de deslocalización artística se dio en el lenguaje. Esto entronca con la que es una de las preocupaciones fundamentales en la teoría social y filosófica durante el siglo XX: la revisión del lenguaje y su capacidad expresiva y comunicativa. Es decir, la asunción de la arbitrariedad del establecimiento del lenguaje y su deformación por el uso, así como la experiencia de la incapacidad del lenguaje para captar apropiadamente las cosas. Dos alterna-

tivas –en principio, imposibles de compaginar- quisieron tratar de solventar el problema. Por un lado, desarrollando un lenguaje en el que no cupiera ambigüedad y, por otro, asumiendo que el único lenguaje capaz de acudir a lo complejo de la experiencia humana es el de la poesía. Es éste el lenguaje en el que se encontraban estos movimientos secretos del siglo XX. Parecería que se tomaron muy en serio las palabras de Benjamin que rezan: «La actividad literaria relevante sólo se puede dar cuando se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura» (2010: 25). De hecho, les movía el mismo impulso de la teoría crítica frankfurtiana: la expresión de la vida a través de la negación. Sólo la contradicción podía atrapar la complejidad de las cosas. La ‘simple’ acción de ‘llamar a las cosas por su nombre’ –este es un ejercicio que pasa por toda la tradición filosófica (véase Foucault 2014)- y ‘revestir las de su ropaje histórico’, suponía ya un verdadero acto revolucionario en sí mismo. El asunto de alcanzar el ‘verdadero nombre de las cosas’, que ha sido objeto de debate en numerosos ámbitos, se contrapone con la idea típicamente situacionista de re-conocer el objeto a través de la acción del sujeto. El sujeto que con su acción nombra al objeto coincide con el principio ultrasubjetivista que llega hasta el punk. Pero vayamos por partes.

La realización de la poesía de forma individual, permanente y desde el ámbito de lo cotidiano permitía, al menos, destruir cuatro elementos que habían caracterizado el arte de los últimos siglos. Por un lado, la exaltación de la subjetividad de los cualquiera permitía romper con la idea del genio, categoría que sólo le era concedida a unos privilegiados por otros privilegiados que, desde la Academia –en términos generales- decidían qué es arte y qué no lo es, como si fuera un concepto inmutable del que algunas piezas participan y otras no. En este sentido, se proponía derrumbar la asunción del arte como acción de sujetos cualitativamente *superiores*, en la medida en que la recuperación de la propia vida pasaba por esta realización de la poesía. Por otro lado, y en consecuencia, se planteaba eliminar el modelo de institución artística, dentro del mismo espíritu que recorre todo el siglo XX. Sin embargo, la idea de los situacionistas consiste en asumir que, en pocas palabras, el arte como elemento indivisible de la existencia es algo que está en todos lados *menos* en la institución, ya que ésta anula el esencial movimiento y cambio de su comprensión del arte. Esta muerte de la institución como elemento regulador elimina, en tercer lugar, la marca del mandato externo que decide qué es arte y qué no lo es. Y, por último, se anula la diferenciación entre sujeto y objeto que marca la única acción que había acompañado al arte durante siglos: su contemplación. Ya no cabía pensar en *l’art pour l’art*, como arte sin fin, arte puro. El único arte que cabe en esta historia secreta es aquel que es objeto de transformación, ya que el mantenimiento del concepto de ‘objeto artístico’ permitía mantener, a su vez, la lógica de la producción que, como vimos, había pervertido al ocio y sus productos. El arte, como objeto, sólo debía ser signo de aquello que silenciaba, de su negación. Descontextualizando a Marx, no sirve sólo interpretarlo, sino transformar con él. El objeto no es una entidad concreta, sino que se encuentra al servicio de la subjetividad, de la expresión de sus deseos. La inconcreción del objeto se traduce en la paulatina eliminación del objeto artístico. Lo que antes se expresaba *en* la obra de arte, ahora ese contenido tenía que llevarse a la propia práctica cotidiana.

Nada puede posponerse, no hay ningún concepto que sirva para entender una *acción* no realizada. Si no se hace *no es*. Pero los punks hacían sin saber hacer, hacían de su vida arte viviendo. Este no-saber-hacer, que fue la *praxis* básica del punk (no tanto porque *no quisieran saber*, sino porque había que *no saber* para hacer punk, para destruir el academicismo, la norma, la lógica y lo predeterminado), era lo único que permitía siempre oponerse al futuro. Por primera vez, aquellos que habían sido silenciosos espectadores, ahora eran no sólo espectadores activos, sino creadores. La figura del espectador y del “espectado” es una de las más complejas del punk,

pues no hay -como por cierto en la *performance*- punk sin todo lo extramusical sería algo distinto. Si, como hemos explicado, la música no era en absoluto radical, lo que la hacía radical era la puesta en escena, la apropiación de un lenguaje que antes era poseído por otros grupos sociales y el intento de descuartizarlo con la complicidad de los asistentes. Si Rotten escupía, recibía un escupitajo de vuelta. Si se pegaban al bailar, en los grupos de *pogo*, todos querían recibir y tener marca de su noche. Ésas eran sus heridas de guerra, su propio cuerpo era el nuevo lienzo de la obra de arte que era su vida.

La experiencia situacionista que también planteaba vivir siempre *como si* «fuese la primera vez», terminó topándose con que la esas «primeras veces», se convierten en las últimas. Es decir, en un absoluto presente. Pero tal “absoluto presente” es imposible en la experiencia mundana de los seres humanos: siempre aparece el límite de lo histórico. El hecho de que pudiera plantearse -como lo hicieron tantos teóricos a partir de las postrimerías del XIX- que la historia no sólo no avanza, sino que en muchas ocasiones retrocede, no permite justificar de ningún modo la eliminación del movimiento de lo histórico ni era suficiente para la sublimación de lo siempre presente, que se une peligrosamente a los modelos temporales de lo eterno, su supuesta antítesis. La creencia de que los sujetos pueden librarse de la historia, de la tradición en la que se encuentran, es idealista: se trata de un sujeto que mira a la historia desde arriba, desafectado. «Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado» (Marx, 1982: 404). Aquello que buscamos en todo nuestro tránsito es, precisamente, la propia vida: la juventud, en estos términos, es como «promesa de la vida, como felicidad anticipada, a partir de lo cual luego, conforme envejece, uno va reconociendo, por medio del recuerdo, que en verdad los instantes de tal promesa eran la vida misma» (Adorno, 2008b: 295). Aparte del olvido de la tradición, entonces, el modelo situacionista olvidó que lo verdaderamente importante para la existencia son esos “instantes”, donde aparece la cifra de lo inexperimentable, de lo inenunciable: lo que desborda al sujeto. Ahí estaría, desde esta perspectiva, la verdadera fuerza del no hay futuro: lo aún no escrito, lo aún inimaginable, lo que espera a abrirse.

El hecho de que con el mundo se pudiera hacer *lo que se quiere* no sólo encuentra graves problemas teórico-prácticos con el concepto y la experiencia de la libertad sino que, además, el *querer* está condicionado. El lema que reza *laissez faire* sea, quizá el más perverso de todos los que enarbola el capitalismo y que, no gratuitamente, subyace al concepto de libertad de ese ‘yo’ ultracreador, que incluso puede modificar la cualidad de lo histórico al suprimir el futuro. La idealización del «yo» terminó derivando en una suerte de hipersubjetivación de la realidad, que seguiría ahondando en el concepto ilustrado de ‘dignidad humana’ donde

«se revela la usurpación del sujeto que degrada a mero material a lo que no está sometido a él. [...] Los seres humanos no están dotados positivamente de dignidad [...] Bajo el signo de la dignidad adherida a los seres humanos [...] el arte se convirtió en la palestra [...] que en la reflexión estética apartó lo sólido al borde de lo que la amplia y sucia corriente principal del *espíritu* arrastraba consigo» (Adorno 2004: 89).

El dejar hacer tendría, en su versión anticapitalista, el peligro de caer en el todo vale. Ese ‘todo vale’, que ha sido terriblemente usado por los críticos culturales sin cultura, se refiere aquí a la trágica caída en la idealización del ‘yo’ en un ‘antiyo’, en un ‘yo’ que plantea su propia destrucción, el odio, la violencia y el dolor como formas de vivir. «El punk está pasado por el tamiz del odio a uno mismo, que es siempre algo reflexivo y que en cualquier momento concluyes que la vida apesta y que la casi totalidad de la raza humana no es más que un montón de mierda,

con lo que tienes el terreno perfectamente abonado para el fascismo» (Marcus 2007: 91). De hecho, en la conversión del punk en moda –que es el peligro de todo lo que quiere ser subversivo– termina haciendo de ese ‘hiperyo’ que puede, si quiere, hacer de su vida en arte u odiarse a sí mismo (o todo a la vez), en un cúmulo de sujetos que son todos iguales, que se disuelven en lo que se supone que tienen que ser para alcanzar ese ‘hiperyo’. Es decir, en la radicalización de la subjetividad se encuentra, en realidad, el núcleo de su supresión o, al menos, de su debilitamiento. Los *Sex Pistols* daban ese momento de transgresión que, morbosamente, todos los pequeñoburgueses esperaban experimentar en algún momento: escupir, mear, cortarse el pelo a tiras y colorearlo y aceptar la condena social. Pero eso es también un producto, no tiene nada de trasgresor, salvo en su superficie. Igual que en los mundiales de fútbol se grita al árbitro lo que no se le grita al político, los *Sex Pistols* cooperaban en esa suerte de desahogo comunal, que en ocasiones incluso rozaba lo ritualístico. Ya lo trazó Durkheim cuando desarrolló el concepto de efervescencia colectiva (en *Las formas elementales de religiosidad*), en la que la multitud es más que el individuo, permitiendo así a éste, arropado por el grupo, hacer cosas que no habría hecho fuera de esas circunstancias especiales. Por tanto, el ‘yo’ fuerte queda disuelto, emborronado, siguiendo en última instancia la misma estrategia que utilizan la burocracia y los mercados: la reducción de la individualidad, el control de los nadies.

## APUNTE FINAL

Aunque se han tratado de exponer algunas debilidades en los asuntos que quedan abiertos en el libro cabe apuntar brevemente las virtudes de este ensayo. Su propia esencia dadaísta (que en cierto modo es subyacente a cualquier texto con intención ensayística), en la que se intercalan diferentes textos, citas y propios comentarios del autor –algunos de absoluta brillantez– no solamente reivindican su lugar en la historia algunas voces que se encuentran injustamente silenciadas, sino que recupera un secreto del que la teoría no se puede olvidar nunca. Es el secreto de no dejar al lector indiferente, de no paralizar su pensar, de no darle todas las claves. Quizá esas claves no existen, pero lo que es seguro es que Marcus se cuida en no falsear el secreto mostrándolo como totalidad de sentido, explicitando todas sus rendijas. Puede ser que muchos asuntos que nombra resulten chocantes, exagerados, inexactos. Precisamente en el proceso de extremar lo extremo puede salir, por contraste con lo normalizado, lo que el extremo tiene de verdad. Asimismo, el enfrentarse a este fenómeno desde tan escasa distancia histórica es también un logro: estamos tan cerca de lo que somos actualmente que es una verdadera afrenta salir de la cotidianidad y someterla a estudio. Marcus, en lugar de hablar del reflejo en el espejo, escribe desde la visión del propio espejo que mira a aquellos que pretenden encontrarse a sí mismos en él.

Para Marcus, la potencia del punk se encuentra en que hizo estallar “las premisas de la vieja crítica” sobre la cultura de masas, que se entendía como una pseudocultura o algo por debajo de las formas culturales elevadas. El punk se regodeaba de ser anticultura. Hoy, cuando se cumple el 30 aniversario del surgimiento de los *Sex Pistols*, parece que la reflexión no se debería dirigir tanto a la cultura de masas que pretende o es incluso antisistema de forma explícita, sino lo que de antisistema tienen las formas más integradas del consumo del ocio. Que en la sociedad más feminista conocida hasta ahora el reguetón sea la música más escuchada en muchos países abre preguntas que cuestionan si, verdaderamente, la sociedad es tan feminista como presume o si existen contradicciones profundas en la cultura de masas que quizá sólo puedan pensarse desde

la brecha de su contradictoriedad. Al igual que en el punk, que supo ser trinchera y producto al mismo tiempo, que era retrógrado en lo musical y radical en lo extramusical, que cambió la historia y la legitimó al mismo tiempo, los fenómenos de la cultura de masas no son nunca inequívocos (aunque lo pretendan). Las formas antisistemáticas de lo integrado a nivel masivo se oponen a las formas disruptivas de la cultura, que supuestamente ofrecen espacios desde los que repensar la historia, al sujeto, al objeto, y todas esas categorías que han enhebrado la filosofía. El problema, que hoy no sólo en relaciones entre lo musical y lo extramusical, sino también en las redes sociales o en los youtubers, es cómo articular un discurso no elitista y no peyorativo sobre aquello no disruptivo, sobre aquello que repite explícitamente las prescripciones del capital. Porque lo disruptivo es lo que aún no somos y se nos ofrece abierto, pero lo antisistemático de lo integrado es, quizá, el secreto del presente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- \_\_\_\_\_. 2008a. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2008b. *Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Crítica de la cultura y sociedad II*, Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 1998. *Educación para la emancipación*. Madrid: Morata.
- \_\_\_\_\_. y Horkheimer, Max. 2007. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal
- Benjamin, Walter. 1982. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara..
- Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Frankfurt a. M.: Surhkamp [trad. Carlos Marzán y Marcos Hdez.]
- \_\_\_\_\_. 1993. *Metafísica de la juventud*, Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2003. *Obras I, 2*. Madrid: Abada, 2003.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Calle de dirección única*, en *Obras Libro IV*, vol. 1, Madrid: Abada.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Foucault, M.. 2014. *El coraje de la verdad*. Madrid, Akal.
- Lafargue, Paul. 1977. *Derecho a la pereza (Refutación del derecho al trabajo de 1848)*. Madrid: Fundamentos.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. 1981. *Obras escogidas en tres tomos*, Tomo I. Moscú: Progreso.
- Marcus, Greil. 2005. *Rastros de carmín. La historia secreta del siglo XX*. Madrid: Anagrama.

## AFFILIATIONS: A CRITICAL READING OF GREIL MARCUS' "SECRET HISTORY"

*The subtitle of the (already) classic book "Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century" by Greil Marcus talks about a secret which traverses the past century. It is a secret related to punk and the defeat of the left, to utopia and to a discourse which will never appear in history books but seeks to destroy them. This article seeks to question the politic power of punk in Marcus' terms, and discuss the theoretical issues of his analysis of the Sex Pistols' project. To that end, For that, a critical link will be*



*established between Marcus' text and some of the outstanding cultural critics of the XXst century, like Benjamin or Adorno.*

Keywords: Sex Pistols, Greil Marcus, Punk, Benjamin, Adorno

Data recibido: 2016-05-28

Data aceptado: 2016-09-24