FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

TRABAJO FIN DE GRADO

Curso 2025-2026

RUIDO, CUERPO Y RESISTENCIA: EL PUNK JAPONÉS COMO PRÁCTICA DE DISIDENCIA CULTURAL

Caterina Camí García

1630472

TUTOR/A

MARIA ANTONIA MARTI ESCAYOL

Kioto, 29 de maig, 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Datos del TFG

Título :Ruido, cuerpo y resistencia: el punk japonés como práctica de disidencia cultural.
Títol: Soroll, cos i resistència: el punk japonès com a pràctica de dissidència cultural.
Title: Noise, body and resistance: Japanese punk as a practice of cultural dissent.

Autor/a/Author: Caterina Camí García
Tutor/a/Tutor: Maria Antonia Marti Escayol
Centro/Centre/Center: Facultat de Traducció e Interpretació , UAB
Estudios/Estudis/Studies: Estudios de Asia Oriental
Curso académico/Curs Acadèmic/Academic Course: 2025-2026

Palabras clave
Punk; resistencia cultural; disidencia; hegemonía; subcultura
Paraules clau
Punk; resistència cultural; dissidència; hegemonia; subcultura
Key Words
Punk; cultural resistance; dissent; hegemony; subculture

Resumen del TFG
Este trabajo estudia el punk japonés como una forma de resistencia cultural y simbólica desde la década de 1980 hasta la actualidad. A través del análisis comparativo de la banda histórica The Stalin y el grupo *undergroun*d contemporáneo Zinchikurandan, se examina cómo el punk articula discursos de disidencia frente a las normas sociales, el disciplinamiento cotidiano y las narrativas oficiales de homogeneidad del Estado. A través del estudio de sus letras, estéticas y puestas en escena, la investigación analiza el papel del cuerpo, el ruido y la teatralidad como herramientas de contestación no institucional . Asimismo, el trabajo reflexiona sobre las transformaciones históricas de la subcultura, los límites metodológicos de sus fuentes y la posibilidad de que exista resistencia simbólica incluso en ausencia de una intención política explícita por parte de los propios sujetos .

Resum del TFG
Aquest treball estudia el punk japonès com una forma de resistència cultural i simbòlica des de la dècada de 1980 fins a l'actualitat. A través de l'anàlisi comparativa de la banda històrica The Stalin i el grup *underground* contemporani Zinchikurandan, s'examina com el punk articula discursos de dissidència davant les normes socials, el disciplinament quotidià i les narratives oficials d'homogeneïtat de l'Estat. A través de l'estudi de les seves lletres, estètiques i puncions en escena, la investigació analitza el paper del cos, el soroll i la teatralitat com a eines de contestació no institucional . Així mateix, el treball reflexiona sobre les transformacions històriques de la subcultura, els límits metodològics de les seves fonts i la possibilitat que existeixi resistència simbòlica fins i tot en absència d'una intenció política explícita per part dels propis subjectes.

Abstract of the TFG
This study examines Japanese punk as a form of cultural and symbolic resistance from the 1980s to the present. Through a comparative analysis of the historical band The Stalin and the contemporary *underground* group Zinchikurandan, it explores how punk articulates discourses of dissent against social norms, everyday disciplining, and official state narratives of homogeneity. By analyzing lyrics, aesthetics, and live performances, the research examines the role of the body, noise, and theatricality as tools of non-institutional contestation . Furthermore, the paper reflects on the historical transformations of the subculture, the methodological limitations of the sources, and the possibility of symbolic resistance existing even in the absence of an explicit political intention by the subjects themselves.

INTRODUCCIÓN..... 1
Motivación personal..... 1
"La música como resistencia social"..... 1
Delimitación del tema, pregunta e hipótesis..... 3
Justificación y relevancia..... 3
Metodología..... 4
Estructura del trabajo..... 5
Cierre de la introducción..... 6
MARCO TEÓRICO..... 7
Subcultura y construcción de la diferencia (Hebdige)..... 7
Hegemonía y consenso cultural (Gramsci)..... 8
El cuerpo, el ruido y la incomodidad..... 9
Globalización y circulación underground..... 10
CONFIGURACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DEL JAPÓN DE POSGUERRA..... 13
Posguerra, ocupación y crisis de ANPO..... 13
Crisis generacional y derrota estudiantil..... 13
Milagro económico, disciplina y consenso social..... 14
Transformaciones culturales y emergencia de espacios alternativos..... 15
Aproximación al punk japonés: estética, sujetos y formas de disidencia..... 17
Especificidad del punk japonés: diferencias en relación con el contexto occidental..... 18
THE STALIN: PUNK, CUERPO Y RESISTENCIA EN EL JAPÓN DE LOS AÑOS 80 20
The Stalin en el contexto japonés de los años 80..... 20
Letras y discurso: entre el nihilismo y la crítica social..... 20
Performatividad: violencia, provocación y descontrol..... 22
Entrevista..... 25
Reconfiguración de la resistencia simbólica en el punk contemporáneo: análisis e interpretación..... 25
Performatividad contemporánea: entre el caos y la teatralidad..... 27
CONCLUSIONES..... 29
BIBLIOGRAFÍA..... 31
BIBLIOGRAFÍA IMÁGENES..... 33
ANEXOS..... 34
Anexo I. Entrevista completa a Zinchikurandan..... 34

INTRODUCCIÓN

Motivación personal

Mi interés por el punk japonés nació hace relativamente poco, a partir del impacto que me produjo la portada de un *zine* del grupo **The Stalin**. Al encontrarme con aquella imagen, me costó situar esa estética dentro del imaginario cultural japonés tal como suele representarse fuera de Japón. Su carácter radical ,marcado por la exageración corporal, la violencia visual y una ruptura deliberada con los códigos de corrección social, contrastaba de forma evidente con la imagen internacional dominante de una sociedad ordenada.

Tras cuatro años de estudio de la sociedad japonesa, era consciente de la complejidad y de las múltiples tensiones que la atraviesan. Sin embargo, enfrentarme a una banda con un maquillaje cercano al exceso performativo y una actitud abiertamente provocadora me obligó a replantear la distancia entre ese discurso hegemónico y la existencia de expresiones culturales que lo cuestionan de manera frontal. Acostumbrada al punk británico, al caos de los Sex Pistols o al nihilismo performativo del contexto occidental, encontrar una escena punk tan explícitamente disruptiva en Japón supuso un verdadero punto de inflexión.

A partir de ahí, mi interés por la música y por Japón activó una curiosidad más analítica. Al adentrarme en las letras y en el contexto de estas bandas, descubrí un universo de crítica y disidencia que, para alguien interesado en la política, resultaba imposible de ignorar. Surgió entonces la necesidad de comprender cómo una subcultura japonesa ha sido capaz de articular formas de oposición simbólica frente al poder político, a las normas sociales y a los discursos hegemónicos que sostienen la imagen oficial del país. De este modo, el impacto estético inicial se transformó en una investigación académica orientada a analizar el punk japonés como un fenómeno cultural complejo, consciente de que cualquier intento de sistematizarlo será necesariamente parcial, dada su resistencia a encajar en marcos analíticos cerrados.

“La música como resistencia social”

A lo largo de la historia contemporánea, la música ha funcionado como un espacio desde el cual articular formas de expresión política y social que, por razones políticas, sociales o de prudencia, no siempre encuentran cabida en el discurso público institucional. Cuando el lenguaje oficial se muestra insuficiente, excesivamente diplomático o sujeto a mecanismos de control, la música emerge como un lugar de fuga y de confrontación simbólica, capaz de vehicular emociones, frustración y crítica social (Eyerman y Jamison, 1998; Street, 2012; Attali, 1995). En determinados contextos históricos, una canción o una práctica musical colectiva han resultado más eficaces para canalizar el descontento social que muchos discursos políticos formales, como muestran los himnos del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos o las canciones de protesta contra la guerra de Vietnam.

Hablar de música de resistencia implica entender que su fuerza no reside únicamente en las letras explícitas ni en los sonidos estridentes. Su potencia política surge de una combinación entre mensaje, estética, actitud y modos de circulación que escapan a los canales

convencionales. Incluso cuando la crítica no es frontal, estas prácticas pueden hacer visibles conflictos y malestares que suelen quedar desplazados a un segundo plano.

Históricamente, muchas expresiones musicales asociadas a la resistencia han incomodado por su sonido abrasivo, por su estética transgresora o por formas de distribución que evitan la industria cultural. Desde el punk británico de finales de los años setenta hasta grupos japoneses como The Stalin en los años ochenta, la música ha funcionado como un espacio para expresar formas de malestar y cuestionar normas sociales dominantes. Sin embargo, su eficacia política no se limita a la provocación, sino que reside en su capacidad para generar comunidad y articular un sentimiento compartido de malestar. Esta dimensión colectiva, cantar aquello que no puede decirse en otros contextos, compartir espacios y afectos a través del ruido, constituye en sí misma una forma de resistencia simbólica, capaz de abrir grietas en los discursos hegemónicos sin necesidad de traducirse en una acción política institucional directa.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente ampliar el foco más allá de los casos occidentales tradicionalmente estudiados en la bibliografía más difundida en el ámbito académico europeo, sin ignorar la existencia de investigaciones relevantes sobre música y protesta en contextos asiáticos. Sociedades que desde fuera suelen representarse como ordenadas, homogéneas o políticamente silenciosas ,como ocurre frecuentemente con Japón tanto en determinados discursos institucionales internos como en percepciones occidentales externalizadas, albergan también espacios de conflicto y contestación que suelen quedar invisibilizados. Diversos autores han señalado cómo narrativas como el *nihonjinron* contribuyeron a consolidar una imagen de Japón basada en la homogeneidad cultural, la cohesión social y la excepcionalidad nacional, mientras que políticas culturales más recientes como *Cool Japan*[1] han reforzado internacionalmente una imagen exportable y despolitizada de la cultura japonesa. Analizar el punk japonés desde este enfoque permite comprender cómo, en un contexto marcado por presión social, normas estrictas y una imagen internacional cuidadosamente construida, la música puede convertirse en un espacio de disidencia especialmente significativo.

En el caso japonés, la dimensión política de la música se hace especialmente visible en contextos de crisis, cuando los canales institucionales para expresar el desacuerdo muestran sus límites. Tras el accidente nuclear de Fukushima en 2011, la música se convirtió en un espacio clave de la protesta antinuclear, no solo por sus mensajes explícitos, sino también por su capacidad para articular emociones compartidas como el miedo, la rabia o la desconfianza. Diversos estudios han analizado el papel central de las prácticas musicales en las movilizaciones antinucleares posteriores a Fukushima, tanto en conciertos como en actuaciones improvisadas y eventos autogestionados (Manabe, 2015; Brown, 2016). Más allá de las letras, estas prácticas transformaron temporalmente el espacio urbano, funcionando como una forma alternativa de disidencia capaz de activar cuerpos, emociones y espacios al margen del discurso político formal. Este caso ilustra cómo la música puede adquirir una dimensión política especialmente visible en momentos de crisis, una cuestión relevante para comprender otras formas de disidencia cultural desarrolladas en Japón.

[1] Cool Japan: estrategia de política cultural impulsada por el gobierno japonés desde la década de 2000 para promover internacionalmente productos culturales japoneses como el anime, el manga, los videojuegos, la moda o la gastronomía.

Delimitación del tema, pregunta e hipótesis

Este trabajo analiza el punk japonés como una forma de resistencia cultural y simbólica en el Japón contemporáneo. A partir del estudio de The Stalin y de la comparación con Zinchikurandan, se examina cómo determinadas prácticas musicales, estéticas y performativas han funcionado como espacios de contestación frente a distintas formas de presión social y normalización cultural.

La pregunta que guía esta investigación es la siguiente: **¿hasta qué punto el punk japonés puede entenderse como una forma de resistencia cultural y cómo han cambiado sus formas de disidencia desde los años setenta hasta la actualidad?**

La hipótesis de partida es que los periodos de crisis política y social en Japón han tendido a intensificar la dimensión política del punk, influyendo en sus discursos, estéticas y formas de organización. Sin embargo, incluso en contextos de estabilidad. En el caso japonés, estas formas de resistencia suelen dirigirse menos contra instituciones políticas concretas que contra mecanismos de regulación social profundamente arraigados, como la presión hacia la conformidad, la importancia del consenso grupal o las expectativas asociadas a los espacios educativos y laborales.

Justificación y relevancia

El interés de este trabajo radica en que, a pesar de la abundancia de estudios sobre el punk británico y estadounidense, todavía existe poca investigación que vincule de manera explícita el punk japonés con la política, especialmente en castellano y en catalán. Esta ausencia contrasta con la relevancia del fenómeno dentro de la historia cultural japonesa, que frecuentemente ha sido proyectada internacionalmente a través de representaciones más comercializables y despolitizadas de la cultura popular japonesa, especialmente desde iniciativas estatales de *soft power* como el discurso de *Cool Japan*(McGray, 2002; Iwabuchi, 2015; Valaskivi, 2013). Estas iniciativas se han centrado en la exportación de productos culturales asociados al consumo global ,anime, moda, gastronomía o entretenimiento, mientras que otras expresiones culturales más conflictivas o marginales han recibido una atención considerablemente menor tanto en el ámbito académico como en el institucional.

En este sentido, resulta pertinente explorar la tensión entre esa representación internacional y la existencia de escenas culturales que se sitúan en sus márgenes. El estudio del punk japonés permite observar cómo determinadas formas de malestar, rechazo o inconformidad no siempre se articulan mediante discursos políticos explícitos, sino también a través de la música, la estética, el cuerpo o la performance. Analizar estas prácticas contribuye a comprender cómo se construyen formas de resistencia cultural en un contexto frecuentemente asociado a la estabilidad social y al consenso.

Desde una perspectiva personal, este trabajo surge del interés por comprender cómo la música y las prácticas estéticas que la acompañan pueden convertirse en espacios de expresión frente a distintas formas de presión social y normalización cultural. Así, el estudio aspira a aportar una mirada crítica sobre el punk japonés como fenómeno cultural y político, así como sobre las transformaciones que han experimentado las formas de disidencia desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

Metodología

Justificación del enfoque analítico

El presente trabajo adopta una metodología cualitativa centrada en el análisis cultural y discursivo del punk japonés. Más que estudiar el punk japonés exclusivamente como fenómeno musical, el objetivo es analizarlo como una forma de producción simbólica vinculada a dinámicas sociales, corporales y políticas específicas del contexto japonés de posguerra.

Desde esta perspectiva, se presta especial atención a elementos como la performatividad, la estética, el lenguaje y las formas de representación corporal, entendidos no únicamente como expresiones artísticas, sino también como prácticas culturales capaces de tensionar normas sociales y mecanismos de integración dominantes.

La metodología mantiene un enfoque interdisciplinar que combina aportaciones de los estudios culturales, la sociología de la música y los estudios sobre subculturas. Esta aproximación permite abordar el punk japonés más allá de un fenómeno musical.

Corpus y casos de estudio

El análisis combina bibliografía académica sobre subculturas, estudios culturales y sociedad japonesa contemporánea con el estudio de materiales primarios, entre los que se incluyen letras de canciones, entrevistas, actuaciones en directo, imágenes y otros elementos vinculados a distintas escenas punk japonesas.

El punto de partida del trabajo es el contexto político y social japonés, a partir del cual se examina el punk como una posible forma de resistencia cultural. Para ello se utilizan tanto fuentes académicas como materiales primarios, permitiendo relacionar las producciones culturales analizadas con dinámicas sociales y políticas más amplias.

El análisis se estructura principalmente a través del estudio de The Stalin, considerado uno de los casos más representativos del punk japonés de los años ochenta. A partir de sus letras, estética y prácticas performativas, se exploran las relaciones entre música, cuerpo y disidencia cultural.

Se complementa con una aproximación a Zinchikurandan como ejemplo contemporáneo, incorporando además una breve entrevista realizada directamente a la banda con el objetivo de contrastar las interpretaciones desarrolladas a lo largo del trabajo con la visión de sus propias integrantes.

La elección de The Stalin y Zinchikurandan responde a la intención de analizar el punk japonés en dos contextos históricos distintos, permitiendo observar determinadas continuidades y transformaciones dentro de la escena punk japonesa. Asimismo, la elección de ambos grupos responde también a la disponibilidad de materiales musicales, audiovisuales y discursivos que permiten desarrollar el análisis planteado en este trabajo.

Limitaciones metodológicas

Este trabajo presenta también diversas limitaciones metodológicas. En primer lugar, gran parte de las escenas *underground* japonesas estudiadas se caracterizan por una documentación fragmentaria y dispersa, lo que dificulta el acceso a fuentes sistemáticas y obliga a trabajar con materiales heterogéneos.

Asimismo, el análisis de letras, entrevistas y producciones culturales en japonés implica necesariamente procesos de traducción e interpretación que pueden afectar parcialmente a determinados matices lingüísticos o culturales. En algunos casos, además, el acceso a materiales académicos y documentales en japonés ha resultado limitado.

Por otro lado, el análisis de la performatividad y de las dimensiones corporales del punk presenta límites interpretativos inherentes, ya que muchas de estas prácticas producen significados ambiguos, inestables o abiertos a múltiples lecturas. En este sentido, el objetivo del trabajo no es establecer interpretaciones cerradas, sino analizar cómo determinadas prácticas culturales pueden funcionar como espacios de tensión simbólica dentro de contextos sociales específicos.

Estructura del trabajo

Tras esta introducción, el trabajo se organiza siguiendo un recorrido que va del contexto general al análisis de casos concretos.

En primer lugar, se presenta el marco teórico, centrado en conceptos como subcultura, hegemonía, resistencia cultural y performatividad. Estos conceptos constituyen la base analítica sobre la que se desarrolla el resto de la investigación.

A continuación, se examina el contexto histórico y político japonés desde la posguerra hasta la actualidad, prestando especial atención a los procesos de transformación social, las movilizaciones políticas y las tensiones que acompañan el desarrollo económico del país. Este recorrido permite situar la aparición del punk japonés dentro de un marco histórico más amplio.

Sobre esta base, el trabajo se centra en el análisis de The Stalin. A través de sus letras, su estética y sus actuaciones en directo, se estudia cómo determinadas prácticas culturales pueden funcionar como formas de resistencia simbólica frente a distintas dinámicas de normalización social.

Posteriormente, se aborda la evolución del punk japonés hasta la actualidad mediante el estudio de Zinchikurandan. La incorporación de una entrevista realizada a la banda permite reflexionar sobre las continuidades y transformaciones de estas formas de oposición cultural en el Japón contemporáneo, así como sobre las dificultades de definir el propio concepto de punk en la actualidad.

Finalmente, el trabajo concluye con una reflexión sobre la transformación de las formas de resistencia cultural en Japón y sobre el papel que el punk ha desempeñado como espacio de expresión del conflicto, tanto en contextos de crisis política como frente a presiones sociales y culturales más difusas.

Cierre de la introducción

En conjunto, este trabajo busca cuestionar las narrativas que han presentado a Japón como una sociedad homogénea, estable y culturalmente despolitizada, tanto desde determinados discursos sobre la cohesión social como desde proyecciones internacionales más recientes asociadas a iniciativas como *Cool Japan*. Frente a esta imagen, el análisis muestra cómo el punk ha constituido un espacio donde han emergido formas de malestar, conflicto y resistencia cultural que a menudo permanecen fuera de los discursos institucionales dominantes.

Sin pretender ofrecer conclusiones cerradas, el objetivo es analizar hasta qué punto estas escenas han articulado formas de disidencia frente a estructuras de poder que no operan únicamente a través de instituciones políticas formales, sino también mediante normas sociales, expectativas de conformidad y mecanismos cotidianos de regulación del comportamiento. Entre ellos pueden señalarse la importancia de la integración en el grupo, la disciplina presente en los espacios educativos y laborales o las expectativas de autocontrol y adaptación que han caracterizado históricamente a amplios sectores del contexto japonés

Desde esta perspectiva, el punk no se entiende exclusivamente como una reacción a momentos de crisis política, sino también como una práctica cultural capaz de expresar desacuerdos que no siempre encuentran canales de representación más explícitos. A través de sus letras, sus cuerpos, sus estéticas y sus formas de actuación, el punk permite observar conflictos que atraviesan la sociedad japonesa y que con frecuencia quedan invisibilizados.

MARCO TEÓRICO

Subcultura y construcción de la diferencia (Hebdige)

Dentro de los estudios culturales británicos de los años setenta, Dick Hebdige se consolidó como uno de los autores fundamentales para el análisis de las subculturas juveniles, especialmente a partir de Subculture: The Meaning of Style(1979), obra en la que analiza el punk británico como una forma de resistencia simbólica frente a la cultura dominante (Hebdige, 1979).

Para Hebdige, una subcultura no puede reducirse simplemente a un grupo juvenil diferenciado por gustos musicales o estéticos. Aunque en el sentido común el término suele asociarse a colectivos marginales o minoritarios, su planteamiento es distinto: surge dentro de la propia cultura dominante y se define en relación con ella. No existe fuera del sistema, sino que se configura como una forma de diferencia interna que, mediante prácticas, códigos y estilos propios, introduce tensión en el marco hegemónico.

Desde esta perspectiva, no supone una ruptura absoluta, sino una construcción de la diferencia. Es una forma de cuestionar simbólicamente los significados y normas que el orden cultural presenta como naturales o universales, evidenciando que aquello que parece incuestionable también puede reinterpretarse.

El estilo como lenguaje político

El estilo ocupa un lugar central en la propuesta de Hebdige. La ropa, el cuerpo, la música o los objetos cotidianos no son elementos neutros, sino sistemas de signos que generan significado. Cuando estas prácticas los reapropian y transforman, modifican su sentido original y los convierten en portadores de un mensaje distinto (Hebdige, 1979; Hall, 1981).

De este modo, el estilo funciona como un lenguaje político, aunque no adopte la forma de un discurso ideológico explícito. No es necesario formular un programa ni una consigna clara para que exista una dimensión política. Basta con alterar los códigos del “sentido común” y mostrar que esos significados que se presentan como naturales o inevitables pueden ponerse en cuestión.

La política aparece entonces en el propio gesto estético: en la forma de vestir, en el uso del cuerpo, en la producción de ruido o en la apropiación de objetos. Es ahí donde se introduce una fisura, aunque sea simbólica, en el orden establecido.

Resistencia simbólica y sus límites

A esta dinámica Hebdige la denomina resistencia simbólica. No consiste en tomar el poder institucional ni en sustituir directamente el orden existente, sino en intervenir en el plano cultural, generando incomodidad y señalando las grietas del consenso dominante. Es una forma de confrontación que actúa sobre los significados más que sobre las estructuras formales (Hebdige, 1979; Thornton, 1995).

Este tipo de resistencia, sin embargo, tiene límites claros. Puede ser absorbida, neutralizada o convertida en mercancía por la industria cultural. El punk británico es un ejemplo evidente: lo que comenzó como una estética deliberadamente provocadora, con imperdibles como adorno, ropa rasgada y símbolos resignificados, terminó siendo incorporado por la moda comercial y vendido como una tendencia más.

Aun así, incluso en ese proceso de apropiación, deja rastro. Demuestra que los significados no son fijos y que el orden cultural puede ser cuestionado y desplazado, aunque sea de forma parcial o temporal.

Cultura como campo de disputa (Stuart Hall)

En diálogo con esta perspectiva, Stuart Hall, también vinculado a los estudios culturales británicos e influido por Gramsci, amplía la reflexión sobre la relación entre cultura y poder. En su ensayo *Notes on Deconstructing "the Popular"* (1981), plantea que lo popular no es una esencia fija ni un conjunto estable de prácticas culturales, sino el resultado de una lucha constante por el significado.

Para Hall, la cultura popular es un espacio de negociación permanente entre fuerzas dominantes y subordinadas. Los significados no quedan fijados de una vez, sino que se producen y se disputan en contextos históricos concretos. La hegemonía nunca es completa ni definitiva; necesita reafirmarse de manera constante y, precisamente por eso, deja margen para reinterpretaciones y resistencias. Lo popular no es simplemente aquello que "gusta a la mayoría", sino el terreno donde se enfrentan distintas definiciones de lo legítimo y lo representativo (Hall, 1981; Gramsci, 2009).

Las subculturas no son solo una diferencia estética, sino una intervención en esa disputa por el significado. Al modificar códigos, resignificar símbolos o alterar usos convencionales del cuerpo y del sonido, no solo construyen identidad, sino que cuestionan qué se considera aceptable o normal dentro de una sociedad (Hebdige, 1979; Bennett, 1999).

En este sentido, el punk japonés puede entenderse como una intervención en la definición de lo popular y también de lo nacional. No es únicamente una escena musical alternativa, sino una práctica cultural que pone en cuestión qué imágenes, discursos y sensibilidades pueden representar legítimamente a determinados sectores de la sociedad japonesa. La resistencia simbólica no elimina la hegemonía, pero la obliga a reajustarse y a responder.

Hegemonía y consenso cultural (Gramsci)

El marco conceptual que sostiene estas interpretaciones se apoya en el pensamiento de Antonio Gramsci, cuya noción de hegemonía es clave para entender la dimensión cultural del poder.

Para comprender por qué estas prácticas simbólicas tienen una dimensión política, aunque no ocupen instituciones ni produzcan leyes, resulta útil recuperar su planteamiento. Gramsci sostiene que el poder no se mantiene solo mediante la fuerza o la coerción, sino sobre todo a través del consenso. Gobernar no es únicamente ejercer autoridad, sino lograr que una determinada visión del mundo sea aceptada como válida (Gramsci, 2009).

Las clases dominantes consolidan su posición cuando sus valores se convierten en "sentido común", cuando parecen naturales, evidentes o inevitables. La hegemonía opera precisamente en ese nivel: en las ideas, las normas sociales, los gustos y las percepciones colectivas que rara vez se cuestionan. Lo que se presenta como neutral o normal es, en realidad, el resultado de un proceso histórico en el que ciertos significados se imponen sobre otros.

La cultura no es un ámbito secundario, sino un espacio de disputa. Aquí es donde la noción de subcultura adquiere relevancia política. Cuando una escena musical altera códigos estéticos, incomoda normas sociales o resignifica símbolos cotidianos, no está produciendo solo una diferencia estilística, sino interviniendo en el terreno donde se construye el consenso (Gramsci, 2009; Hall, 1981).

La resistencia simbólica no busca tomar el poder institucional, sino cuestionar la naturalidad del orden existente. No elimina la hegemonía de forma inmediata, pero introduce fricción y obliga al sistema a reaccionar, adaptarse o absorber aquello que lo pone en tensión. En esa relación entre orden y disidencia se sitúa la dimensión política de las subculturas.

El cuerpo, el ruido y la incomodidad

Foucault: el cuerpo como espacio de poder y resistencia

Para comprender la dimensión política del cuerpo en el punk resulta clave la aportación de Michel Foucault, quien analizó cómo el poder moderno no actúa únicamente mediante la ley o la coerción directa, sino también a través de mecanismos cotidianos de disciplina y normalización. En *Vigilar y castigar*(2002), sostiene que el poder produce "cuerpos dóciles", es decir, cuerpos que pueden ser sometidos, utilizados, transformados y perfeccionados (Foucault, 2002).

La disciplina no opera principalmente mediante castigos visibles, sino a través de procedimientos más sutiles como la organización del espacio, la regulación del tiempo, la vigilancia y la repetición de gestos. En lugar de castigar constantemente, las instituciones (como las escuelas, fábricas, cuarteles, hospitales o prisiones) organizan cómo las personas usan su tiempo, dónde deben estar, cómo deben comportarse y supervisan sus actividades (Foucault, 2002).

Estos mecanismos aumentan la utilidad social y económica del cuerpo, pero reducen su autonomía. El resultado es un cuerpo eficiente, productivo y previsible.

En este proceso, lo "normal" no es simplemente lo habitual, sino el efecto de prácticas de clasificación y regulación que establecen qué comportamientos son aceptables y cuáles quedan fuera de los límites. La vigilancia, incluso cuando no es explícita, favorece la interiorización de estas normas, de modo que el individuo termina autorregulándose.

Foucault también señala que allí donde hay poder, hay resistencia. Si el poder se inscribe en el cuerpo, la resistencia puede manifestarse igualmente a través de él. El cuerpo no es sólo objeto de control, sino también un posible espacio de tensión.

Performatividad punk: violencia escénica, autodestrucción y exceso

Desde esta perspectiva, el físico punk puede entenderse como un cuerpo que desajusta la disciplina. Frente al ideal de físico ordenado y funcional, el punk exagera, desborda y altera códigos sociales de comportamiento. No se presenta como una presencia optimizada para la productividad o la integración, sino como una presencia que rompe expectativas (Foucault, 2002; Hebdige, 1979).

La violencia escénica, la gestualidad abrupta, la autodestrucción performativa o el uso extremo de la estética no son meras provocaciones. Funcionan como prácticas que cuestionan la lógica de la normalización. Si la disciplina busca producir cuerpos previsibles mediante el control y la repetición, el cuerpo punk introduce ruptura, improvisación y exceso.

Ese exceso puede leerse como una forma de resistencia simbólica. Al traspasar los límites de lo aceptable, pone en evidencia que esos límites son construcciones sociales. La exageración del maquillaje, la alteración de la vestimenta o la intensidad gestual no solo construyen identidad, sino que cuestionan qué cuerpo se considera correcto, qué comportamiento es legítimo y quién puede ocupar el espacio público sin ser problematizado (Thornton, 1995; Dunn, 2016).

En este sentido, el cuerpo punk no representa únicamente una diferencia, sino que interviene en el proceso mismo de normalización.

El ruido como rechazo del orden social

El sonido, y especialmente el ruido, puede analizarse desde esta misma lógica. La disciplina organiza no sólo los cuerpos, sino también los ritmos del tiempo y del espacio social. La vida cotidiana se estructura mediante horarios, secuencias y expectativas de armonía que facilitan la previsibilidad.

El ruido altera esa organización. Introduce saturación y desajuste. No busca necesariamente la armonía ni la comodidad, sino que genera fricción. Desde esta perspectiva, no es solo una característica musical, sino una forma de cuestionar el orden establecido (Attali, 1995).

Si el poder disciplinario necesita regular y coordinar, el ruido descoordina. Si la normalización define qué es correcto escuchar y cómo debe escucharse, el ruido rompe esas expectativas. No elimina el orden social, pero lo tensiona y muestra que su estabilidad depende de una regulación constante.

Globalización y circulación *underground*

Cultura global y reapropiación local

El punk surge a mediados de la década de 1970 en Reino Unido y Estados Unidos, en un contexto de crisis económica, desempleo juvenil y desgaste de los modelos culturales de posguerra. En el caso británico, la recesión, la inflación y el declive del Estado de bienestar generaron un clima de frustración que encontró en el punk una forma de expresión estética y

confrontación simbólica con el "establishment". En Estados Unidos, especialmente en Nueva York, se desarrolló en un entorno urbano marcado por la crisis fiscal de 1975 y el deterioro del Lower East Side, articulándose en torno a espacios como el CBGB, un legendario club de música, y adoptando un carácter más ligado a la experimentación artística y al minimalismo sonoro (Reynolds, 2005; Savage, 1991).

Desde el principio, el punk no quedó limitado a estos focos. La circulación de vinilos, cassettes y fanzines permitió que sus códigos estéticos y sonoros atravesaran fronteras. Sin embargo, esta expansión no implicó una reproducción idéntica del modelo angloamericano. Las formas culturales no viajan como estructuras cerradas, sino como repertorios abiertos que se reinterpretan al insertarse en contextos distintos.

Cuando el punk llega a Japón a finales de los años setenta, lo hace en una sociedad marcada por el crecimiento económico y la consolidación de la clase media, pero también por una fuerte estructuración social basada en la disciplina educativa y laboral. En ese contexto, sus códigos no funcionan como simple imitación, sino como recursos que adquieren nuevas resonancias. La agresividad sonora o la estética de ruptura se resignifican en relación con las tensiones específicas del orden social japonés (Gordon, 2003; Befu, 2001; Iwabuchi, 2015).

El punk puede entenderse así como una forma cultural global en su circulación, pero local en su significado. Cada escena retoma elementos reconocibles, pero los reorganiza según sus propias condiciones históricas y políticas.

Escenas DIY, redes transnacionales y circulación *underground*

La expansión internacional del punk no puede explicarse solo a través de la industria musical. Aunque los discos fueron importantes, gran parte de su difusión dependió de redes informales. En los años setenta y ochenta, antes de la digitalización, la circulación se basaba en soportes físicos y en contactos directos, lo que condicionó la manera en que se configuraron las escenas (Matsue, 2009; Dunn, 2016).

En el ámbito *underground*, la difusión se apoyó en prácticas autogestionadas: intercambio de cintas, fanzines fotocopiados, tiendas especializadas y conciertos en espacios pequeños. Estas redes no solo transmitían música, sino también información, estética y posicionamientos. La materialidad de los soportes y la centralidad del concierto favorecieron comunidades relativamente cohesionadas.

La ética DIY, entendida como producción y distribución autónoma al margen de grandes estructuras comerciales, se convirtió en un elemento central. No siempre respondía a una ideología formulada, pero implicaba una forma de independencia frente a la industria cultural dominante. Sellos independientes, autoproducciones y organización de conciertos en espacios alternativos configuraron una infraestructura paralela que permitió sostener estas escenas (Bennett & Peterson, 2004).

En Japón, estas dinámicas adoptaron características propias. La importación de discos, el acceso a información mediante revistas especializadas y la actividad en pequeños clubs urbanos facilitaron la consolidación de una escena local conectada con referentes internacionales, pero relativamente autónoma. La circulación transnacional no anuló la

especificidad local, sino que la reforzó. La escena japonesa no fue solo receptora, sino también productora dentro de redes más amplias.

En este sentido, la circulación *underground* no es únicamente una cuestión logística, sino también política. Al construir canales alternativos, estas escenas generaron márgenes de autonomía dentro de un sistema cultural dominado por grandes industrias.

Mercado, absorción y límites de la resistencia

Que el punk desarrollara redes autónomas no significa que quedara al margen del mercado. Desde sus inicios, osciló entre la marginalidad y la visibilidad comercial. La industria cultural mostró una notable capacidad para incorporar elementos originalmente disruptivos y convertirlos en productos de consumo.

La estética punk fue rápidamente integrada en circuitos comerciales. La ropa rasgada, los imperdibles o los peinados extremos pasaron a formar parte de la moda juvenil. Esta transformación no eliminó necesariamente su dimensión crítica, pero sí la desplazó. Lo que en un contexto funcionaba como gesto de ruptura, en otro podía convertirse en estilo neutralizado (Hebdige, 1979; Thornton, 1995).

Este proceso no debe leerse sólo como pérdida de autenticidad, sino como una tensión estructural entre cultura y mercado. Toda forma cultural que adquiere visibilidad puede ser incorporada por el sistema que cuestiona. La resistencia simbólica opera dentro de ese marco, no fuera de él.

La globalización intensificó esta ambivalencia. Por un lado, amplió redes independientes y facilitó la consolidación de escenas locales. Por otro, convirtió el punk en mercancía cultural global. La coexistencia entre símbolos de disidencia y su comercialización masiva ilustra esa paradoja (McGray, 2002; Iwabuchi, 2015).

En el caso japonés, esta tensión adquiere una dimensión particular si se considera el desarrollo posterior de políticas culturales orientadas a proyectar una imagen internacional atractiva. La capacidad del Estado y del mercado para integrar ciertas expresiones juveniles en narrativas oficiales plantea preguntas sobre los límites del punk como forma de resistencia.

La expansión internacional del punk no produjo escenas homogéneas, sino configuraciones locales atravesadas por conflictos distintos entre autonomía cultural, mercado y apropiación institucional.

CONFIGURACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DEL JAPÓN DE POSGUERRA

Para analizar la dimensión política del punk japonés es necesario situarlo en la estructura de poder consolidada en la posguerra y en las crisis que tensionaron ese modelo. El Japón contemporáneo no responde a un autoritarismo clásico, sino a una combinación de institucionalización democrática, hegemonía conservadora prolongada e integración socioeconómica intensa (Gordon, 2003; van Wolferen, 1990). Esta estabilidad fue sólida, pero estuvo atravesada por episodios que pusieron en evidencia los límites del consenso político.

Posguerra, ocupación y crisis de ANPO

La derrota de 1945 implicó una transformación profunda del Estado japonés. Durante la ocupación estadounidense (1945–1952) se impulsaron reformas destinadas a democratizar el sistema político y desmilitarizar el país. La Constitución de 1947 estableció un sistema parlamentario, redefinió al emperador como símbolo del Estado e incorporó el Artículo 9, por el que Japón renunciaba formalmente a la guerra (Gordon, 2003; Yoshimi, 2003).

Este nuevo marco institucional quedó vinculado desde el inicio a la estrategia geopolítica estadounidense en la Guerra Fría. El Tratado de Seguridad entre Japón y Estados Unidos, firmado en 1951 y revisado en 1960, consolidó la presencia militar norteamericana en territorio japonés (van Wolferen, 1990; Yoshimi, 2003).

La revisión de 1960 provocó una de las mayores movilizaciones del Japón de posguerra, conocida como la crisis de ANPO[2]. Millones de personas protestaron contra el tratado, cuestionando la subordinación política del país y el riesgo de implicación en conflictos internacionales. Fue la primera gran crisis del nuevo sistema político. Sin embargo, pese a la magnitud de la movilización, el tratado fue ratificado (Gordon, 2003; Yoshimi, 2003).

El episodio evidenció los límites de la protesta organizada. El sistema parlamentario, dominado por el Partido Liberal Democrático, no se alteró, ni tampoco la alianza estratégica con Estados Unidos. La estructura central del poder, basada en hegemonía conservadora, alineamiento geopolítico y continuidad institucional, permaneció estable (van Wolferen, 1990; Gramsci, 2009).

El conflicto no desapareció, pero quedó claro que el sistema podía absorber movilizaciones masivas sin transformaciones estructurales profundas. Se consolidó así un modelo político estable y poco permeable a cambios radicales desde la presión social.

Crisis generacional y derrota estudiantil

A finales de los años sesenta emergió una nueva ola de contestación, protagonizada por el movimiento estudiantil. Entre 1968 y 1969, numerosas universidades fueron ocupadas y se convirtieron en espacios de asamblea y confrontación con la policía. Las demandas superaban el ámbito académico y cuestionaban el sistema político, la alianza militar con Estados Unidos y el modelo de desarrollo económico (Gordon, 2003; McCormack, 1996).

[2] ANPO: siglas de Anzen Hoshō Jōyaku (Tratado de Seguridad entre Japón y Estados Unidos), acuerdo firmado originalmente en 1951 y renovado en 1960 que provocó amplias movilizaciones de protesta en Japón.

A diferencia de ANPO, esta crisis tuvo un marcado carácter generacional. El protagonismo juvenil evidenciaba una fractura entre la nueva generación y el orden consolidado. No obstante, el movimiento se fragmentó ideológicamente, surgieron divisiones estratégicas y el apoyo social se redujo progresivamente. Algunos episodios de violencia deterioraron su legitimidad pública. A comienzos de los años setenta, su capacidad de transformación se había debilitado de forma significativa.

Esta derrota tuvo efectos duraderos. No eliminó la crítica, pero sí redujo la confianza en la movilización organizada como vía eficaz de cambio estructural. El sistema no operaba mediante una represión abierta constante, pero tampoco resultaba fácilmente transformable. Esa combinación entre apertura formal y cierre estructural es clave para comprender el posterior desplazamiento de la crítica hacia el ámbito cultural.

Milagro económico, disciplina y consenso social

Paralelamente a estos ciclos de protesta, Japón experimentó un crecimiento económico acelerado. Desde finales de los años cincuenta hasta los setenta se consolidó como una de las principales potencias industriales. El aumento del empleo, la expansión de la clase media y la mejora del nivel de vida reforzaron la estabilidad del sistema (Gordon, 2003; Allison, 2013).

El modelo social se articuló en torno al ideal del empleo estable en grandes corporaciones, la disciplina laboral y la integración productiva. La educación funcionó como mecanismo central de selección social, intensificando la competitividad académica. El éxito personal se vinculaba a la capacidad de adaptación a las estructuras existentes (Befu, 2001; van Wolferen, 1990).

Este crecimiento generó prosperidad material, pero también consolidó normas sociales exigentes sobre cómo debía vivirse. La integración económica se convirtió en la principal vía de reconocimiento. La desviación no implicaba necesariamente represión directa, pero sí riesgo de exclusión o marginalidad.

El resultado fue la consolidación de un consenso basado en estabilidad económica y continuidad política. No se trataba de ausencia de conflicto, sino de su canalización dentro de límites estructurales definidos. En este contexto, comenzaron a consolidarse espacios culturales alternativos que ofrecían formas de expresión menos vinculadas a la política institucional (Gramsci, 2009; McCormack, 1996).

Síntesis del contexto

En términos generales, el Japón de la posguerra consolidó un modelo político y social caracterizado por la estabilidad institucional, una prolongada hegemonía conservadora liderada por el Partido Liberal Democrático, una estrecha alianza estratégica con Estados Unidos y un periodo de crecimiento económico sostenido. Paralelamente, este modelo estuvo acompañado por fuertes dinámicas de adaptación social y por una presión significativa hacia la conformidad, elementos especialmente relevantes para comprender las formas de oposición cultural que surgirían posteriormente.

Sin embargo, este modelo estuvo atravesado por crisis significativas: ANPO y los movimientos estudiantiles, que revelaron los límites de la transformación política organizada. La estabilidad no implicó ausencia de tensiones, sino capacidad de absorción del conflicto.

Estas dinámicas permiten situar la aparición del punk japonés dentro de un contexto marcado simultáneamente por estabilidad institucional, presión hacia la integración social y límites percibidos de la oposición política tradicional.

Transformaciones culturales y emergencia de espacios alternativos

Subculturas previas y escena musical alternativa

Antes de la consolidación del punk en Japón a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, ya existía un entramado cultural alternativo que cuestionaba las normas estéticas y sociales dominantes. Aunque estas expresiones no siempre se articularon como movimientos políticos explícitos, funcionaron como espacios de experimentación que ampliaron los límites de lo culturalmente aceptable.

Durante las décadas de 1960 y 1970 surgieron distintas corrientes vinculadas al *underground* urbano, especialmente en Tokio. En barrios como Shinjuku se desarrollaron escenas asociadas al teatro experimental, el cine independiente, la música psicodélica y el folk de protesta. Estos espacios operaban al margen de los grandes circuitos comerciales y planteaban formas de creación que tensionaban tanto la cultura dominante como la creciente mercantilización del ámbito cultural (Havens, 2006; Yoshimi, 2003).

El movimiento *angura*, abreviatura de *underground*, articuló una sensibilidad crítica basada en la provocación estética, la centralidad del cuerpo y el rechazo de la respetabilidad social. No puede identificarse directamente con el punk, pero anticipó elementos que luego serían centrales: la expresividad corporal, la ruptura con la formalidad institucional y la búsqueda de circuitos autónomos de producción cultural (Havens, 2006; Marcus, 1989).

En el ámbito musical, el folk de protesta de finales de los sesenta introdujo una dimensión política explícita en la cultura juvenil. Tras la derrota de los movimientos estudiantiles, sin embargo, esta tradición perdió visibilidad. La industria musical se orientó hacia formatos más comerciales y las propuestas más radicales quedaron confinadas a circuitos minoritarios (Street, 2012; Eyerman & Jamison, 1998).

Este desplazamiento contribuyó a consolidar una escena alternativa pequeña pero estructurada. Locales independientes, sellos modestos y redes informales configuraron un espacio cultural paralelo al *mainstream*. Aunque fragmentado, ese entorno proporcionó las condiciones materiales y simbólicas que facilitarían la posterior emergencia del punk japonés.

Cuando el punk irrumpió como fenómeno global, Japón no partía de cero. Existía ya una tradición de experimentación, marginalidad y crítica estética que hizo posible su apropiación y reformulación en clave local.

Llegada del punk global y primeras configuraciones en Japón

El punk comenzó a circular en Japón a finales de los años setenta a través de discos importados, revistas especializadas y redes internacionales de distribución. Las escenas británica y estadounidense se difundieron con rapidez en Tokio, especialmente en espacios urbanos vinculados a la música alternativa. La recepción inicial se dio fuera de las grandes compañías, en tiendas de importación y locales que programaban propuestas alejadas del *mainstream* (Reynolds, 2005; Savage, 1991).

En ese momento, el mercado musical japonés estaba altamente desarrollado y dominado por grandes sellos y formatos comerciales consolidados. Paralelamente, sin embargo, existían espacios independientes que permitían la experimentación. Clubes y salas en barrios como Shinjuku, Shibuya o Koenji, comenzaron a acoger actuaciones influenciadas por el punk extranjero, dando forma a una escena aún incipiente pero en expansión (Stevens, 2008; Iwabuchi, 2015).

Las primeras bandas japonesas asociadas al punk no se limitaron a reproducir modelos británicos o estadounidenses, aunque incorporaron elementos formales como la velocidad, la simplicidad estructural y una estética confrontativa (Matsue, 2009; Dunn, 2016).

Desde el inicio, el punk en Japón se desarrolló dentro de un ecosistema cultural específico, marcado por una potente industria musical, un contexto de crecimiento económico sostenido y un entorno urbano densamente organizado. Su llegada no constituyó una ruptura aislada, sino una inserción en un campo cultural ya diversificado. La interacción entre circulación global de estilos y condiciones locales específicas configuró el marco desde el cual el punk japonés comenzaría a desarrollar rasgos propios.

Resulta importante señalar que el interés del caso japonés no reside únicamente en la aparición de una escena punk propia, sino también en las características del contexto social en el que esta se desarrolla. Diversos estudios han señalado la relevancia que han tenido históricamente valores como la integración grupal, la armonía social o la adaptación a normas colectivas dentro de distintos espacios de socialización, especialmente en instituciones como la escuela y el ámbito laboral (Stevens, 2008; Allison, 2013). Estas dinámicas no deben entenderse únicamente como formas de control ejercidas desde las instituciones, sino también como expectativas que operan en la vida cotidiana y que influyen en la manera en que los individuos se relacionan con su entorno social.

La importancia de no destacar excesivamente sobre el grupo, la valoración de la disciplina en el entorno escolar o la fuerte identificación con la empresa durante gran parte del periodo de crecimiento económico son algunos ejemplos de mecanismos que han contribuido a reforzar determinadas formas de conformidad social (Allison, 2013; Gordon, 2003). En este contexto, resulta más fácil comprender por qué prácticas asociadas al ruido, la provocación, el feísmo o la ruptura de determinadas convenciones corporales adquieren una dimensión especialmente significativa dentro del caso japonés.

Mientras que en otros contextos estas expresiones pueden interpretarse principalmente como formas de rebeldía juvenil o experimentación cultural, en Japón cuestionan expectativas sociales profundamente arraigadas relacionadas con la moderación, el

autocontrol y la adecuación al grupo. Desde esta perspectiva, el cuerpo, la estética y la performance se convierten en espacios especialmente relevantes para expresar formas de resistencia simbólica que no siempre encuentran una traducción directa en discursos políticos explícitos.

MOVIMIENTO PUNK EN JAPÓN

Aproximación al punk japonés: estética, sujetos y formas de disidencia

El surgimiento del punk en Japón no puede entenderse como una simple reproducción de los modelos angloamericanos, sino como una apropiación situada que responde a condiciones sociales y políticas específicas (Stevens, 2008; Matsue, 2009; Iwabuchi, 2015). A diferencia de los contextos "occidentales", donde el punk emerge en un escenario de crisis económica visible y conflictividad social explícita, en Japón la situación era distinta. Durante las décadas de 1970 y 1980 el país proyectaba una imagen de estabilidad institucional, crecimiento económico sostenido y cohesión social (Gordon, 2003; van Wolferen, 1990).

Sin embargo, esta aparente estabilidad convivía con tensiones relacionadas con las exigencias de adaptación social, el peso de las normas sociales y la dificultad de articular formas visibles de disidencia tras el debilitamiento de los grandes movimientos de protesta de las décadas anteriores. En este marco, el punk japonés articuló incomodidad y rechazo frente a determinadas expectativas sociales y culturales (Allison, 2013; McCormack, 1996; Mōri, 2015). Más que responder a una crisis visible e inmediata, estas prácticas expresaban conflictos ligados a la disciplina social, la homogeneización cultural y las limitadas vías de oposición política efectiva. (Matsue, 2009; Stevens, 2008).

Desde el punto de vista estético, el punk japonés se distingue por una intensificación de ciertos elementos ya presentes en otras escenas, llevados aquí a un grado de mayor radicalidad (Hebdige, 1979; Thornton, 1995). El uso del cuerpo adquiere una centralidad particular: maquillaje exagerado, gestualidad extrema, estética deliberadamente feísta o grotesca y una marcada tendencia al exceso visual y performativo. Estas prácticas operan también como formas de ruptura con normas sociales profundamente arraigadas en el contexto japonés, especialmente aquellas relacionadas con la contención emocional, la limpieza, el orden y la respetabilidad (Foucault, 2002; Befu, 2001). En un contexto donde el autocontrol y la adecuación al grupo han ocupado históricamente un lugar importante, estas formas de exceso corporal introducen una disrupción significativa (Novak, 2013; Matsue, 2009). La estética punk funciona así como un lenguaje que cuestiona, desde lo visual y lo corporal, los códigos de comportamiento considerados aceptables (Hebdige, 1979; Marcus, 1989).

En cuanto a los sujetos que conforman estas escenas, el punk japonés se desarrolla principalmente en entornos urbanos, especialmente en Tokio, donde la existencia de espacios *underground*, clubes pequeños y redes independientes facilita la emergencia de prácticas culturales alternativas. Del mismo modo, en Osaka se desarrollan focos importantes de actividad punk, particularmente en áreas vinculadas a la música en directo y a circuitos independientes, que contribuyen a la consolidación de una escena descentralizada pero a su vez conectada.

Los participantes suelen ser jóvenes, a menudo estudiantes o trabajadores precarios que se insertan en un sistema educativo y laboral altamente competitivo, caracterizado por largas jornadas, fuerte presión social y expectativas de integración en estructuras corporativas (Allison, 2013; McCormack, 1996). Este contexto, vinculado al modelo socioeconómico consolidado durante el llamado "milagro económico" japonés, genera formas de malestar

que no siempre encuentran canales de expresión política directa (Street, 2012; Eyerman & Jamison, 1998). Aunque no existe un perfil único ni homogéneo, la pertenencia a la escena punk puede interpretarse como una forma de distanciamiento frente a estas expectativas (Bennett, 1999; Thornton, 1995). Del mismo modo, aunque la estética juega un papel relevante, no todos los participantes adoptan formas visuales extremas, lo que indica una cierta diversidad interna dentro de la propia escena (Matsue, 2009; Condry, 2013).

Las letras de las bandas punk japonesas refuerzan esta idea de una disidencia (Dunn, 2016; Manabe, 2015). Lejos de presentar mensajes explícitamente dirigidos contra instituciones concretas, muchas de estas producciones se caracterizan por un lenguaje agresivo, fragmentado y, en ocasiones, grotesco, que expresa rechazo de forma difusa. Temas como la violencia, el asco, la sexualidad o la incomodidad aparecen de manera recurrente, no tanto como reivindicaciones estructuradas, sino como manifestaciones de una tensión difícil de canalizar a través de los discursos políticos tradicionales (Marcus, 1989; Reynolds, 2005). La ambigüedad de estas letras desplaza el conflicto hacia expresiones menos programáticas y más vinculadas al desajuste (Dunn, 2016; Manabe, 2015).

Estas prácticas alteraban códigos de comportamiento y visibilidad asociados a la respetabilidad y a las formas de adecuación social dentro del contexto japonés de la época.

Especificidad del punk japonés: diferencias en relación con el contexto occidental

Para comprender con mayor precisión el alcance del punk japonés como forma de resistencia simbólica, resulta útil situarlo brevemente en relación con las escenas punk occidentales, especialmente las desarrolladas en Reino Unido y Estados Unidos. Esta comparación no tiene como objetivo establecer una jerarquía ni trazar una genealogía lineal, sino subrayar las condiciones específicas que configuran el caso japonés y que permiten interpretar sus formas de expresión en clave contextual.

Aunque el punk japonés comparte influencias musicales y estéticas con las escenas occidentales, desarrolla modos de expresión diferentes. Mientras que gran parte del punk británico y estadounidense articuló críticas más directas frente a crisis económicas visibles o instituciones políticas concretas, en Japón la oposición tendió a manifestarse de forma más ambigua e indirecta. La confrontación no se construía tanto mediante discursos ideológicos explícitos como a través del ruido, la provocación corporal y la ruptura de normas sociales (Savage, 1991; Reynolds, 2005).

Estas diferencias se hacen especialmente visibles en este plano estético y performativo. Si bien el punk occidental desarrolla también códigos visuales reconocibles, en Japón se observa una tendencia a la intensificación y al exceso, con una mayor centralidad del cuerpo como espacio de intervención. La exageración, el feísmo o la incomodidad no funcionan únicamente como elementos estilísticos, sino como mecanismos que desestabilizan las expectativas sociales en un contexto donde el control, la moderación y la adecuación al grupo han tendido a ocupar un lugar relevante dentro de determinados modelos de normalización social (Hebdige, 1979; Mōri, 2009).

En conjunto, estas particularidades permiten entender el punk japonés no como una variación periférica de un modelo global, sino como una forma específica de respuesta a un entorno social y político determinado. Precisamente esta especificidad es la que hace pertinente centrar el análisis en casos concretos que permitan observar cómo estas dinámicas se materializan en prácticas culturales específicas. En este sentido, el grupo The Stalin constituye un ejemplo especialmente significativo para analizar cómo el punk, en el Japón de los años ochenta, intensifica su dimensión política a través deformas culturales de confrontación (Matsue, 2009; Dunn, 2016).

THE STALIN: PUNK, CUERPO Y RESISTENCIA EN EL JAPÓN DE LOS AÑOS 80

The Stalin en el contexto japonés de los años 80

The Stalin fue una banda japonesa de punk activa principalmente durante la década de 1980, conocida por su sonido agresivo, sus letras provocadoras y unos directos marcados por la violencia, el exceso y la ruptura deliberada de normas sociales (Savage, 1991; Marcus, 1989). Dentro de la escena *underground*, se convirtió en uno de los referentes del punk más radical en Japón (Matsue, 2009; Dunn, 2016).

Su aparición se sitúa dentro del propio contexto japonés y de sus tensiones internas. En un momento en el que el sistema se presenta como estable, su práctica expresa tensiones difíciles de traducir en términos políticos convencionales (Gordon, 2003; Befu, 2001).

Las descripciones de sus conciertos insisten en la intensidad: caos, proximidad extrema entre cuerpos, gestualidad violenta y una atmósfera de exceso. Más que una simple estética radical, estas prácticas alteraban dinámicas sociales asociadas al control corporal y al comportamiento público (Foucault, 2002; Thornton, 1995).

The Stalin no formula una crítica política directa, sino que introduce un desajuste constante. Allí donde se espera contención y previsibilidad, aparecen ruido, agresividad e incomodidad. Su radicalidad opera principalmente a través de la intensidad corporal y la alteración de comportamientos cotidianos. No busca transmitir un mensaje cerrado, sino producir situaciones marcadas por el exceso, la imprevisibilidad y la saturación (Hebdige, 1979; Street, 2012).

Esta forma de confrontación cultural, sin embargo, tiene límites. Su carácter extremo dificulta su absorción por la cultura dominante, pero también reduce su alcance, manteniéndola en circuitos relativamente cerrados (Thornton, 1995). No plantea una transformación estructural del sistema, aunque sí introduce tensiones visibles en mecanismos de normalización que suelen permanecer naturalizados.

Letras y discurso: entre el nihilismo y la crítica social

Las letras de The Stalin operan desde la fragmentación, la repetición y la incomodidad constante. En lugar de construir un mensaje identificable, desestabilizan el propio lenguaje y dificultan fijar un significado estable (Marcus, 1989; Reynolds, 2005).

Esto se aprecia claramente en「ロマンチスト」(Romanticist):

> “ロマンチスト ロマンチスト きたない きたない きたない 気持ち悪い 気持ち悪い”
>
> «Romántico, romántico… Asqueroso, asqueroso, asqueroso… Qué asco, qué asco»

La combinación entre “romántico” y términos como “sucio” o “asqueroso” no desarrolla una idea cerrada, sino que produce tensión. La repetición no aclara el significado; lo satura. El

lenguaje deja de funcionar únicamente como medio de comunicación y pasa a generar rechazo, cuestionando categorías culturales asociadas a lo bello o lo aceptable.

Algo parecido ocurre en「アレルギー」(Allergy):

> “アレルギー アレルギー 体が拒否する かゆい かゆい かゆい”
>
> «Alergia, alergia. El cuerpo la rechaza. Pica, pica, pica».

Aquí el conflicto se desplaza directamente hacia el cuerpo. El rechazo no se explica racionalmente: simplemente aparece. La insistencia en lo físico desplaza el significado hacia la experiencia corporal. No queda claro qué se rechaza exactamente, pero sí que existe una fricción persistente con el entorno.

Otro ejemplo aparece en「STOP JAP」, donde la repetición constante del título funciona más como una consigna agresiva que como un discurso desarrollado:

> “STOP JAP STOP JAP 頭がおかしくなる”
>
> «Stop Jap, Stop Jap… Me estoy volviendo loco».

La canción no desarrolla una crítica política concreta ni explica qué debe detenerse exactamente. Sin embargo, la insistencia repetitiva y el tono agresivo producen una sensación continua de confrontación y descomposición. Igual que en las canciones anteriores, el significado permanece inestable: más que transmitir un mensaje cerrado, la letra construye una atmósfera de rechazo, tensión y caos.

En las letras de The Stalin, el lenguaje deja de funcionar como un medio estable de comunicación y pasa a operar como un espacio de fricción. La repetición obsesiva, las imágenes corporales y la acumulación de términos desagradables generan una sensación constante de saturación. En canciones como「ロマンチスト」, la asociación entre lo romántico y lo repulsivo rompe categorías culturales normalmente opuestas, mientras que en「アレルギー」el físico aparece reaccionando antes incluso de que exista una explicación racional del conflicto.

Más que transmitir un mensaje político coherente, estas letras producen una sensación continua de saturación, rechazo e inestabilidad.

Estética y visualidad: el cuerpo como ruptura de la norma

La imagen asociada a The Stalin se caracteriza por el exceso, la suciedad y una cierta voluntad de degradación. El cuerpo no aparece como algo que deba controlarse o presentarse de forma adecuada, sino como algo expuesto en sus formas más desagradables e inestables.

Este énfasis en lo desagradable rompe con las expectativas de limpieza, contención y respetabilidad que suelen organizar la presentación del yo en el espacio social.



Figura 1. Michiro Endo y la estética visual de The Stalin durante los años ochenta. **Fuente:** Todestrieb (2022).

Desde aquí, lo corporal deja de funcionar como algo disciplinado y previsible, en un sentido foucaultiano, y pasa a convertirse en un espacio de desborde (Foucault, 2002). En las actuaciones y fotografías promocionales de The Stalin aparecen con frecuencia ropa rasgada, maquillaje corrido, sudor, sangre artificial, expresiones exageradas y movimientos corporales caóticos que rompen con cualquier idea de autocontrol o presentación ordenada.

El feísmo no se construye únicamente a través de la suciedad, sino también mediante la exageración deliberada de gestos agresivos, miradas desafiantes y una estética visual orientada a generar incomodidad. No existe una oposición directa a normas concretas, sino una fricción constante: la presencia se lleva más allá de lo aceptable y dificulta su integración dentro de los códigos sociales dominantes.

Performatividad: violencia, provocación y descontrol

Si en las letras la ruptura se produce a través del lenguaje y en la estética a través del cuerpo, en las actuaciones de The Stalin esa disrupción se vuelve inmediata. Sus conciertos no funcionaban simplemente como espacios de interpretación musical, sino como situaciones donde las normas habituales quedaban temporalmente suspendidas.

La actitud del vocalista Michiro Endo sobre el escenario contribuía directamente a generar esa sensación de caos y descontrol. Sus actuaciones incluían gritos constantes, movimientos corporales violentos, empujones, caídas al suelo y un contacto físico continuo con el público, rompiendo la distancia habitual entre artista y audiencia.

En algunos conciertos, Endo llegaba a lanzar vísceras de cerdo o líquidos sobre los espectadores, incorporando elementos deliberadamente desagradables que transformaban el concierto en una experiencia físicamente incómoda. La iluminación agresiva, el ruido extremo y la sensación de imprevisibilidad constante hacían que las actuaciones dejaran de percibirse como simples interpretaciones musicales para convertirse en situaciones cercanas a la tensión performativa.

Lo relevante no es únicamente la violencia en sí misma, sino la manera en que alteraba expectativas sociales asociadas al comportamiento público. La distancia entre artista y audiencia desaparecía y las reglas que normalmente organizaban ese espacio dejaban de operar con normalidad.

Estas actuaciones alteraban temporalmente las dinámicas habituales de comportamiento entre artista y público, transformando el concierto en una experiencia física marcada por la proximidad, la imprevisibilidad y el exceso. El ruido contribuía a reforzar esa sensación de saturación.



Figura 2. Actuación de The Stalin caracterizada por el uso de elementos provocadores y transgresores. **Fuente:** Japanese Alternative Magazine (2026).

The Stalin frente al consenso: oposición simbólica y límites de la resistencia

Las prácticas desarrolladas por The Stalin muestran cómo el punk japonés de los años ochenta desplazó parte del conflicto hacia el terreno cultural y corporal (Gordon, 2003; Mōri, 2009). Su importancia no reside en haber articulado un proyecto político organizado, sino en haber llevado al límite determinadas formas de confrontación frente a las dinámicas sociales dominantes del contexto japonés de la época.

DEL PUNK CLÁSICO AL PRESENTE: CONTINUIDADES Y TRANSFORMACIONES

Desde la década de 1980, el punk ha experimentado transformaciones profundas tanto en Japón como a nivel global. Durante sus primeras etapas, su identidad estuvo fuertemente vinculada a escenas relativamente cohesionadas, espacios físicos concretos y formas visibles de confrontación cultural. En el caso japonés, bandas como The Stalin surgieron en un contexto donde la estabilidad económica y la homogeneización social generaban un marco relativamente claro frente al que reaccionar (Gordon, 2003; Befu, 2001). La provocación, el ruido o la violencia performativa operaban como mecanismos de oposición frente a un orden percibido como rígido y normativizado.

A nivel global, el punk también experimentó un proceso de institucionalización progresiva desde finales de los años ochenta. Parte de su estética fue absorbida por la industria musical y por la cultura de consumo, reduciendo parte de su capacidad inicial de *shock*. Elementos que en sus orígenes funcionaban como signos de ruptura comenzaron a circular dentro de mercados culturales cada vez más amplios, convirtiendo ciertos símbolos del punk en productos fácilmente comercializables. En este sentido, se ha señalado cómo los signos subculturales pueden ser rápidamente reapropiados por el mercado dominante (Hebdige, 1979), mientras que investigaciones posteriores han mostrado cómo las identidades subculturales se han vuelto progresivamente más fluidas y menos estables en contextos contemporáneos (Muggleton, 2000).

En Japón, este proceso coincidió además con transformaciones económicas y sociales profundas tras el colapso de la burbuja económica de los años noventa. La estabilidad que había caracterizado décadas anteriores dio paso a un contexto marcado por precarización laboral, aislamiento social y una creciente fragmentación de identidades colectivas, fenómeno analizado por autores como Anne Allison en su estudio sobre el Japón precario contemporáneo (Allison, 2013). En este nuevo escenario, las formas de oposición cultural también se volvieron más dispersas. La existencia de una escena punk homogénea comenzó a diluirse en múltiples subescenas *underground* con menor capacidad de articulación colectiva (McCormack, 1996; Matsue, 2009).

La expansión de internet y de las plataformas digitales también modificó profundamente la lógica de estas subculturas. Si durante décadas anteriores la construcción de escenas dependía de espacios concretos como salas, barrios o circuitos locales, el entorno digital facilitó nuevas formas de difusión, pero también transformó las dinámicas de pertenencia colectiva. En esta línea, se ha señalado cómo las subculturas contemporáneas tienden a organizarse de forma más flexible, fragmentada y transitoria que los modelos clásicos descritos por los estudios culturales británicos (Bennett, 1999).

Sin embargo, estas transformaciones no implican la desaparición del conflicto cultural, sino una modificación de las formas en que este se expresa. En contextos donde la absorción comercial de la disidencia resulta más rápida, las formas de oposición tienden a aparecer de manera más fragmentada y menos estable. Aún así, el punk contemporáneo continúa funcionando como un espacio desde el que expresar conflictos y malestares que no encuentran fácilmente canales políticos tradicionales (Street, 2012; Dunn, 2016).

CASO CONTEMPORÁNEO: ZINCHIKURANDAN

Si The Stalin permite analizar cómo el punk funcionó como una forma de confrontación cultural en el Japón de los años ochenta, el contexto contemporáneo plantea dinámicas distintas. La fragmentación de las escenas musicales, la digitalización y la transformación de las formas de participación política han modificado profundamente la manera en que se articulan actualmente las formas de oposición cultural.

En este escenario aparece Zinchikurandan, una banda japonesa contemporánea vinculada a la escena *underground* actual. Su propuesta mantiene elementos visuales y sonoros agresivos, pero se desarrolla en un contexto donde las identidades subculturales parecen mucho menos estables que en décadas anteriores.

Con el objetivo de analizar esta cuestión desde una perspectiva más directa, se realizó una breve entrevista. Sus respuestas permiten observar cómo muchas de las categorías tradicionalmente asociadas al punk , identidad subcultural, discurso político explícito o incluso la propia etiqueta de "punk", aparecen hoy, de forma mucho más ambigua y fragmentada.

Entrevista

Para complementar este análisis desde una fuente primaria, se realizó una entrevista a integrantes de Zinchikurandan. La elección de esta banda responde a su presencia dentro de la escena underground japonesa actual y a ciertos elementos estéticos y performativos que permiten establecer una comparación con formas anteriores de punk japonés.

La entrevista se planteó de manera informal y breve, con preguntas centradas en cinco cuestiones principales: su relación inicial con el punk, sus influencias musicales, su proceso creativo, la dimensión expresiva de su música y su propia definición de lo que significa el punk. La transcripción completa puede consultarse en el Anexo I.

Las respuestas obtenidas resultan especialmente relevantes porque permiten observar cómo una banda contemporánea interpreta su propia práctica artística sin la mediación de categorías académicas externas. Esto permite contrastar directamente el marco teórico desarrollado en este trabajo con la forma en la que las propias artistas entienden, o rechazan entender, su producción cultural.

Reconfiguración de la resistencia simbólica en el punk contemporáneo: análisis e interpretación

Las respuestas de Zinchikurandan muestran una relación con el punk muy distinta a las anteriores como The Stalin. Uno de los elementos más significativos es la distancia que mantienen respecto a la propia identidad subcultural. Cuando explican que "no empezamos la banda pensando en hacer punk; simplemente empezamos una banda y terminamos haciendo este tipo de música", reflejan una relación mucho más difusa con la pertenencia a una escena concreta que la que caracterizaba al punk clásico, donde la identificación colectiva tenía un peso mucho mayor (Thornton, 1995; Bennett, 1999). Esta distancia respecto a la etiqueta se vuelve todavía más evidente cuando afirman directamente que "no

lo sabemos porque no nos interesa el punk". Más que definirse a partir de una identidad cerrada, la banda parece situarse en un espacio mucho más flexible y ambiguo.

Esta lógica se observa también en sus referencias musicales. La mención al grupo de J-Pop[3] *Arashi* como una de sus principales influencias resulta especialmente significativa, ya que muestra hasta qué punto las fronteras culturales contemporáneas son más híbridas y menos rígidas que en décadas anteriores (Iwabuchi, 2015; Stevens, 2008). En el contexto *underground* de los años ochenta, una referencia tan explícita al pop comercial habría sido difícil de integrar dentro de una lógica subcultural basada en la oposición y la diferenciación. En cambio, en el presente, este tipo de mezcla refleja un entorno cultural mucho más flexible, donde las referencias ya no responden necesariamente a identidades cerradas o excluyentes.

Sus respuestas sobre el proceso creativo y la performatividad también permiten observar transformaciones importantes. Cuando se les pregunta qué inspira su música, responden que componen a partir de "rabia y tristeza". El malestar continúa presente, pero aparece formulado desde emociones más individuales y menos articuladas colectivamente que en el caso de The Stalin (McCormack, 1996; Allison, 2013). Del mismo modo, al afirmar que "decimos lo que pensamos tanto en la vida diaria como en la música, sin importar nada", la música deja de aparecer como un espacio excepcional de ruptura y pasa a funcionar como una extensión de una actitud cotidiana más directa. Algo similar ocurre cuando se les pregunta por la intensidad de sus actuaciones y responden que "puedes interpretarlo como quieras, no hay respuesta". Esta negativa a fijar un significado conecta con la ambigüedad ya observada en las letras y performances de The Stalin, aunque en este caso aparece formulada explícitamente por las propias integrantes (Marcus, 1989).

Esta relación con el punk plantea una cuestión importante para la interpretación de las culturas de resistencia contemporáneas: ¿es necesario que una práctica se defina explícitamente como política para poder considerarla una forma de resistencia? Las respuestas de Zinchikurandan parecen cuestionar esta idea. Aunque la banda no se presenta a sí misma desde una lógica militante ni muestra interés por definirse políticamente, sus actuaciones y sus formas de expresión continúan generando incomodidad, confrontación y fricción frente a determinadas expectativas sociales (Street, 2012; Dunn, 2016). Desde esta perspectiva, la resistencia no depende únicamente de la intención declarada de quienes participan en ella, sino también de los significados que producen sus prácticas y de los límites culturales que ponen en cuestión.

Al mismo tiempo, conviene señalar una limitación metodológica importante presente en esta comparación. Mientras que el análisis de Zinchikurandan incorpora testimonios directos de las propias integrantes, el caso de The Stalin ha sido reconstruido principalmente a partir de actuaciones, letras y fuentes secundarias. No puede descartarse que, tal vez, de haber contado con entrevistas similares en el contexto de los años ochenta, hubieran aparecido respuestas igualmente ambiguas respecto a las interpretaciones políticas atribuidas posteriormente a su trabajo (Hebdige, 1979). Por ello, algunas de las diferencias observadas entre ambos casos pueden estar relacionadas no solo con transformaciones históricas reales, sino también con la naturaleza de las fuentes disponibles.

[3] J-Pop: abreviatura de Japanese Pop, utilizada para referirse a la música popular comercial japonesa contemporánea.

Aun así, el contraste entre ambos grupos permite observar cómo la resistencia simbólica dentro del punk japonés no desaparece, sino que se transforma junto con el contexto histórico. En el caso de The Stalin, la disidencia se articulaba mediante formas especialmente visibles de confrontación: violencia performativa, provocación explícita, ruido extremo y una estética orientada a producir rechazo. Estas prácticas funcionaban como una ruptura frente a normas sociales asociadas a la obediencia, la integración grupal o la respetabilidad (Mōri, 2009; Gordon, 2003). En cambio, Zinchikurandan refleja un contexto contemporáneo marcado por formas de malestar más fragmentadas e individualizadas, donde las identidades subculturales han perdido parte de la cohesión que tuvieron en décadas anteriores.

Sin embargo, existe una continuidad importante entre ambos casos: en ninguno de los dos la oposición se organiza principalmente mediante programas políticos explícitos o canales institucionales tradicionales. Tanto en The Stalin como en Zinchikurandan, la disidencia aparece en espacios menos formalizados, como el cuerpo, el sonido, la emoción, la ambigüedad o la incomodidad, reflejando una transformación en las formas mediante las cuales el malestar encuentra expresión cultural dentro del Japón contemporáneo (Dunn, 2016; Bennett, 1999).

Performatividad contemporánea: entre el caos y la teatralidad

La observación de varias actuaciones en directo de Zinchikurandan permite reforzar y entender mucho mejor algunas de las ideas que ya habían planteado a partir de la entrevista. Al ver sus conciertos, se nota que mantienen una fuerte dimensión corporal muy marcada: hay movimientos bruscos, gritos constantes de principio a fin, contacto físico directo con el público y una utilización bastante caótica del espacio escénico. De esta manera, la distancia que suele haber entre la banda y la audiencia se reduce continuamente, generando actuaciones muy intensas, ruidosas y visualmente desordenadas que rompen con lo que se espera habitualmente en un espacio público (Eyerman & Jamison, 1998; Thornton, 1995).



Figura 3. Actuación en directo de Zinchikurandan. **Fuente:** Zinchikurandan (s. f.).

Sin embargo, esta intensidad y energía funciona de una forma muy distinta a la que se observaba en el caso de The Stalin (Gordon, 2003; Matsue, 2009). Aunque es verdad que sigue existiendo esa parte de provocación, rabia e incomodidad, en muchas de sus actuaciones actuales aparece también una dimensión mucho más teatral y exagerada. La agresividad sobre el escenario ya no parece orientarse únicamente a buscar el *shock* directo o el rechazo del espectador como antes, sino que incorpora elementos más lúdicos o cómicos que dificultan hacer una interpretación puramente confrontacional o violenta del grupo.

Esto refuerza de forma clara una de las ideas centrales de este trabajo: estas formas de oposición cultural no desaparecen con el tiempo, sino que se transforman junto con el contexto social en el que se desarrollan (Bennett, 1999; Mōri, 2015). En el caso contemporáneo que vemos hoy en día, la ruptura y el descontento siguen estando muy presentes encima del escenario, aunque ahora se expresan de una manera mucho más híbrida, menos ideologizada y, por lo tanto, mucho más difícil de clasificar y de encasillar que en las primeras etapas del punk japonés (Stevens, 2008; Hebdige, 1979).

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, el objetivo principal ha sido analizar de qué manera el punk japonés ha funcionado como una herramienta de resistencia cultural y disidencia en diferentes momentos de su historia reciente. Tras contrastar el caso histórico de los años ochenta con la realidad de la escena *underground* actual, se pueden extraer varias conclusiones fundamentales que responden directamente a la hipótesis de partida de este trabajo.

En primer lugar, los resultados obtenidos obligan a matizar qué debemos entender por "resistencia política" dentro del caso japonés. A diferencia de contextos occidentales como el Reino Unido o Estados Unidos durante los años setenta, donde bandas como Sex Pistols criticaban explícitamente a la corona, o artistas como Patti Smith rompían con las normas de género, en Japón la disidencia ha operado de una forma mucho más difusa. Parte del conflicto social en el contexto japonés no se dirige tanto contra las instituciones políticas formales o el aparato del gobierno, sino contra los mecanismos cotidianos de control social y disciplinamiento. A través del estudio de las bandas, ha quedado demostrado que el punk surge como una respuesta directa a la fuerte presión hacia la homogeneidad, la obligación de encajar en el grupo y las fuertes dinámicas disciplinarias presentes

En segundo lugar, el análisis permite confirmar la hipótesis de partida respecto a cómo los cambios históricos transforman esta resistencia. Durante los periodos de mayor conflictividad política y social, como las protestas estudiantiles de las décadas de 1960 y 1970, la oposición era más visible y directamente politizada. Sin embargo, la aparente estabilidad económica y la hegemonía conservadora de los años ochenta no implicaron la desaparición del conflicto, sino su desplazamiento hacia espacios culturales e informales. El caso de The Stalin demuestra que el ruido y la ruptura de las normas corporales funcionaron como una reacción brutal frente a un entorno altamente regulado. Incluso la provocación de usar un nombre políticamente “conflictivo” como el de "Stalin", aunque no tuviera detrás un programa ideológico coherente, reflejaba esa voluntad clara de confrontar el sentido común de la época.

Por otro lado, el análisis contemporáneo de Zinchikurandan nos muestra una transformación adicional muy valiosa para entender el presente. En un contexto marcado por la precariedad, la fragmentación social y el debilitamiento de las identidades colectivas, el malestar continúa presente, pero aparece de forma más ambigua, emocional y menos articulada colectivamente. La propia identidad punk ha perdido su rigidez y se ha vuelto mucho más híbrida, hasta el punto de que los grupos mezclan referencias comerciales del *mainstream* como *Arashi* sin preocuparse por las etiquetas clásicas de autenticidad subcultural. A medida que el punk global ha sido absorbido comercialmente por las industrias culturales, muchos de sus códigos visuales se han normalizado, lo que obliga a las bandas actuales a buscar la ruptura a través de otros canales más individuales e interiorizados, basados en la expresión de emociones personales como la rabia o la tristeza.

Finalmente, este trabajo resuelve un dilema teórico clave: la posibilidad de que exista resistencia sin una intención política explícita por parte de los músicos. Como ha demostrado la entrevista, muchas veces las interpretaciones políticas profundas provienen más de los análisis académicos externos que de la propia autopercepción de las integrantes, quienes afirman que no les interesa el punk ni buscan dar un mitin político. Sin embargo, su práctica sigue teniendo una carga crítica innegable en su contexto. El simple hecho de subirse a un

escenario en el Japón actual, romper con el autocontrol obligatorio, gritar la frustración y utilizar el absurdo o la teatralidad en el directo constituye un cuestionamiento directo a las expectativas sociales.

El caso japonés demuestra cómo determinadas formas de malestar y confrontación cultural continúan desplazándose hacia espacios simbólicos, corporales y musicales. El punk japonés ha funcionado y sigue funcionando como uno de los espacios donde parte de ese rechazo acumulado se hace visible frente a distintas formas de normalización social.

En últimas estancia, las limitaciones de este trabajo abren posibles líneas de investigación relacionadas con otras escenas underground japonesas y con nuevas formas de oposición cultural surgidas en entornos digitales y contextos contemporáneos cada vez más fragmentados. En cualquier caso, el recorrido realizado permite observar que, incluso cuando las formas de resistencia cambian y las identidades subculturales pierden centralidad, la cultura continúa siendo un espacio desde el que cuestionar, negociar y poner en tensión los límites del orden social.

BIBLIOGRAFÍA

Allison, Anne. *Precarious Japan*. Durham: Duke University Press, 2013.

Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

Befu, Harumi. *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*. Melbourne: Trans Pacific Press, 2001.

Bennett, Andy. "Subcultures or Neo-Tribes?" *Sociology* 33, no. 3 (1999): 599–617.

Bennett, Andy, and Richard A. Peterson, eds. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Brown, Alex. "Above and Below the Streets: A Musical Geography of Anti-Nuclear Protest in Tokyo." *Emotion, Space and Society* 20 (2016): 82–89.

Condry, Ian. *The Soul of Anime: Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*. Durham: Duke University Press, 2013.

Dunn, Kevin C. *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. London: Bloomsbury, 2016.

Eyerman, Ron, and Andrew Jamison. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Gordon, Andrew. *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*. New York: Oxford University Press, 2003.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing 'the Popular'." In *People's History and Socialist Theory*, edited by Raphael Samuel, 227–240. London: Routledge, 1981.

Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.

Iwabuchi, Koichi. "Pop-Culture Diplomacy in Japan: Soft Power, Nation Branding and the Question of International Cultural Exchange." *International Journal of Cultural Policy* 21, no. 4 (2015): 419–432.

Manabe, Noriko. *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Marcus, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Matsue, Jennifer Milioto. *Making Music in Japan's Underground: The Tokyo Hardcore Scene*. London: Routledge, 2009.

McCormack, Gavan. *The Emptiness of Japanese Affluence*. New York: M.E. Sharpe, 1996.

McGray, Douglas. "Japan's Gross National Cool." *Foreign Policy* 130 (2002): 44–54.

Mōri, Yoshitaka. "J-Pop: From the Ideology of Creativity to DIY Music Culture." *Inter-Asia Cultural Studies* 10, no. 4 (2009): 474–488.

Mōri, Yoshitaka. "Culture = Politics: The Emergence of New Cultural Forms of Protest in Japan." *Inter-Asia Cultural Studies* 16, no. 1 (2015): 49–65.

Muggleton, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2000.

Novak, David. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham: Duke University Press, 2013.

Reynolds, Simon. *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. London: Faber and Faber, 2005.

Savage, Jon. *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*. London: Faber and Faber, 1991.

Stevens, Carolyn S. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. London: Routledge, 2008.

Street, John. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press, 2012.

Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.

Valaskivi, Katriina. "A Brand New Future? Cool Japan and the Social Imaginary of the Branded Nation." *Japan Forum*25, no. 4 (2013): 485–504.

van Wolferen, Karel. *The Enigma of Japanese Power: People and Politics in a Stateless Nation*. London: Macmillan, 1990.

Yoshimi, Shunya. *America as Desire and Violence: Americanization in Postwar Japan and Asia During the Cold War*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003.

BIBLIOGRAFÍA IMÁGENES

Japanese Alternative Magazine. (2026, 3 de marzo). *FILM: Post-apocalyptic punk: A look at Gakuryū Ishii's* Burst City *(1982)*. https://japanesealternative.net/2026/03/03/film-post-apocalyptic-punk-a-look-at-gakuryu-ishiis-burst-city-1982/

Todestrieb. (2022). *38 Years Ago: The Stalin Release Trash*. Recuperado de: https://todestrieb.co.uk/blogs/daily-noise/38-years-ago-the-stalin-release-trash

Zinchikurandan. (s. f.). *Perfil oficial de Instagram*. Instagram. https://www.instagram.com/zinchikurandan/

ANEXOS

Anexo I. Entrevista completa a Zinchikurandan

P:　最初にパンクにどう関わることになったのか、そしてなぜこの種の音楽を演奏しようと思ったのか教えてください。また、どのようなバンドや影響がサウンドを形成したのか、そして現在もインスピレーションを与え続けているものは何かについてもぜひお聞きしたいです。

P: *Para empezar, me gustaría saber cómo comenzasteis a relacionarnos con el punk y por qué decidisteis hacer este tipo de música. También me interesa saber qué bandas o influencias han moldeado vuestro sonido y qué sigue inspirándoos actualmente.*

R:　パンクをやろうと思ってバンドを始めたのではなくて、バンドを始めたらこういう音楽をやってました。影響を受けたバンドは日本の「嵐」というグループです。

R: *No empezamos una banda pensando en hacer punk. Simplemente empezamos a tocar y acabamos haciendo este tipo de música. La banda que más nos ha influido es el grupo japonés Arashi.*

P: 音楽を作る際、どのようなことにインスピレーションを受けますか？また、創作プロセスは通常どのような流れで進みますか？

P: *Cuando componéis música, ¿qué suele inspiraros? ¿Y cómo es normalmente vuestro proceso creativo?*

R: 怒りや悲しみなどから作ります。メンバー全員が作曲をするのでそれぞれ違います。

R: *Componemos a partir de emociones como la rabia o la tristeza. Como todos los miembros escribimos música, el proceso es diferente en cada caso.*

P: 曲から感じ取れる限り（私の日本語はまだあまり上手ではありませんが）、かなり強烈で、時には挑発的なテーマを扱っているように思えます**……**普段の生活では口にしないようなことを、音楽を通じて表現できていると感じますか？

P: *Por lo que he podido entender de vuestras canciones (aunque mi japonés todavía no es muy bueno), tratáis temas bastante intensos y a veces provocadores. ¿Sentís que a través de la música podéis expresar cosas que normalmente no diríais en vuestra vida cotidiana?*

R: 普段でもお構い無しに発言しますし音楽でもお構い無しに発言します。

R: *Decimos esas cosas sin preocuparnos tanto en la vida cotidiana como en la música.*

P: ライブパフォーマンスや美学の強烈さと表現力の高さが本当に好きです。それは、音楽を通じて伝えたいことの重要な部分なのでしょうか？

P: *Me gusta mucho la intensidad de vuestras actuaciones en directo y vuestra estética visual. ¿Es una parte importante de lo que queréis transmitir a través de vuestra música?*

R: あなただけの受け取り方をしていただいて構いません。答えはないので

R: *Puedes interpretarlo como quieras. No hay una respuesta única.*

P: 最後に、パンクであるためには何が必要だと思いますか？パンクとはどのようなものだと表現しますか？

P: *Por último, ¿qué creéis que hace que algo sea punk? ¿Cómo definiríais el punk?*

R: パンクに興味がないので知りません

R: *No lo sé, porque no nos interesa el punk.*