

# **Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007.**

Nicolas Cuello y Lucas Disalvo.

Cita:

Nicolas Cuello y Lucas Disalvo (2020). *Ninguna línea recta.  
Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007.*  
Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento Ediciones.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/nicolascuello/35>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p3sB/Ubx>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# Ninguna línea recta

Contraculturas punk y políticas sexuales  
en Argentina (1984-2007)

Nicolás Cuello  
Lucas Morgan Disalvo



TRENENMOVIMIENTO

Cuello, Nicolas

Ninguna línea recta : contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007 / Nicolas Cuello ; Di Salvo Lucas Morgan. - 1a ed. - Temperley : Tren en Movimiento ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Alcohol y Fotocopias, 2019.

352 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3789-59-5

1. Feminismo. 2. Subcultura. 3. Estética Musical. I. Lucas Morgan, Di Salvo. II. Título.

CDD 305.42

En la cubierta: Daiana Diet, 1998, en un club social de La Boca.  
Festival travesti punk. Fotografía de Carola Fontán.

© NICOLÁS CUELLO Y LUCAS MORGAN DI SALVO

© ALCOHOL Y FOTOCOPIAS  
alcoholyfotocopias@gmail.com  
alcoholyfotocopias/instagram

© TREN EN MOVIMIENTO  
www.trenenmovimiento.com.ar  
trenenmovimiento@gmail.com

Impreso en América Latina  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

## CAPÍTULO 1

# ¿Será que los punks son putos? Sensibilidades punk y estéticas negativas del hacer

“[...] Tenés derecho a ser  
todo lo que tus fuerzas te permitan [...]”

*RESISTENCIA ZINE*

En este capítulo nos proponemos abordar un conjunto de publicaciones independientes, artefactos gráficos y experiencias de organización contracultural en la escena *underground* de Buenos Aires durante los años 80, que habilitaron procesos de singularización subjetiva y de transformación de los paisajes sociales a través de discursos, imágenes y saberes desafiantes que privilegiaron una política radical del cuerpo y sus placeres. Por un lado, la publicación *Resistencia Zine* (1984-2001), registro clave de la emergencia de imaginarios punk locales, agitó el paisaje de una reciente y titubeante democracia post-dictatorial, como un proyecto febril desde el cual Patricia Pietrafesa se dedicó a producir y difundir imágenes hasta aquel momento desconocidas o restringidas, sobre iniciativas contraculturales, sensibilidades anti-autoritarias, goces malditos, estéticas obscenas, modos de vida alternativos y múltiples formas de agitación libertaria. Por otra parte, nos interesa dar cuenta de una serie de acciones cuyos lenguajes expresivos estuvieron signados por una estética colectiva de la irrupción y el desarreglo sensible, gráficas precarias de contracomunicación, maneras de ocupación incómoda del espacio público y enfrentamientos directos con las fuerzas policiales. Hablamos de las sucesivas *Marchas contra la Policía* protagonizadas especialmente por la juventud punk, la *Marcha Pagana* convocada por la Coordinadora de Grupos Alternativos, acciones internacionales de carácter destructivo como *Stop The City!* (¡Paren la Ciudad!), la *Marcha de Repudio a la Visita Papal* impulsada por la Comisión de Repudio al Papa (C.R.A.P.) y el boicot a la instalación del primer local de la cadena gastronómica McDonald's en Argentina.

Estas experiencias fueron alumbradas en un momento clave de efervescencia social y derrumbe de paradigmas, en el cual la recomposición democrática y el destape cultural oficiaron de escenario catalizador para la invención radical de lenguajes desde los cuales pronunciar el descontento, el rencor y la insatisfacción contra los insistentes remanentes represivos del pasado. En estos episodios, el punk y su principio básico de *hacelo vos mism\** (*do it yourself* o DIY) funcionó como una plataforma poético-política generadora de dichas formaciones sensibles que cruzaron la potencia disonante del ruido, la inmoralidad de lo herético y la promesa de la autogestión con un repertorio crítico de políticas sexocorporales, haciendo lugar a una experiencia incendiaria que desde la precariedad y a través de la urgencia, produjo imágenes para que algo distinto ocurriese.

### **Historiografía de una mala palabra**

Existen numerosas versiones acerca del origen probable del término *punk*, todas pertinentes para reflejar la propia complejidad del punk como escenario de alianzas urgentes entre tensiones de disolución y creación, fuertemente transversalizadas por el sexo. Por un lado, las imágenes de los archivos punk nos retrotraen a toda la artillería iconográfica de elementos vinculados a subculturas sadomasoquistas paseados a plena luz del día, como si se tratase de una apología pública del exceso subterráneo frente a las leyes del pudor convivencial de las ciudades industriales; por otro lado, los relatos de algunos de sus protagonistas y revisiones historiográficas lo han definido, por momentos, como un movimiento militantemente asexual, como lo deja ver la conocida definición caústica que un joven Johnny Rotten ofrece del sexo en 1978: el mismo sexo que fue idealizado por la generación anterior como una experiencia comunal de liberación o armonización trascendental era reducido de un plumazo a una trivialidad mediocre y aburrida, la monotonía de “dos minutos y 52 segundos de chapeos” (Reynolds, 1995, p. 46).

Sin embargo, antes de que el punk como movimiento contracultural articulase algún tipo de pronunciamiento en relación al sexo, éste mismo era una máquina activa de producción y marcación de sujetos sociales, sujetos a quienes se reconoció en una primera instancia bajo el nombre de *punks*: sujetos profundamente fracturados por los paradigmas de inteligibilidad capitalista,

obsesionados con la funcionalidad y capacidad singular de producción. De esta manera, podemos entender genealógicamente cómo el movimiento fue ligado a Shakespeare y al teatro isabelino de 1602, donde la palabra *punk* identificaba a la prostituta como figura de turbulencia social; cómo, posteriormente, el término fue utilizado para denominar ciertas tipologías sociales que conectaban juventud y criminalidad, como las figuras del rufián, el gángster y el merodeador (Elster, 2014). Cómo, en 1912, era usado comúnmente para definir a una persona inútil e improductiva, pero también para caracterizar a una persona inexperta; y también una posible derivación fonética, *ponk* —en alusión tanto a la mugre como a la pólvora— que reúne simultáneamente las imágenes de la ruina y peligrosidad. En un artículo de 1971 de la revista *Creem*, Dave Marsh, desde su columna *Looney Tunes*, le haría justicia a todas estas fugas semánticas, abrazando este carácter de escoria y disidencia social como un diseño posible y deseable de existencia anti-normativa:

Siendo un perverso cultural desde el momento en que nací, decidí que este insulto [punk] estaría mejor construido como un cumplido; especialmente en comparación a que la alternativa a dicha actitud punkie, para mí era actuar como un boludo dignificado. (Derogatis, 2008: 119)

Lejos de remitirse a ciertas imágenes de antagonismo viril propuestas por las historiografías heterocentradas de la cultura alternativa, el término *punk* en su historia se constituyó como sede de un fuerte sentido de fragilidad y desposesión. Utilizada para nombrar a un cuerpo reducido a su instinto de supervivencia, la injuria *punk* formaba parte de un repertorio disciplinante que dibujaba el límite irreconciliable entre un sujeto apto y autorizado para el mundo y otros figurados socialmente como *inservibles*: jóvenes amanerados, precarizados, demasiado débiles, impetuosos, inexpertos, sodomitas y perversos. Parte crucial de la jerga de los hombres duros y listos, la palabra “punk” dibuja fonéticamente la figura de algo que es arrojado contra alguien: su sonoridad habla de un desquite, una puntuación, una desaprobación, el punto final de un escarmiento para señalar una vida que no vale la pena según las lógicas sociales que hacen girar al mundo. Como vemos, en sus usos culturales previos a 1970, el término *punk* es un ejercicio soberano de desprecio social que no deja de estar revestido por un señalamiento sexual hacia determinado tipo de

cuerpos: se trata de una referencia a ser cogido, y particularmente, a ser cogido por el culo. En efecto, uno de los lugares en los cuales esta denominación extrajo un sentido social e histórico marginalizante que entrelazaba juventud, escoria, subyugación y crimen fue la cárcel.

Para Stephen Donalson, en 1976, el volverse un “punk” de cárcel fue un bautismo y una violenta transformación de todos los órdenes formales que había conocido. Militante, periodista, budista, bisexual y fundador de una de las primeras sociedades universitarias homófilas en Estados Unidos, de 1973 a 1984, “Donny” estuvo en la cárcel varias veces, fue sobreviviente de numerosos episodios de violación carcelaria y también infatigable vocero público de las atroces realidades de violencia sexual que atraviesan los presos, denunciando a estos casos no sólo como manifestaciones aisladas sino como modalidades invisibles, naturalizadas e incluso socialmente aprobadas, de la tortura institucional que viven los prisioneros del estado. Además de la narración descarnada de esta violencia, Donny se dedicó a escribir sobre sus epifanías de “punk” entremuros, profundizando acerca de esta identidad y de las economías sociales, sexuales y afectivas que implicaba ser puesto y anunciarse como punk, relatando formas de camaradería entre presos labradas a partir de una estructura codificada de poder:

Y esencialmente, ellos me enseñaron el rol de un punk de cárcel (*jail punk*). Ya sabés, me protegían de todos los demás. Si me iba a la ducha tenía un séquito de cuatro marines escoltándome a la ducha. Me traían la comida en bandejas. Si necesitaba cupones, me los daban. Todo lo que necesitaba, me lo daban [...] Permanecíamos en esa cárcel las 24 horas del día, y estos chicos, teniendo 19, 20, dos de ellos 22 —en el momento de mayor calentura de sus vidas— estaban aburridos todo el tiempo. Y la manera en la que lidiarían con su aburrimiento sería teniendo sexo conmigo. De manera que debo haber permanecido la mitad de mi tiempo en aquellas dos semanas con alguna pija de marine dentro mío. Por un lugar o por el otro. Había uno de ellos al que le gustaba cogerme, pero los otros tres eran orales. Y ellos me harían cosas que, para mi cabeza, eran bastante extrañas [...] Como Dan, quien de algún modo estaba a cargo mío —él se sentaría en su litera leyendo historias de cowboys, ¿sí? Y me tendría apoyado sobre su regazo y acariciándome la cabeza. Sin hacer nada sexual. Y le pregunté: “¿por qué hacés esto?”. Y me dijo, “bueno, esto es lo que hago con mi novia cuando estoy en casa. Calculo que si vas a ser nuestra novia acá, voy a hacer lo mismo con vos”. (Goad, 1994)

A su vez, si nos retrotraemos a los derroteros históricos del término *queer*, podemos encontrar resonancias afines, por no decir una genealogía compartida. Como indaga Paul Preciado (2012), en la lengua inglesa, a partir de su aparición en el siglo XVIII, *queer* servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Figuras como el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su extrañeza no pudiera ser reconocido como hombre o mujer. De esta manera, la palabra *queer* no parecía tanto estar definiendo una cualidad del objeto al que se refería, como indicar la incapacidad del sujeto de acceder a una representación estable. Tanto para la sociedad victoriana, como para otras formulaciones posteriores de la organización social fue necesario desconfiar de aquellos sujetos *queer* ya que su mera presencia desdibujaba las fronteras y el valor de la heterosexualidad como eje de la familia burguesa, base de la reproducción de la nación y de la especie. La amenaza venía en este caso de aquellos cuerpos que por sus formas de relación y producción de placer ponían en cuestión las diferencias entre lo masculino y lo femenino, pero también, nos recuerda el autor, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo humano. De este modo el insulto *queer* no tenía un contenido específico definido de antemano, sino que pretendía reunir todas las señales posibles de la abyección. Desplazados fuera del espacio social por la injuria, todos aquellos cuerpos tocados por la vibratibilidad inestable de la desaprobación *queer* estaban condenados al secreto y a la vergüenza.

En *Tongues Untied*, ensayo audiovisual de 1989, el cineasta y activista gay negro texano Marlon Riggs, en su recapitulación sobre las palabras que lo atravesaron biográficamente, rememora también este sentido de *punk* que tempranamente se estrelló contra su cuerpo. "Me avisaron de mi vocación a la edad de los seis", explica Riggs a la cámara, "teníamos una palabra para chicos como yo, se nos llamaba...", y es interrumpido periódicamente por el plano detalle de la boca de un niño que escupe el término "punk". "Punk", retoma Riggs, "no porque jugaba a tener sexo con otros chicos. Todos en el barrio lo hacían. [...] Pero yo lo hacía sin contrapartida, yo me daba gratis", y acentúa este último posicionamiento con un afeminado chasquido de dedos, de ésos que al igual que la injuria "punk" también operan como una puntuación, generando un espacio incómodo, extraño y resiliente frente a la humillación sostenida.

En el incipiente surgimiento de la cultura punk en Argentina, todos estos sentidos también fueron conocidos y reivindicados a través de los medios de contra-comunicación fundamentales para el desarrollo de sus propias poéticas y políticas. En una nota titulada “¿Será que los punks son putos?”, publicada en el fanzine *Resistencia* número 8 del año 1994, Patricia Pietrafesa introduce una reflexión crítica en torno al origen etimológico de la palabra *punk*, retomando las raíces abyectas y marginales en las que éste emergió. Esta nota en particular surgió como una estrategia de desactivación del efecto peyorativo, marginalizante y excluyente con el cual, a principios de los años 90, la banda Cadáveres, integrada por ella y otros colaboradores del fanzine, era impugnada como una banda de “putos” y “glams” por el resto de la escena alternativa. En su desarrollo, la nota despliega:

[...] 1. Sabés qué significa punk? No ideológicamente, sino la palabra en sí misma... sabés? Es un término inglés, claro y traducido su significado es: 1. joven sin experiencia. 2. persona o cosa inútil, inservible. 3. homosexual pasivo. 4. hupe, mecha. Pero si vamos más allá en el origen de la palabra, descubrimos que PUNK es un término arcaico para denominar a la madera seca que se utilizaba como mecha para prender fuego, el mismo significado tiene la palabra FAGGOT (puto, marica). Tal vez recuerden que hace unos siglos las brujas, criminales, homosexuales y otros enemigos del Estado eran quemados en la hoguera, la palabra del material que utilizaban para prender ese fuego, luego fue utilizado para denominar a las víctimas también. Nada accidental que las palabras PUNK y FAGGOT tengan el mismo origen (¿Será que los punks son putos?). Mucho antes que el punk significara crestas y toda la parafernalia, muchos chicos jóvenes, sin dinero, iban a parar a las cárceles para satisfacer los deseos sexuales de los presos (en Estados Unidos) y se los conocía como “punks” (Los presos decían “I punked the kid”). Estos punks originales estaban llenos de tattoos caseros, muchos de ellos eran delincuentes juveniles, rompían las normas de la sociedad y eso incluía todo, desde la música que escuchaban hasta sus actitudes y vestimenta (Patti Smith, Dee Dee Ramone, Sid Vicious y su famosa camiseta). No se podía seguir en la vertiente “amor libre” a lo hippie, se cambió por algo más duro, mucho cuero negro y actitudes extremas. Los punks crearon el fenómeno de una subcultura visiblemente opuesta a las instituciones que intentan controlar todo, incluyendo la libertad sexual. (Pietrafesa, 2013)

¿Será que los punks son putos?

SERA QUE LOS

PUNKS



Seguramente los lectores habrán notado que el staff de este zine es un grupo que comparte varias actividades (RESISTENCIA, CADAVERES a veces programas de radio, borracheras, salidas) y gustos (cine, rock, bebidas). Como CADAVERES, en un principio (1990), fuimos especialmente marginados de la "escena" y calificados despectivamente como "putos", "ganas", etc. La indignación que sentimos no fue porque se refirieran a nosotros con estos términos -para nada-, sino que comprobábamos una vez más cuán reaccionaria resultaba la famosa "escena alternativa". La falta de sentido del humor, la rigidez para rápidamente prejugar cuando algo-alguien no entra en las formas conocidas de rebeldía o protesta, o la falta de respeto por lo que el otro es, plena, dice o luce, siempre fueron características mayoritarias en la escena de Buenos Aires, lamentablemente. Supongo que esa mayoría no son los que leen RESISTENCIA, obviamente, pero tal vez conozcan a alguien a quien le pueda venir bien la lectura de ésta nota.

En esta primera parte no voy a hablar de Argentina, sino de los orígenes de la palabra punk y recordar la fuerte conexión que siempre tuvo con lo extremo. En la segunda parte (RESISTENCIA 9) sí voy a dedicarme a la escena local e incluiré algunas entrevistas interesantes.

1. ¿SABES QUE SIGNIFICA PUNK?

No ideológicamente, sino la palabra en sí misma.... ¿verdad?  
Es un término inglés, claro y traducido su significado es:  
1. joven sin experiencia.  
2. persona o cosa inútil, inservible.  
3. homosexual pasivo.  
4. hupe, mecha.

Pero si vamos más allá en el origen de la palabra, descubrimos que PUNK es un término arcaico para denominar a la madera seca que se utilizaba como mecha para prender fuego, el mismo significado tiene también la palabra FAGGOT (puto, marica). Tal vez recuerden que hace unos siglos las brujas, criminales, homosexuales y otros enemigos del estado eran quemados en la hoguera. La palabra del material que utilizaban para prender ese fuego, luego fue utilizado para denominar a las víctimas también. No les parece interesante? Nada accidental que las palabras PUNK y FAGGOT tengan el mismo origen...  
(Será que los punks son putos...?)

Mucho antes que el punk significara crees y toda la parafernalia, muchos chicos jóvenes, sin dinero iban a parar a las cárceles para satisfacer los deseos sexuales de los presos (en U.S.A.) y se los conocía como "punks" (Los presos decían: "I punked the kid"). Estos punks originales estaban lle-

22

Nota "¿Será que de los punks son putos?", Fanzine Resistencia, Pat Pietrafesa, n. 8, 1994. Archivo personal Pat Pietrafesa.

# SON putos?

nos de tatuos caseros, muchos de ellos eran delincuentes juveniles, rompían las normas de la sociedad y eso incluía todo, desde la música que escuchaban hasta sus actitudes y vestimenta (Patti Smith, Dee Dee Ramone, Sid Vicious y su famosa camiseta). No se podía seguir en la vertiente "amor libre" a lo hippie, se cambió por algo más duro, mucho cuero negro y actitudes extremas. Los punks crearon el fenómeno de una subcultura visiblemente opuesta a las instituciones que intentan controlar todo incluyendo la libertad sexual.

X PATRICIA

## 1ª PARTE



### 2. ¿ALGUNA VEZ TE GRITARON PUTO/PUTA (como insulto) POR SER PUNK?

(digo "puta" ya que es más común que se refirieran con éste término para agredir a una mujer)

La persona que te grita piensa que te está insultando, que te vas a ofender. Siente indignación y no sabe cómo demostrar una actitud o un look que no reconoce- es raro, es puto. Pero aún cuando lo digan del modo más ofensivo, no lo recibas así ya que:

1. Como dice Tangalanga el que le dice puto a otro es porque puto es.

2. Te gritan PUTO/PUTA porque la manera en que te ves/actúas/ luce tan rebelde que se supone que tu comportamiento se debe extender hasta estar en contra de los hábitos sexuales normales de la sociedad.

La próxima vez no te ofendas, penadé en las connotaciones que tiene el supuesto insulto- tal vez deberías sentirte orgulloso. (como nos sentimos nosotros)

### 3. PARA FINES DE LOS '60, PRINCIPIOS DE LOS '70, EL ROCK HABIA LLEGADO MUY LEJOS.....

lejos, era una industria cada vez más compleja, el conservadurismo había invadido a sus estrellas y la protesta hippie ya no convenía a la nueva generación. Había que volver a la rebeldía porque sí, a la violencia física y al viejo rock'n'roll. Así, el GAY ROCK surgió como este reclamo de decadencia envuelto en un look supersesxy muy contrario al look simple del pacífico amor libre.

David Bowie (catalizador de todo lo que el gay rock llegó a significar), vestía lamé y estaba ajustado con lentejuelas, tal cual lo había hecho el legendario Little Richard. Lou Reed lucía como rebelde de los '50; eran ejemplos de una vuelta a aquella fuerza primitiva. (más adelante haremos un especial gay-rock)

**ACLARACION**

cuando digo gay me refiero a hombres y mujeres.

Nota "¿Será que de los punks son putos?", Fanzine Resistencia, Pat Pietrafesa, n. 8, 1994. Archivo personal Pat Pietrafesa.

## La emergencia de lo subterráneo

El surgimiento del conjunto de manifestaciones culturales, prácticas artísticas, tomas de posición y agencias poético-políticas que en este libro consideramos como *punk*, usualmente es identificado en Argentina como una de las tantas expresiones que formaron parte de la trama cultural, política y social abierta por los procesos de recomposición democrática durante la post-dictadura de los años 80, anudada a un conjunto sumamente complejo de manifestaciones que, durante esta década, tuvieron lugar en los circuitos *underground* o escenas de producción cultural alternativa. Sin embargo, a partir de la reconstrucción de la historia oral del punk local (Cosso, 2012; Pietrafesa, 2013), se han identificado algunas experiencias catalizadoras que permitieron romper con la imagen cristalizada de cierta genealogía historiográfica del arte que se inicia con la apertura democrática de la post-dictadura. Es así como el germen/virus de este tipo de prácticas puede encontrarse entre los años 1978 y 1981, cuando comenzaron a formarse intuitiva y desesperadamente los primeros grupos de música punk (Los Testículos, Los Laxantes, Estado de Sitio, Alerta Roja, Muerte Civil —todos éstos de Buenos Aires— y Los Baraja —de la ciudad de La Plata—), formados a partir de las posibilidades que disponían los tráficos culturales abiertos por la tremenda y violenta devaluación instaurada por Martínez de Hoz, que profundizaba la instalación de un modelo económico político neoliberal —que si bien permitió a grandes sectores del país involucrarse en nuevos consumos diversos, tendría una larga trayectoria de consecuencias entre las que encontraremos el desguace absoluto de las economías locales—.<sup>1</sup>

Revistas especializadas de aquel entonces como *Pelo* (1970-1990) y *El Expreso Imaginario* (1976-1983) funcionaban como los medios de difusión de la escasa información que era posible conseguir sobre la nueva contracultura musical (punk, new wave, etc.) que estaba tomando lugar en el exterior. Los Testículos fue la primera banda de la historia de punk local, cuyos integrantes se conocieron a través de un aviso publicado por uno de sus miembros (Hari B., que

---

1. Vale mencionar aquello que el músico Wallas de la banda Massacre describe como el “fenómeno de la azafata internacional” de los años 90: melómanos y coleccionistas arremolinaban encargos de discos, libros, videos y todo lo que pudiera conseguirse “de afuera” en un departamento de Almagro en donde vivían varias azafatas. De modo similar, el cantante también conjura toda una épica sentimental en torno al lugar iniciador que tuvo en este circuito de tráficos, la valija que Luca Prodan trajo de Londres en 1980, desbordada de incunables insumos punk, new-wave y post-punk (Arroyo, 2014).

se introducía a sí mismo como “el primer punk argentino” en la sección de carta de lectores de la revista *Pelo*) en 1977. Inmediatamente hubo respuesta y, de a poco, fueron completándose los miembros a partir de interconexiones inmediatas y contactos postales, y prontamente, el 2 de diciembre de 1978, se organizaría su primer show en un festival de bandas en el Colegio Cuba de Belgrano.

No sólo este tipo de revistas especializadas en los cruces entre música, política, contracultura y arte funcionaron como plataformas de encuentro y emergencia, sino que también existieron en Buenos Aires reductos como La Sala Molière, ABBA Café Concert en el Pasaje del Maestro, Mon Bijou (un cabaret en el que se realizó un festival llamado “All That Punk”) y, por supuesto, el mítico restaurante Le Chevalet (cuyos dueños eran Botto Jordán y Teresa Idoyaga Molina) como primer y fundamental escenario de socialización e intercambio de referencias. A esta lista tenemos que incluir bares como El Corralón, Einstein y el conocido Parakultural, avanzados los años 80.

Paralelamente, es importante destacar que en 1978 la editorial barcelonesa Bruguera publica *Punk: La Muerte Joven*, una aproximación antropológica escrita por el periodista argentino Juan Carlos Kreimer, exiliado en el epicentro eclosivo de Londres en 1977. Se trataba de un curioso encargo encomendado en un lapso despótico de un mes a un inquieto reportero de rock, bajo la desesperación que le producían los rumores y noticias de amigos y familiares perseguidos por la dictadura, con la soledad a costas de ser un extranjero en un momento en el cual Inglaterra se convertía en un escaparate congestionado de extrañas convulsiones. Kreimer profundiza en distintos aspectos centrales de esta contracultura efervescente: modalidades de funcionamiento cooperativo (editoriales, sellos independientes, etc.), la invención de la propia imagen, las realidades de los *squatts* (aquí conocidos como “skuots”), y el universo de legendarios fanzines punks como *Sniffin’ Glue*; a la par que describe noches de camaradería, recitales, borracheras, fiestas y postales íntimas entre jóvenes de aquella época allegados a una escena en principio subterránea que ahora cobraba un carácter cada vez más mediático y escupía tipos sociales reconocibles. Kreimer, a sus treinta y dos años, afiliado a un existencialismo romántico y a un resplandor más bien beatnik, sentía una distancia reservada y una fuerte tensión generacional y cultural con los punks; incluso para éstos, era un “viejo hippie perdido que apenas podía pronunciar el inglés”. Mientras que para el periodista, los punks eran víctimas del claustro moral de su pose e ingenuidad, a la vez su escritura registraba sorprendida un marcado sentimiento de complicidad y admiración instintiva que crecía al deambular

con ellos, reconociéndolos como los artífices de algo que, fuera lo que fuera —algo nuevo y único o el eco de mil secretos, estruendos y traiciones anteriores— estaba quitándole el sueño al corazón histórico de una sociedad industrial y colonial como la inglesa. Leyendo las páginas de Kreimer, que se instituían como un documento vivo producido desde el ojo mismo del tumulto, se importaba esa idea del punk como un grito de actualidad, un pacto de pasión exaltada que desbordaba distintos frentes; y más allá de las especulaciones comerciales de quienes ambicionaban ser sus empresarios, no podía negarse que allí había una energía inconsolable que conectaba a jóvenes tachados unánimemente como “inmundicia social”, jóvenes que estaban fraguando juntos una sensibilidad común y contracultura propia, atravesados por un principio de acción y colaboración que desafiaba las limitaciones del contexto. En Argentina, este testimonio rondaba en versión fotocopiada, deleitando las cabezas de punks o futuros punks que a través de él conocieron por primera vez lo que era un fanzine, bandas como Sex Pistols, The Damned, Richard Hell & The Voidoids, Buzzcocks, Siouxsie & The Banshees, formas alternativas de creación y la convicción en la potencia inquietante y transformadora del “hacelo vos mism\*”.

Por otra parte, a mediados del año 1979, luego de una reestructuración de sus integrantes y de un pronunciado impasse, la banda Los Testículos daría paso a la formación de Los Violadores, quienes realizarían su ya histórico concierto en el auditorio de la Universidad de Belgrano el 17 de julio de 1981, que terminaría en una razzia policial con numerosos detenidos y que abriría la historia de una de las bandas más conocidas de la cultura punk, no sólo en nuestro país sino en la región. Recién en el año 1983 lograron editar su primer LP de nombre homónimo, en el que dejaron plasmada históricas canciones con las que mostraron una postura sólida y explícita de intolerancia, repudio y desobediencia a la dictadura militar; en contrapartida a cierto clima complaciente y edulcorado del rock nacional. Una experiencia que dejaría en claro la fractura de posiciones sería la organización del Festival de la Solidaridad Latinoamericana (16 de mayo de 1982, Club Obras Sanitarias), que agrupó a grandes íconos del llamado rock nacional —León Gieco, Charly García, Luis Alberto Spinetta y Juan Carlos Baglietto, entre otros— bajo los reclamos colectivos por “la paz, el fortalecimiento de la solidaridad latinoamericana” y, al mismo tiempo, se proponía reunir donaciones para los soldados en el frente [durante la Guerra de Malvinas]. Este evento fue crudamente repudiado por parte de la escena punk local como un gesto profundamente colaboracionista con el genocidio dictatorial (Flores, 2011).

No es casual que el año 1983 sea considerado el año de extrema ebullición para la cultura punk local, no sólo por la proliferación de bandas sino por la multiplicación de conciertos en los nuevos marcos que iba tomando la historia política del país, fuertemente afectada por la Guerra de Malvinas. Último ejercicio de poder de la dictadura militar iniciada en el '76, la guerra marcaría de forma coyuntural la vida de toda una juventud desmembrando sus historias colectivas, produciendo huecos, silencios, ausencias, pero también fuertes e incendiarios deseos de resistencia, rebeldía, y agitación cultural que se convertirían en pulsiones de la contracultura punk.

Entre aquellos jóvenes que vivían de manera desesperada esta cultura de desapariciones y vaciamientos, de guerra y asfixia, se abrieron caminos de expresión que distaban de las formas de organización político-culturales conocidas por los movimientos de izquierda hasta el momento, y que replicaban modos de comunicación que otras prácticas artísticas habían puesto en marcha, como lo fueron las publicaciones independientes, la experimentación con gráficas alternativas y la producción de contenidos informacionales específicos de circulación marginal (arte correo, libros de artista, publicaciones experimentales, etc.).

Estos climas sociopolíticos convulsivos se tradujeron en el tejido subjetivo como una suerte de sensaciones, impresiones/imprecisiones, térmicas de ánimo, figuras vacilantes y fantasmáticas que constituyen aquello que teóricos y activistas queer feministas estadounidenses han situado bajo el nombre de *pathogeografía* (Feel Tank Chicago, 2007), reescribiendo la noción situacionista de "psicogeografía": la localización de un afecto o de un cuerpo irregular de afectos que interconecta (y habilita reenvíos) distintas coordenadas espaciales. De esta manera, distintas geografías pudieron llegar a solaparse y a reconfigurar un nuevo mapa del sentido a través de las maneras de percibir (y habitar subjetivamente) un tiempo (político y estético) determinado. Las pathogeografías frecuentemente estimulan la producción de expresiones y vincularidades experimentales en donde se cruzan y descruzan agencias solitarias de escala mínima y proyectos (algunos temporales, otros de larga duración) de construcción comunitaria. La necesidad/deseo imperioso de traducir (y encontrarse a través de) estos estados de la piel da paso a todo tipo de producciones que comprometen otros tiempos y lógicas del hacer sensible, bien distintos a las dinámicas de producción capitalistas. Una de estas formas de producción es el fanzine.

Dentro de estas coyunturas, la producción de fanzines operó como un laboratorio subterráneo de experimentación poético-política

subjetiva en el que se vieron materializados aquellos impulsos incontables de descarga, fundando medios de contra-comunicación y expresión personal en donde se elaboraron e intensificaron sistemáticamente imágenes y consignas del sentir, junto a la socialización de herramientas para la resistencia contra las dinámicas represivas del presente: información de primera mano sobre la escena cultural local, crónicas y reseñas de recitales, discos, fanzines, libros, películas, collages, testimonios, difusión de redes de solidaridad, recurosos legales, convocatorias y promoción de incipientes formas de organización, manifestaciones y eventos de desobediencia civil. Todo esto funcionaba a través de modalidades internacionalistas de circulación e intercambio alternativo de material, por correo, de mano en mano, hacia otros países y dentro del propio país, valiéndose de técnicas de confección e intervención visual como el collage, transferencias, experimentaciones gráficas con fotocopia y fotoduplicación, dibujo a mano alzada, líneas, rayas, garabatos como grafías punk que se propusieron deliberadamente la destrucción de la hoja en blanco.

La explosión de la microedición, es decir, de aquellos proyectos gráficos asociados a la comunicación artesanal, escasa y frágil, cuya condición principal tenía que ver con la volatilidad de su veloz existencia, tomó forma, en un principio, a través del murmullo creciente que ocasionó el movimiento de *revistas subterráneas* (subte) durante el paulatino derrumbe de la política dictatorial. Evangelina Margiolakis (2016) caracteriza este fenómeno editorial como un conjunto de revistas culturales que irrumpieron en América Latina durante la década de 1960, disputando los efectos de silenciamiento producidos por la persecución de la diferencia política por parte de los programas de disciplinamiento dictatorial en la extensión del Cono sur, que se apodaron *subterráneas* porque buscaron recuperar intereses expresivos y poner en palabras aquello que, justamente, no podía circular en otros ámbitos dada la persecución militar en curso. Para esta autora, la dinámica de funcionamiento de la esfera cultural durante los años 70 revela la coexistencia, juntos con estos mecanismos represivos, de un conjunto de prácticas — variadas y heterogéneas— que surgieron al margen, en los bordes o desafiando en algún aspecto estos mecanismos, tensionando el espacio público mientras que posibilitaron, incluso, la construcción de vínculos con organismos de derechos humanos, partidos políticos o movimientos contraculturales internacionales. En su análisis, sin embargo, reconoce la importancia de caracterizar de manera diferencial todas las formas de expresión que conoció aquel fenómeno gráfico antagonista, por lo que propone distinguir entre las

revistas subterráneas y los denominados fanzines, objeto que nos convoca en esta publicación, a quienes asocia con el amateurismo periodístico y realidades heteróclitas de culturas musicales específicas. Aunque la idea de un periodismo independiente de intereses comerciales, que privilegiaba la libertad poética y el trabajo de interacción conjunta, estuvo presente entre los elementos comunes de este tipo de publicaciones denominadas indistintamente subterráneas, “subte”, under o underground, sus modos de producción, diseño y circulación, tanto como sus comunidades interlocutoras inmediatas, fueron radicalmente distintas, incluso antagónicas.

Los fanzines, específicamente aquellos que aborda este libro, producidos al calor de la emergente contracultura punk, se inscriben, como mencionamos anteriormente, dentro de la misma explosión microeditorial en la que se reconocen los orígenes de las publicaciones *subte*, contando ambos con una relación de larga data con producciones de todo tipo: panfletos políticos, revistas literarias, musicales, publicaciones con temáticas de mayor o menor especificidad, muchas veces concebida en diálogos con aquello que sus editores o colectivos editoriales percibían como ligado a una cultura oficial y legitimada (AAVV, 2016). En términos generales, las culturas gráficas subterráneas<sup>2</sup> provocaron fuertes lazos y espacios de socialización que tuvieron como eje de discusión aquello que se comprendía como resistencia, como contracultura, como diferencia y marginalidad, dando así constitución a una suma heterogénea de discursos desde los cuales manifestar la impaciencia con una realidad que lentamente recuperaba aquellas garantías constitucionales apropiadas por la violencia del estado, pero también interrogando sobre las implicancias de dicho destape (op. cit.).

Aun así, siendo parte de una genealogía que supo poner en contacto condiciones de emergencia que pugnaron de forma común sobre la urgencia de abrir canales de expresión desafiantes a las condiciones de la libertad político-cultural obturadas por la dictadura, en un principio, nos arriesgamos a identificar sus diferencias, especialmente, con el tipo de economía afectiva que pusieron en marcha. Los fanzines, en sus versiones punk, activaron una térmica

---

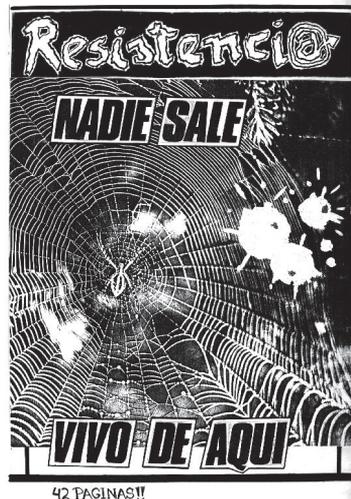
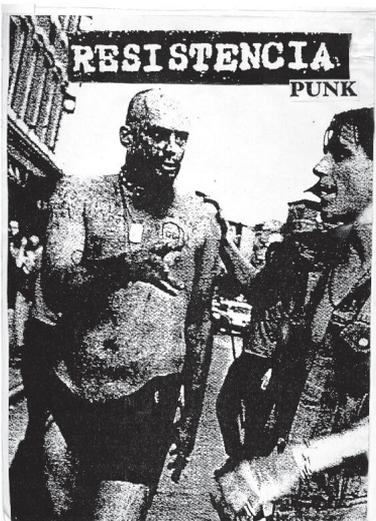
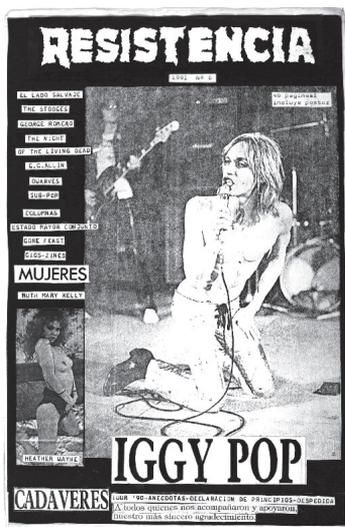
2. Para un análisis exhaustivo sobre culturas subterráneas y el sentido histórico y cultural de lo subterráneo que se cristaliza en la noción de *underground*, recomendamos especialmente Margiolakis, Evangelina (2016): “La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura”, tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

¿Será que los punks son putos?

sensible específica en su lenguaje político-afectivo, diferente a lo conocido hasta el momento, porque tomaban distancia tanto del contenido crítico, del repertorio expresivo y desde los posicionamientos de representación subjetiva propios de las revistas subte, que en su lugar se nutrían mayormente de reflexiones asociadas a un temario macroestructural, programático y regionalista, priorizando formatos colectivos de enunciación. En contraposición, los fanzines produjeron incursiones micropolíticas profundamente curiosas, que buscaban desesperadamente entender y dialogar con su contexto de época, incluyendo en sus registros la expansión de los horizontes de lo político, incluyendo de este modo nuevas reflexiones en torno al cuerpo, a la memoria, al medio ambiente, al placer sexual, al colonialismo, entre muchas otras experiencias que de forma disruptiva intensificaron marcos de criticidad multiplicada.

### **Gráficas de la resistencia, una imaginación interseccional**

El fanzine *Resistencia* (1984-2001) fue uno de aquellos gritos en esa noche oscura que fue Argentina saliendo de los últimos años de la dictadura militar al entrar en una democracia que no podía quitarse el vicio de la represión y el conservadurismo, y que mantuvo duramente en los sistemas de administración y regulación del orden social parámetros y códigos de pronunciada criminalización hacia todo aquello que llamase la atención y pusiera en jaque aquel presente tan vulnerable del poder. A comienzos de los años 80, Patricia Pietrafesa era una joven solitaria y tímida de veinte años que vivía con su familia en el barrio de Boedo. Habiendo vivido bajo el mandato del silencio y el temor en dictadura, se sentía más acompañada por la guía de tipo de materiales que conjurasen alguna filiación condenada, desertora o subversiva con una región de la existencia que parecía encontrarse en otra parte. Conmovida a flor de piel por el fervoroso llamado "hacelo vos mism\*" que había encontrado en el libro de Kreimer (y en particular, por la atención que éste le había prestado al fenómeno fanzinerero en Inglaterra y al trasfondo ético de la autopublicación) y estimulada por sus primeros vínculos con un círculo emergente de punks, junto con su amiga Miriam Contreras decide activar un proyecto gráfico que crecerá hasta volverse una de las plataformas de intervención contra-comunicativa más compleja de su época, que atestiguará durante casi dos décadas discusiones centrales para la contracultura punk, respondiendo a sus drásticas transmutaciones de contexto



Izq. a der.: Fanzine *Resistencia*, Pat Pietrafesa, n. 1, Diciembre 1984, n. 5, Noviembre 1989, n. 6, 1991, y n. 8, 1994. Archivo personal Pat Pietrafesa.

y recambios generacionales, generando un lenguaje ideológico y sensible diferencial. La palabra que usan en ese momento para caracterizar la apuesta del fanzine es “Resistencia” —un término arrebatado de todo vocabulario referencial durante la dictadura—, y desde la reactivación y puesta en difusión de esa “mala palabra”,

¿Será que los punks son putos?

cada hoja de papel se convertirá en toda una colisión topográfica de ideas rebeldes y frentes múltiples de liberación.

Si bien Miriam abandonaría el proyecto poco antes de que el primer número saliera a la luz, Patricia lograría sostenerlo de forma incansable, al ritmo de sus energías y ánimos, incorporando los aportes (a través de la participación en columnas o traducciones) de interlocutores cuyas perspectivas sentía muy cercanas o valiosas para arrojar al mundo. Patricia Pietrafesa, editora de este zine, articulaba en sus primeras publicaciones una deliberada invitación, escrita con el lenguaje de la urgencia, a encontrarse *allá afuera* y a forjar posibles alianzas y frentes utópicos, tal como podemos ver en la siguiente imagen:



Convocatoria Encuentro de Punxs en el Jardín Botánico, texto de Pat Pietrafesa, dibujo de Miriam, abril de 1985. Archivo personal Pat Pietrafesa.

Podemos señalar en esta convocatoria cierta premisa de pluralidad inventiva, que puede identificarse como un rasgo común de numerosas experiencias de las culturas independientes, desde las que emergieron programas políticos colaborativos y formatos de experimentación gregarios que compartieron una crítica radical a las condiciones políticas de lo normativo.

En todos los números del fanzine *Resistencia* convivieron notas especializadas sobre disidencia alimentaria, explotación animal, vivisección y luchas internacionales eco-terroristas y anti-imperialistas; reportajes a ciertas figuras del rock y del punk internacionales que visibilizaban de manera transgresora sexualidades y géneros disidentes (por ejemplo, Jayne County, L7, etc); difusión de panfletos de las primeras organizaciones feministas locales; crónicas de reuniones de la Cooperativa de Músicos Independientes (1986); apuntes para la construcción de ciertas mitologías de lo abyecto y sensibilidades clase B (notas sobre cine *gore* y *exploitation*, cultura *yonqui*, pornografía). *Resistencia*, junto al fanzine *¿Quién Sirve a la Causa del Kaos?* (número 1, abril de 1986 y número 2, febrero de 1987), editado por Patricia Pietrafesa junto con Fidel Nadal, funcionaron como un frente de propaganda y resistencia en relación a la lucha contra los edictos policiales, poniendo en circulación recursos legales para sortear los sistemáticos abusos de las instituciones represivas, haciendo públicos los procedimientos por los cuales operaban las razzias, cuestionando el discurso oficialista que criminalizaba a las disidencias sexuales, inadaptados sociales y activistas políticos en los medios masivos de comunicación.

Estos modos de conceptualización multidimensional de lo que se considera político disputan el imaginario mayoritario de la época, abriendo cierta *conciencia/sensibilidad interseccional* en la que se reconoce al poder como una compleja trama de disciplinamientos, violencias, coerciones y disposiciones subjetivas —que van desde el mismo aparato militar-policial hasta las formaciones del deseo—. La interseccionalidad nos sirve aquí como herramienta analítica para estudiar cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad mantienen relaciones recíprocas (Platero, 2012: 26). Como repone Christine Emba, el término *interseccionalidad* fue formulado por una investigadora legal y teórica crítica negra estadounidense llamada Kimberle Crenshaw, “en una ponencia que ilustraba cómo las mujeres negras eran frecuentemente marginalizadas por el feminismo, por un lado, y por el movimiento anti-racista por otro, porque en ambos espacios no eran posibles ni bien recibidas sus

preocupaciones" (Emba, 2015). Esta noción era empleada para visibilizar realidades tan complejas como cotidianas, que eran pasadas por alto por análisis políticos que encallaban en universalizaciones y esencialismos limitantes, describiendo cómo en la práctica diferentes formas de discriminación pueden interactuar, yuxtaponerse y potenciarse entre sí. Aunque dicho término haya sido usado originalmente para describir cómo la raza y el género pueden intersectarse como formas de opresión, la interseccionalidad ha crecido para englobar dentro de sí un número adicional de factores sociales: orientación sexual, nacionalidad, clase, diversidad funcional, entre otras. De manera similar, los procesos de subjetivación disidentes liberados por este tipo de plataformas poético-política de agitación contracultural dejaron en claro que las formas de opresión no pueden abordarse ni resistirse de manera aislada, sino desde escenarios de yuxtaposición y acción simultánea en las que el género, raza, clase social, sexualidad, cuerpo, alimentación y territorio se relacionan, cuestionando el sentido y el lugar de lo real-político.

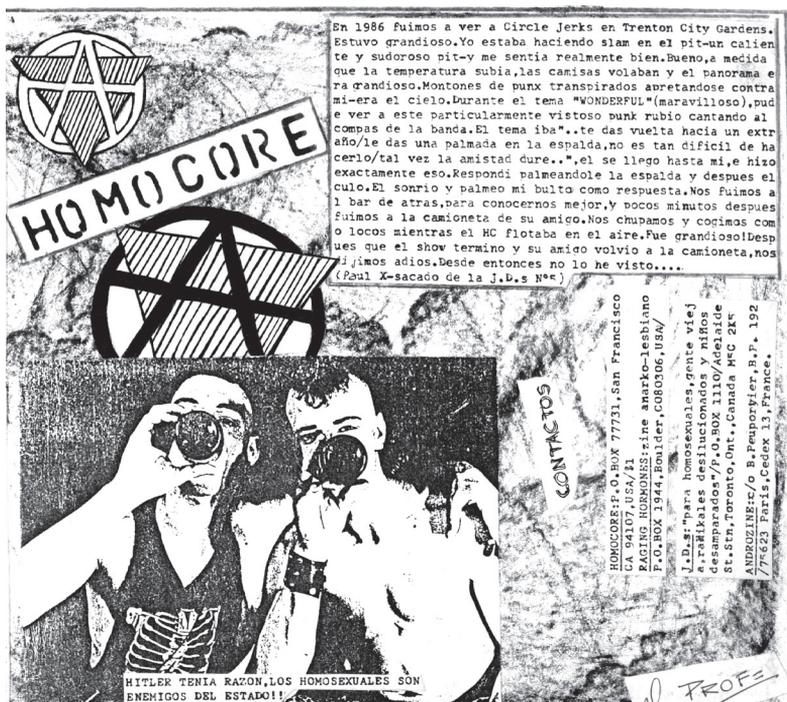
Nos interesa reconstruir aquí el modo en el que *Resistencia Zine*, junto a otras iniciativas de ocupación del espacio público, posicionó a la imaginación punk como una *matriz de pensamiento y acción contracultural interseccional*, que pondría a punto herramientas para la fundación de una inteligencia colectiva capaz de enfrentar la institucionalización de la identidad, que se cristalizaría posteriormente como una condición unívoca de legibilidad de lo político. Estas formas de convivencia inestable y difusa entre diferentes modos de opresión instalarían incluso una marca indeleble en el compromiso de abordar críticamente el potencial de la diferencia sexo-genérica; de esta manera, se explican la temprana emergencia de una serie de intervenciones de carácter radical en torno a los incipientes procesos de normalización de lo gay.

Uno de los participantes habituales de esta publicación que insistió intensamente en el ejercicio de una mirada crítica sobre la sexualidad, planteando cruces posibles entre la existencia gay y la actitud punk, fue un colaborador que circulaba por distintos espacios contraculturales, políticos y experienciales de la noche urbana de los años 80, y que firmaba sus notas como El Profe. Eduardo Valenzuela era un anarquista individualista, un profesor de secundaria que vivía sus noches perdido entre la densa humedad del *underground* porteño, los círculos de formación y organización político-sexuales emergentes en el

escenario post-dictatorial, y el uso abusivo de drogas y alcohol (Cuello, 2018). Patricia relata haber conocido a Eduardo *El Profe* Valenzuela, en 1986, posiblemente en el *Parakultural* o en alguna reunión de los grupos de lectura que frecuentaba en ese momento, y lo define como una persona intensamente comprometida con “experimentarlo y cuestionarlo todo” (Pietrafesa, 2016). Con éste trazaría una historia de amistad punk y profunda complicidad desviada: junto con el Profe serían corazón de múltiples iniciativas públicas y demostraciones colectivas de repudio a los remanentes represivos heredados de la dictadura, y además formarían dos bandas, un grupo punk llamada Traición a la Patria y otro ruidista llamado Hola Rita. A través del Profe, ella conocería a ex-militantes del Frente de Liberación Homosexual y a sujetos involucrados en organizaciones como el Grupo de Acción Gay, mientras que Patricia le enseñaría aquel mítico número del fanzine mensual de San Francisco *Maximum Rock N’ Roll*, que contenía un manifiesto llamado “Don’t Be Gay Or, How I Learned To Stop Worrying And Fuck Punk Up The Ass” (“No seas gay, o cómo dejé de preocuparme y me cogí al punk por el culo”) escrito por los cineastas canadienses GB Jones y Bruce LaBruce, en donde se introduce a una geografía imaginaria generosa en distorsiones húmedas y camaraderías amorales cuyas posibilidades obsesionarían al Profe: el *Homocore*. En ese mismo año, en el *Resistencia* número 5 encontramos una de las primeras notas del Profe, titulada —precisamente— “Homocore”, en donde abre la discusión entre los vínculos ya existentes en otras escenas internacionales entre hardcore/punk y homosexualidad:

Hardcore es la música de la supervivencia, es la decisión salvaje de existir a pesar de todo y contra todo. La fuerza que surge de esta idea explota y se expande, se entrecruza con el metal y da el *speed-core*. Existe también otra gente cansada de caretear, hasta el sentimiento y la blandura, que quedó seducida por el HC. Son gays que nunca se sintieron representados por la imagen convencional del homosexual cobarde, burguesito, y frívolo. Muchachos que aman a los muchachos, pero salvajemente, con la fuerza y la velocidad del HC [...] No puedo explicarles mi alegría cuando me enteré que existía el movimiento Homocore. No estoy solo. Existen en el mundo otros locos iguales a mí, gays recopados con el hardcore, el pogo, el jueguito rudo y los chicos rebeldes. (Pietrafesa, 2013)

¿Será que los punks son putos?



Nota "Homocore", Fanzine *Resistencia*, n. 5, noviembre 1989.

Archivo personal Pat Pietrafesa.

Esta primer intervención de El Profe se convirtió en un mensaje que buscaba denunciar la creciente homo/lesbofobia en los recitales, y buscaba oponerse a una progresiva masculinización presente en la cultura hardcore/punk; a su vez, se pronunciaba contra el nivel de silenciamiento en relación a aquellas prácticas sexuales y formas de vida disidentes que ya existían en la escena local y que ponían en jaque la naturalizada heterosexualidad de esos grupos de socialización. Hacer esta clase de señalamientos era materia corriente en la vida social del Profe, que a menudo tenía que lidiar con el mandato alienante del silencio en escenarios punks que se vanagloriaban de su apertura emancipada y de ser enemigos de toda forma de represión. Patricia recuerda en este sentido que:

[El Profe] se metía, desafiaba a todos, también habría estado con varias personas que no lo admitían. No era... no había la apertura que hay ahora. Había mucha gente en la escena que por ahí curtía con él...

y él me contaba que los desafiaba a que encaren, pero tampoco era una cosa de delatar a alguien a tomarlo de esa forma. Pero trataba de animarlos, o de decir "basta tanta careteada". Pero ellos no se hacían cargo. (2016)

La crítica del Profe también apuntaba a señalar cuán contradictorio resultaba en la cultura punk local este tipo de violencias hetero-normativas cuando el punk como movimiento se había abierto como un camino desestabilizador del orden y de los presupuestos reglamentarios de una realidad social conservadora. La nota cierra con un llamamiento colectivo de resistencia, respeto y solidaridad, para el establecimiento de alianzas políticas que desde su multiplicidad pueden sobreponerse a estos contextos represivos. A su vez, se puede leer traducida una pequeña historia de aventura sexual propia del "yire marica" en un recital hardcore punk canadiense. Esta traducción fue publicada originalmente en el fanzine *JD's* número 5 (Canadá), referente internacional indiscutible del denominado movimiento Queerpunk/Homocore. Se disponen hacia el final contactos postales del fanzine *Homocore* de San Francisco; *Ranging Hormones*, publicación anarco-lésbica; *Androzine* de Francia; y el ya mencionado *Juvenile Delinquents* de Canadá, editado por LaBruce y GB Jones.

Otra de las últimas intervenciones que nos interesa señalar, en relación a las tensiones de carácter sexo-político introducidas por esta publicación, es la nota mencionada anteriormente en el *Resistencia* número 8 del año 1994, "¿Será que los punks son putos?". En ese breve repaso sobre la conexión gay-punk, además de poder reconocer una historia común de reapropiación de la injuria, Patricia realiza una suerte de historiografía en la que materializa los tránsitos de la cultura punk y su devenir normativo en una cultura hardcore masculina, viril, ascética y alejada de una producción estética exuberante, reconociendo que este estilo de música trajo aparejada la producción de comunidades de corte machista que no existían en el punk original, provocando la notoria disminución de mujeres y gays en bandas y entre el público. Frente a este estado de ciertas normatividad reglamentada en la cultura alternativa, reconoce la construcción de muchas bandas solamente de mujeres y gays, que se propusieron luchar por un lugar dentro de la música a través de sus producciones artísticas, y de una prolífica producción de zines feministas, anti-machistas, anti-sexistas, teniendo su máxima expresión en los movimientos internacionales Homocore y Riot Grrrl, que tenían la particularidad

de ser instancias de producción cultural que activaban con distintos frentes de activismo político. En el seno de una audiencia mayoritariamente masculina y cis-heterosexual desvelada hacer del punk una figura de verdad, un trazado recto que desconfía de toda ambigüedad, de toda torcedura seductora, el texto con su título abre una pregunta incómoda e inolvidable que los desautoriza a todos ellos, reclama la justicia histórica de una redefinición: ¿qué es el punk?, ¿a quién/es le pertenece?, ¿tiene que ver con aquellos que no necesariamente pidieron ser llamados así pero para quienes el término fue usado en primer lugar?, ¿tiene que ver con aquellos que lo reclaman como un lugar legítimo de afirmación pero que aún así son una y otra vez dejados fuera (o encerrados dentro de un closet)?, ¿por qué el movimiento pareciera pertenecerles a algunos, mientras que su significado social, sexual e histórico le pertenece también a otros, que continúan sin ser escuchados?; en última instancia, ¿será que el punk mismo es puto?

### **Juventudes rebeldes, una política blasfema**

El optimismo social provocado por la recuperación del orden democrático, a su vez, vino acompañado por una convulsionada cantidad de debates sociales en torno a la nueva configuración de las libertades individuales. Si bien conocemos históricamente que este *destape* cultural, será una coyuntura protagonizada especialmente por la emergencia de un poderoso movimiento de derechos humanos, del mismo modo, en las postrimerías de su incandescente reflejo, existirán muchos otros agenciamientos colectivos que desafiaron de igual manera los efectos abusivos de la injusticia, la desaparición y el miedo enquistados en el derrotero institucional de esta nueva época. Uno de ellos será motorizado por la *juventud*: un sujeto político reconfigurado por la violencia abrasiva de la persecución ideológica, mutilado culturalmente por los efectos del exilio forzoso y arrollado por un desánimo post-guerra que comenzaba lentamente a confundirse con la promesa entusiasta de las identidades de libremercado que ofrecían nuevos consumos culturales y formas de entretenimiento.

A partir de esta sensación generalizada de inconformidad frente al inmediato fracaso de la promesa democrática se intensificaron una serie de proyectos contraculturales, imaginarios sexuales alternativos y formas oblicuas de vida colectiva que frente a toda adversidad represiva produjeron signos críticos no sólo del autoritarismo

político militar sino también de sus resonancias culturales en los modos de organización del comportamiento social. Dichas experiencias se volvieron posibles gracias a una serie de artefactos sensibles y estrategias de encuentro difundidas en publicaciones que compusieron el movimiento de revistas subterráneas y la explosión de las culturas gráficas punk, que diseñaron simultáneamente una imaginación subalterna dispuesta a enfrentarlo todo que privilegió la experimentación con lo innombrable, empujando la experiencia de aquellos cuerpos marginales hasta que perdieran su forma humana.

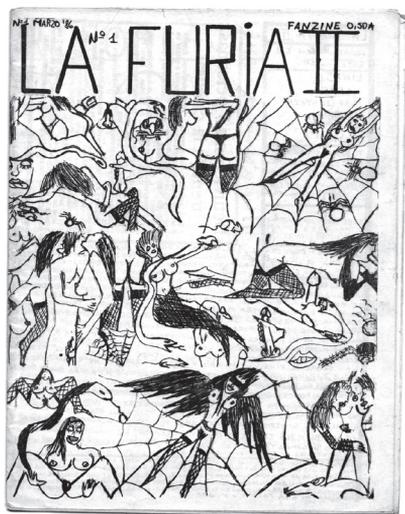
Como reconocíamos anteriormente, los fanzines punks no sólo constituyeron proyectos de comunicación alternativa: también implicaron en sus modos de producción la posibilidad de agenciar experiencias críticas de inteligencia colectiva, promovieron coordinadas espaciales de encuentros clandestinos, arengaron de forma enérgica por la multiplicación de proyectos artísticos, extendiendo los límites de la imaginación política de una época tumultuosa para funcionar como órganos de difusión propagandística de la acción directa en clave libertaria. Fanzines como *Resistencia*, *Diarrea Mental*, *Moco*, *Kommando Mugriento*, *Vaselina*, *Hijos del Rock*, *Insana*, *Reacción Punk*, *Quien sirve a la causa del Kaos?*, *Dekadencia Humana* y la revista *Rebelión Rock*, con su inserto *Brigadas del Odio*, funcionaron no sólo como soportes promotores de una emergente sensibilidad punk y de modos de vida contraculturales asociados a consumos y formas de hacer diferenciales propuestos por el rock, sino que se vieron afectados mayormente por un deseo urgente de intervenir, desde aquellas nuevas poéticas negativas del hacer, en la insistencia ininterrumpida de la violencia dictatorial que, incluso frente a la renovación política conjurada en el destape cultural de la naciente democracia, parecía no renunciar a su proyecto regional de control biopolítico a través del exterminio de la diferencia.

Así lo describía Patricia Pietrafesa en una de sus frecuentes columnas publicadas en la revista *Maximum Rocknroll* el día 18 de noviembre de 1984:

[...] El 10 de diciembre 1983 fue un adiós a la dictadura militar, hola a la dictadura democrática. Ni bien el presidente Alfonsín asumió su cargo como presidente comenzaron a haber salvajes acciones contra cualquier persona que luciera extraña por la calle, no solo punxs sino darks, heavies, y cualquier otro marginal.

Ellos tenían y todavía tienen un claro propósito: limpiar la ciudad, nada debe molestar la falsa buena cara de la democracia. (Pietrafesa, 2013)

¿Será que los punks son putos?



Izq. a der.: Fanzine *Diarrea Mental* [Sybil Korostischevsky y Kalixto Durana], n. 2, 1986; fanzine *Moco* [Chary], n. 2, 1985; fanzine *La Furia II* [Lingux], n. 1, marzo 1986, todos del Archivo personal Pat Pietrafesa. Revista *Rebelión Rock* [Luis Alacrán], n. 5, septiembre 1987. Archivo personal Gerardo Dekadencia.

En otra de estas columnas, publicada el día 25 de junio de 1985, la autora continúa poniendo en evidencia al reciente aparato democrático como una ilusión cruel que garantiza la impunidad de la violencia represiva:

La situación aquí es más bien caótica. 900% de inflación al año, desempleo, mucha gente en la calle sin hogar, le debemos millones de dólares al Fondo Monetario Internacional y el presidente Alfonsín es amigo de los Estados Unidos.

Es la típica situación Latino Americana. Y como si esto fuera poco, el golpe de estado continúa siendo una sombra amenazadora sobre nosotros ya que es la forma en que los gobiernos han cambiado durante las últimas décadas en Argentina.

Ahora el gobierno democrático está juzgando a algunos de los miembros de la Junta Militar que tiranizo al país entre 1976 y 1983 [...] Aun así la opinión pública y la gente en general parece bastante feliz con este supuesto juzgamiento y castigo [...] La opinión pública se focaliza en eso, y mientras tanto, la represión económica y policial nos está matando. La policía que mató a miles de personas durante la dictadura, es esa misma policía que hoy está vigilando la ciudad. Casi todos los días nos paran para pedirnos documentos y llevarnos detenidos: ¿cómo puede ser que la gente no se dé cuenta de esto? (Pietrafesa, 2013)

Inmiscuidos en aquellas primeras multitudes que recuperaban públicamente el orden democrático pululaban, mareados por la resaca y acelerados por la adrenalina de sus consumos excesivos, estos seres escépticos que prontamente se convertirían en el blanco móvil de los remanentes del dolor. De hecho, fue hacia el final del acto de campaña de Alfonsín en 1983 cuando Ruth Mary Kelly, una lesbiana trabajadora del sexo, migrante, de edad avanzada y un personaje fundamental en la historia política de la contracultura local, intoxicaría para siempre con su magia sexual el grado cero de la nueva promesa de libertad democrática, sosteniendo frente al futuro presidente un cartel que decía “¡las profesionales del sexo queremos participar del quehacer nacional!”.

Es que este curso singular de acción política que tomaría forma en aquellos primeros años de la post-dictadura, no sería producto de ningún agente espontáneo. En su lugar estaría fuertemente influenciado por la fuerza irremplazable de personajes como ella, agujeros negros de energía centrípeta que enlazaban, con la aspereza de sus manos manchadas por el tabaco, la extravagancia amenazante de aquellos jóvenes perdidos en las culturas de la

¿Será que los punks son putos?



EL ENCANTO DE BUENOS AIRES 1977. 100 DÍAS DE HISTORIA. A. L. DE OCCIDENTE DE ROMA. Página 43

## LA COMUNIDAD HOMOSEXUAL ARGENTINA ESTÁ EN MARCHA

**D**esde mediados de abril de 1984 funciona en el país una nueva agrupación, que no por tener homólogos en casi todas las naciones civilizadas de Occidente dejó de sorprender a ciertos sectores. Se trata de la Comunidad Homosexual Argentina, uno de cuyos inspiradores me honro en ser. Para estas fechas, la Comunidad está constituida ya en asociación civil, es tan legal como cualquier otra y cuenta con una apreciable cantidad de miembros. Y de acciones.

Por ejemplo, el 16 de mayo pasado, un lunes, la Comunidad apareció públicamente por primera vez mediante una solicitud en el diario *Clarín* donde reclamaba para nosotros, los homosexuales, exactamente los mismos derechos cívicos e humanos que para todas las demás personas. El texto fue leído por radio, comentado en la prensa escrita, y hasta —gracias a un detalle— el propio Bernardo Neustadt le dedicó su atención.

Pero está no es la primera vez que los homosexuales argentinos nos autuamos. Lo habíamos hecho ya a fines de la década de 1960, en tiempos en que cada cita dictadura y se aborran otras esperanzas, lamentablemente sepultadas. En 1969 comenzamos un trabajo que incluyó grupos de concientización, volantes, apariciones en medios masivos de comunicación y la publicación de una revista en la que hicimos oír nuestra voz. Aunque aquel accionar tuvo continuidad y coherencia, padeció de una seria limitación: se volvió hasta un extremo imposible. Pero tal era entonces la vena dominante en Argentina, el país no tenía aún la cultura clara y nosotros, en esto y en todo lo demás, no constituíamos excepción alguna. La esquizofrenia logopéyica primero, y después, naturalmente, el "proceso" pusieron fin al

*El jueves 20 un grupo de homosexuales marchó junto a los integrantes y adherentes de las instituciones que manifestaron durante la entrega del informe de la CONADEP al presidente Raúl Alfonsín. Desde el mes de abril impulsan la CHA, la nueva entidad que concibieron para luchar por un más justo y cada vez más respetuoso tratamiento a ese sector de la comunidad, generalmente segregado y hasta perseguido. Pero ¿qué es y a qué responde este novedoso agrupamiento? Alejandro Jockl, secretario de la Comunidad Homosexual Argentina, contesta a todos los interrogantes.*



Alejandro Jockl, secretario de la CHA y autor de esta nota

intento. El Frente de Liberación Homosexual, con sus defectos y virtudes, dejó de existir más o menos hacia 1975.

A poco de la solididad de profundizar el tema por medio de la revista *Siete Días*, que se atrevió a repetir lo que la norteamericana *Time* hiciera en 1969: poner en su flapa a dos gays que, muy sueltos de cuerpo, consintieron en figurar en ella con cara, nombre y apellido. *Siete Días* agotó su edición en tiempo récord; la Comunidad, definitivamente lanzada, conquistó otra oleada de adherentes gays y no gays. Luego vendría una entrevista a uno de aquellos muchachos, Carlos Jabutogol (que es nuestro presidente electo) en la revista *Libre*.

El semanario *Voz*, de Brasil, anunciaba el surgimiento de nuestra entidad con una nota con errores y toda fección que algunas asambleas plenas de la CHA habían sido reprimidas por las fuerzas del orden, lo cual no es cierto.

### SOMOS EL 5%, POR LO MENOS, DE TODA SOCIEDAD

Por último, cuando *Diario Popular*, un mes atrás, se atrevió a sostener que una "conspiración homosexual" era responsable del asesinato de Aurelia Briant, emitimos un severo comunicado, en el que comparábamos semejante disparate con la cobardía que los diarios nazis hacían de los asuntos judíos. El comunicado fue enviado al exterior por cuatro agencias noticiosas internacionales; además, en medios tan insospechables como *La Prensa* y el *Popular*, renunció a lucrar calumnias como ha sido su hábito en toda su corta pero desdichada existencia.

¿Qué le pasa a Argentina con sus homosexuales? ¿Qué le pasa a todo Occi-

Ruth Mary Kelly en una de las primeras manifestaciones de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). Nota "La comunidad homosexual argentina está en marcha", Alejandro Jockl, *El Periodista*, año 1, n. 3, septiembre/octubre, 1984. Archivo personal Juan Pablo Queiroz.

noche, intensificando la desfachatez, el desparpajo y el carácter intempestivo de la acción directa para dejar atrás finalmente el sopor de los imaginarios estoicistas de la emancipación social.

Aunque la historia oficial haya olvidado voluntariamente a Ruth Mary Kelly por su incorrección, el espectro de su influencia continúa golpeando nuestros días como un fantasma poseído por la desilusión y el fracaso de aquellas utopías sexuales tan llenas de vida. Su activismo tendría inicio en la década del 70 vinculado no sólo al *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), donde se dice que integró el mítico grupo de activistas lesbianas *Safo*, sino también desde su temprana conexión con los espacios originarios del feminismo local como la *Unión Feminista Argentina* (UFA), donde encontraría resistencias a sus reivindicaciones particulares como una profesional del sexo, y el *Movimiento de Liberación Feminista* (MLF) liderado por María Elena Oddone, quien según ella, a pesar de sus diferencias, la concientizó en su condición de persona y no de "cosa":

[...] Quiero dejar en claro, como que soy bien mujer y ya que estamos en el tema de las reivindicaciones, las diferencias que hay entre un reclamo como el mío y los demás reclamos que hacen algunas mujeres. Te estoy hablando concretamente del movimiento de las feministas, que dicho sea de paso, escucharon también mis reclamos, pero no hicieron nada como la gente para llegar al fondo de la cuestión.

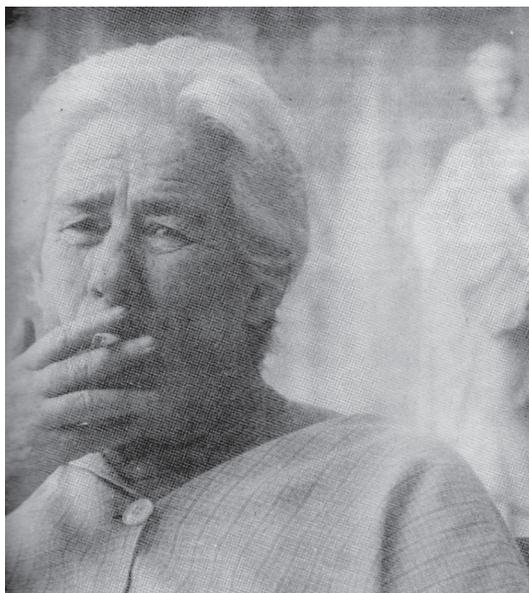
Lo que pretendo yo y lo que desean ellas, son cosas completamente distintas. Además, por la experiencia que tuve por el contacto con sus miembros, te puedo asegurar que es muy difícil penetrar dentro de sus capas sociales; son muy burguesas. (Majul, 1983)

En este sentido, Ruth insistía una y otra vez que a ella le interesaba reivindicar la lucha "de las que trabajan en la calle, las que no tienen poder. Las que de los treinta días del mes, se pasan veinte en 'el asilo'" (Majul, 1983). Por su parte, Ruth conocía en carne propia la abismal violencia de las instituciones de encierro y el modo en el que cada una de ellas se engrana específicamente en la reproducción de un continuo represivo:

[...] a los catorce años estoy presa en Olmos, en la cárcel de menores. Al poco tiempo ya estaba al tanto de lo que es el mundo, al menos el mundo de los marginados. Un día me ve una médica y dice que yo no tengo porque estar ahí. Diagnostica una "demencia precoz" y me trasladan a Moyano. Pasé unos años ahí. Pero me escapaba todo el tiempo. Trepaba los muros, me iba por los techos y me volvía a mi casa. A los pocos días nadie me aguantaba, estaba otra vez internada. Volví a escaparme y así hasta que salgo legalmente. (Aluar, Mársico, 1991)

¿Será que los punks son putos?

Tras salir del circuito psiquiátrico, Ruth pasó a formar parte de espacios por la desmanicomialización de la salud mental como la *Cooperativa Esperanza (Cooperanza)* del Hospital Borda, autogestionada por sus propios pacientes y usuarios. A su vez, y a partir de dichas experiencias, participaría activamente de las publicaciones alternativas que marcaban el ritmo de las discusiones en las geografías de lo subterráneo, como *Cerdos & Peces*, *El Porteño*, o fanzines del circuito gráfico *underground* como *Resistencia*, *Rebelión Rock* o el suplemento marginal *A Quemarropa*.



Ruth Mary Kelly, de la nota "Toda la vida en fuga", *Cerdos y peces*, n. 35, febrero 1991. Archivo personal Pat Pietrafesa.

Fue a través de estas poderosas e incómodas conexiones que logró entrar en contacto con el emergente movimiento internacional de trabajadoras del sexo, especialmente con sus compañeras organizadas en San Francisco, quienes le enviarían la revista pionera *Coyote House*. A través de estos documentos, manifiestos y posturas políticas, tomaría las luchas llevadas adelante por las trabajadoras sexuales en los Estados Unidos, Holanda, Francia e Italia como una influencia crucial no sólo en su deseo de sindicalización, materializado en un petitorio presentado en el año 1972 al ministro de bienestar social Francisco Manrique en el que se detallaban las implicancias

envueltas en el reconocimiento del trabajo sexual incluyendo la entrega de personería jurídica y gremial, vacaciones, aguinaldo y aportes jubilatorios; sino también en los imaginarios de emancipación radical que reconocería como una potencia insubordinada a través de la completa autonomía de lo sexual. Dice Ruth en una nota llamada "Ser Prostituta" publicada en *Cerdos & Peces* en 1983:

Las prostitutas tenemos que ser reconocidas por la sociedad: tenemos que sindicalizarnos, tener nuestra jubilación, servicios médicos, servicios sociales. Esa condición de marginadas nos expone continuamente a todo tipo de atropellos: violaciones, abusos policiales, encierros injustificados, violaciones de la propia policía, y sobre todo, esa pseudo condición de delinquentes que en ningún caso es real, dado que ni robamos ni traficamos [...] No sólo la sociedad debe tomar conciencia de nuestro problema. Son mis propias colegas las que tienen que asumir la realidad de su propia marginación y luchar por sus derechos. Y es a ellas a quien quiero dirigirme en estos últimos párrafos: colegas, hermanas mías, no se puede vivir siempre escondidas, con temor, sintiéndose en el fondo culpables porque nos han envenenado la mente con patrañas moralistas. La conveniencia pública, que no quiere en realidad hacernos desaparecer, nos obliga a mantenernos en la oscuridad y la marginación. Juntémosnos, luchemos juntas por lo que somos, porque sólo siendo lo que es, es que uno puede ser humano. (1983)



"Ruth Mary Kelly, Profesional del sexo", Tarjeta de trabajo, 1985.  
Archivo personal Pat Pietrafesa.

Reconocida como una lesbiana obstinada fascinada con todos aquellos deseos brotados al margen de lo normal, como una indiscutida intensificadora de las conciencias alteradas, diseñadora

¿Será que los punks son putos?

artesanal de sustancias estimulantes y directora indiscutida de las más refinadas orquestas sexuales en las fronteras opacas del placer en la que se hundían cientos de marineros en la noche portuaria (Noy, 2012), Ruth Mary Kelly reconstruiría de la siguiente manera una de sus jornadas de trabajo en Puerto Nuevo:

Entraban y salían barcos todos los días. Yo venía con algunas amigas a trabajar. Teníamos una tarifa fija. Veinte dólares el *short-time*. El polvo. Si quería otro polvo, veinte dólares más. A las que cobraban menos les hacíamos el boicot. Trabajé en los barcos hasta los cuarenta y dos, cuarenta y tres. De día o de noche podías venir. El feto era adentro de los barcos. Si querías te podías quedar tres o cinco días (Aluar, Mársico, 1991)



Ruth Mary Kelly, "La reina del puerto", nota en el fanzine *Moco*, n. 2, 1986.  
Archivo personal Pat Pietrafesa.

Indeleble en la memoria de quienes la conocieron, Ruth Mary Kelly se convertiría en la arengadora de numerosas experiencias de acción directa en el espacio público que buscaron desarticular el asfixiante poder de lo represivo a través del despliegue indisciplinado del goce, el humor y la violencia. Su contagiosa libertad operó bajo la modulación de un *principio de placer*, que hasta el día de hoy continua siendo disruptivo, en el que se enhebraron todas las experiencias derramadas de lo permitido, que buscaban desesperadamente desorganizar no sólo el lenguaje conocido de la política, sino el registro sensible sobre la totalidad de lo real, especialmente sobre el cuerpo y la potencia autónoma de sus placeres.

Su vínculo con las geografías disonantes de la contracultura se iniciaría en un cruce de miradas cómplices el 8 de marzo de 1984

en Plaza Congreso, cuando Patricia Pietrafesa, en aquel momento una joven atormentada por la energía inconforme del punk, divisa a lo lejos a una mujer imponente de edad avanzada sosteniendo en soledad una pancarta que gritaba: “trabajadora del sexo”. En palabras de Patricia, que en ese momento había ido a la plaza sin encontrar del todo un lugar en el que sentirse cómoda: “nos miramos así, me perforó con la mirada” (Pietrafesa, 2016). Un año después volverían a encontrarse en un acto anarquista realizado en Plaza Miserere, en vísperas del Día Internacional del Trabajo, un 1 de Mayo. Mientras Patricia tomaba la palabra en el escenario, denunciando la continua persecución policial a través del sistema de edictos, era abucheada intensamente por algunos integrantes del anarquismo que la acusaban de “desprestigiar el movimiento”, al “usar vocabulario incorrecto, y expresar ideas difusas”. Pero desde aquel lugar, en el que se veía cancelada y aturdida por la desaprobación ajena de quienes consideraba sus aliados, pudo ver a Ruth en un costado del acto, gritando desenfadadamente mientras llamaba la atención de dichos activistas, para que la voz de la joven punk pudiera ser escuchada. Desde allí, supieron que su lucha era la misma. En una nota del *Resistencia* número 6, Patricia recuerda que Ruth solía decir:

Yo me siento muy identificada con el ser marginal, sean punx, ladrones, prostitutas; todo aquel que no esté dentro de este conglomerado de sociedad de mierda en la que vivimos, yo me voy a acercar siempre a él, no me importa lo que sea. (Pietrafesa, 2013)

En el curso del año 1985, los últimos sábados del mes, en el precario cuartito de un conventillo de La Boca en el que vivía Ruth, se produjeron los primeros encuentros de *Juventudes Rebeldes*: aquel agenciamiento de jóvenes díscolos que motorizaron la fundación de la primera *Cooperativa de Músicos Independientes* (1986) desde la que se organizaron numerosos *Festipunks*, participaron de numerosas marchas denunciando la incidencia del poder eclesiástico, de la movilización en repudio a la visita de Juan Pablo II y de acciones contra los edictos policiales. En este último campo, Ruth sería considerada por aquellos jóvenes como una instructora pedagógica de los artificios de la lucha antirrepresiva. Patricia comenta que fue ella quien primero le alcanzó una copia del libro de *Reglamentos de Procedimientos Contravencionales*, con el cual varios punks pasaron a convertirse en “especialistas en el tema”, y fue ella quien los introdujo a espacios de reflexión

¿Será que los punks son putos?

RUTH MARY KELLY.

## MAS ALLA DEL PRINCIPIO DEL PLACER

NUEVE DE LA MAÑANA, REPOSTADA Y CON UN CIGARRILLO EN LA MANO, RUTH, LA PROFESIONAL DEL SEXO, NOS HABLA DE SU OFICIO Y SU PERSONA. SIN DUDA ES UN PERSONAJE POLEMICO, SE PODRA ESTAR DE ACUERDO CON ELLA O NO, PERO NADIE PUEDE QUITARLE EL DERECHO A SER ESCUCHADA. NUEVE DE LA MAÑANA, RUTH YA TIENE MUCHO QUE DECIR...

POR CECILIA LOPEZ RUIZ

FOTOS: CLAUDIO CAAMAÑO



-Contame, ¿quién es Ruth?

-Ruth es una persona, feminista, que se dedica a la profesión más antigua del mundo. Desciendo de una clase media-alta, de una familia inglesa-irlandesa...

-¿Por qué y por quiénes estás luchando?

-Luchó por las reivindicaciones de las profesionales del sexo para que haya justicia.

-¿Cómo empezó esta lucha?

-Empecé mi lucha en el año 1970, a través de mi conexión con el Movimiento de Liberación Feminista que lidera María Elena Oddone, que me concientizó sobre mi condición de persona y no de cosa. Entonces comencé a conectarme con militantes feministas de los Estados Unidos, con las cuales mantuve correspondencia. Ellas me mandaron una revista llamada "Coyote House", que es publicada por prostitutas de San Francisco. En ella cuentan sus luchas por las reivindicaciones de su trabajo.

-¿Sabés cómo se inició esto en los Estados Unidos?

-No recuerdo muy bien el año, pero comenzó cuando llevaron detenida a la modelo Margot Saint James por estar incitando en la vía pública, aunque tengo entendido que no tenía nada que ver, ya que sólo estaba parada en una esquina. Entonces a raíz de su conexión con las prostitutas en la

8

"Más allá del principio del placer", entrevista realizada a Ruth Mary Kelly en el suplemento marginal "A quemarropa", n. 4/5, mayo/agosto de 1984.

Archivo personal Marcelo Ferreya.

crítica, en donde se buscaba construir herramientas sociales para mitigar la violencia institucional como el SASID (Servicio de Ayuda al Detenido).

La profundidad del dolor que implicaba la criminalización de su existencia como jóvenes rebeldes los impulsó a desarrollar formas de organización errantes e inorgánicas como éstas, desde las cuales buscaron elaborar una respuesta colectiva y sentar una posición crítica, especialmente en el espacio público, que pudiera agrietar por fin esta atmósfera represiva. La particularidad de



"Ruth, la prostituta", reportaje de Luis Majul a Ruth Mary Kelly, revista *El Porteño*, n. 15, marzo 1983, archivo personal Nicolás Cuello.

sus modos de hacer consignó como horizonte la elaboración de lenguajes cargados de pasiones negativas, metodologías esporádicas de encuentro y otras formas de desidentificación de las herramientas tradicionales de subjetivación envueltas en los procesos de politización de la juventud, convirtiendo su diferencia contracultural en un signo constitutivo en los modos de aparición e intervención en lo social. El estado de persecución era tal, que incluso muchas de las publicaciones protagonistas de esta escena punk subterránea destinaron gran parte de su espacio de

impresión a publicar contenido que, por un lado, relevaba de manera crítica aquellas notas periodísticas que daban cuenta de las continuas razzias a los locales bailables donde se organizaban los primeros festivales punks, que a su vez funcionaban como medios de contracomunicación desde los cuales desmembrar la imposición difamatoria que naturalizaba a la juventud como una forma de la criminalidad, narrando su propia versión de los hechos y discutiendo con el tipo de representación de su actividades contraculturales; pero también abrieron sus páginas a la circulación de estrategias concretas de desactivación de la fuerza represiva de los edictos policiales, montando en el corazón de dichas gráficas desviadas formas del saber antirrepresivo de fácil multiplicación.

En este sentido, los dos números del fanzine *Quien sirve a la causa del Kaos?* editado por Patricia Pietrafesa y Fidel Nadal, con la colaboración de Felixx Saña y Horacio Gamexane (abril de 1986 y febrero de 1987) pueden ser pensados como fieles representantes de aquel impulso urgente que derramó la gráfica punk hacia una expresión fuertemente atada a las necesidades de un presente tembloroso, ensayando finalmente una *teoría y práctica punk antirrepresiva* que supo yuxtaponer las producciones culturales más confrontativas de su época con la lengua securitista del control biopolítico (letras o entrevistas a bandas como Mutantes del Kaos, Todos Tus Muertos, Alerta Roja, Anti Dogmatikss, Sentimiento Incontrolable y Los Corrosivos) junto con insumos legales para una resistencia contracultural que productivizaba las texturas sensibles de su energía disconforme (ejemplos sobre averiguación de antecedentes, formas de aplicación de edictos policiales y contravenciones, estrategias de apelación contra la violencia institucional e información específica de cómo viabilizar un Habeas Corpus). En el editorial de su primer número los autores comentan:

[...] Hace mucho tiempo que nuestros intentos de organización fracasan, desde este punto es más que difícil tomar una acción contra sus "métodos", sistema o maquinaria maldita, otra vez lo estamos intentando, levantando la cabeza de la mierda en la que estamos metidos, porque nunca pasa nada, solo recitales aislados donde todos somos esquilmados por una causa u otra, la mayoría de las veces. Con esta revista queremos hacer un puente de unión e información a ver si podemos aterrizar toda nuestra fuerza en nuestro proyecto y no ser carne de cañón de la publicidad, compañías discográficas, tiendas de moda, revistas. Si todos queremos la revolución o algún tipo de cambio en este lugar o en cualquier lugar del mundo tenemos que crearlo, no esperarlo.

¿Qué significa este insignificante pasquín ante las millones de revistas que imprimen las editoriales de la nación?

Significa que a pesar de todo hay que levantarse y hacer, no solo ver las cosas pasar. Desde aquí pedimos la participación de todos! Basta de ser usados! Basta de dejar que todo continúe como si nada pasara! (Pietrafesa, 2013)

De esta forma, y en consonancia con lo que venía elaborándose en los encuentros del Jardín Botánico que también yuxtaponían formas placenteras de divertimento y organización política no orgánica, tuvieron lugar una serie de acciones antirrepresivas que ocuparon el espacio público en las que se hizo visible la diferencialidad de dichas sensibilidades punks y sus estéticas negativas del hacer, que ante todo productivizaron o elaboraron autocríticamente el fracaso de su capacidad representativa, la desorganización de sus metodologías de aglutinamiento, el desmadre festivo provocado por la intoxicación, la espontaneidad de la ira y la apropiación de la violencia como un modo de resistir y producir comunidades resilientes. Allí, volvería a tener un rol protagónico la fuerza intempestiva de Ruth Mary Kelly, quien se acoplaría a estas narrativas del antagonismo punk promoviendo formas de acción directa que implicaran el uso del cuerpo desnudo (*striking*), la confrontación directa con las fuerzas policiales a través de la provocación sexual, y el uso generalizado de los placeres desatados del cuerpo, a través del consumo de sustancias como un modo de singularización subjetiva.

Por otra parte, se conoció como *Marchas contra la Policía* o *Marchas Anti-Policiales*, a una serie de manifestaciones que tuvieron lugar entre abril de 1985 y diciembre de 1986, como resultado de un proceso organizativo que buscó ponerle cuerpo a toda esa serie de imaginarios antinormativos y desafiantes de la autoridad que sustentaban las condiciones de posibilidad de la cultura juvenil de los punks (Cosso, 2012) a través de cuatro demostraciones públicas de contrapoder marginal. La primera de estas intervenciones fue una "sentada" organizada en Callao y Rivadavia, frente al Congreso, el 4 de julio de 1985, cuya principal demanda incluía la derogación de los edictos policiales y el cese de la averiguación de antecedentes. Estas acciones fueron apoyadas por algunos integrantes del movimiento anarquista, activistas gays de la Comunidad Homosexual Argentina, por Ruth Mary Kelly y otras trabajadoras del sexo. Con la frescura de su audacia, aquellos pocos jóvenes con precarios carteles derruidos

por una lluvia inoportuna, lograron conmocionar y paralizar el discurrir urbano de una de las zonas más pobladas de la ciudad, reclamando la libertad individual de las personas y la inconstitucionalidad de los edictos.

El 27 de diciembre de aquel mismo año, a las 18.30 hs., aconteció la segunda Marcha contra la Policía, que convocó a más de un centenar de heavies, darks, punks y otras sombras de lo nocturno. Aquellos jóvenes, ésta vez con un poco más de organización encima, repartieron volantes, entablaron conversaciones con los transeúntes, y una vez que repitieron la táctica de la sentada frente al Congreso, la efusividad fue tan grande que de manera espontánea se imbricaron en una movilización que eligió como punto final el obelisco. Las crónicas de aquel momento reconstruyen la efusiva extrañeza de tantos seres derramados de la normalidad marchando con alegría, bronca y desesperación mientras flameaban banderas anarquistas, carteles que pugnaban por la extinción de la policía y otras consignas alusivas. La marginalidad avanzaba por Corrientes, y sin titubear frente a la amenaza constante que significaba la presencia policial, lograron construir un episodio singular en la historia de la contracultura local: mientras se abalanzaba la fuerza represiva sobre aquellos cientos de jóvenes, otros lograban izar una bandera negra anarquista desde el mástil del obelisco, infectando para siempre el corazón simbólico de una ciudad que todavía batallaba contra el brazo monstruoso de la fiera dictatorial. La manifestación dejó un saldo numeroso de detenidos, muchos de los cuales fueron retenidos hasta 30 días tras las rejas por portar materiales de difusión del pensamiento anarquista, hecho que fue utilizado para responsabilizarlos por la realización ilegal de pintadas en la zona aledaña a la Catedral.

El día 9 de mayo de 1986, a las 18 hs, se convocó a la tercera Marcha Contra la Policía, o también conocida como Tercera Marcha contra la Averiguación de Antecedentes y el Abuso Policial. A diferencia de su anterior llamado, cuyas repercusiones lograron irrumpir en la opinión pública y en los medios masivos de comunicación, esta nueva convocatoria contó con muy poca gente. Alrededor de 50 jóvenes punks, heavies y darks junto a feministas, activistas gays y trabajadoras del sexo, volvieron a interrumpir el curso normado del tránsito por avenida Rivadavia, en las inmediaciones del Congreso, y con una batería pronunciada de carteles y disfraces que ironizaban sobre la vestimenta de la policía marcharon encabezados por un muñeco de una mosca azul gigante, sostenido sobre el vértice precario de un palo artesanal

que portaba sobre su deforme cabeza una gorra característica de la fuerza represiva de la época. En relación con el llamado anterior, hubo poca posibilidad de diálogo con los transeúntes, y en su lugar, se encontraron durante su marcha con fuertes resistencias sociales que, a los gritos, pedían por formas de disciplinamiento que pudieran ajusticiar su desobediencia.



“Segunda Marcha contra la Policía”, 27 de diciembre de 1985.  
Archivo personal Luis Alacrán.

Este clima de intolerancia, sumado a cierta desorganización estructural de estas convocatorias, supuso una nueva oportunidad para el despliegue de la represión que dejaría nuevamente un alto saldo de jóvenes detenidos (Alacrán, 1986). Por otro lado, el 13 de diciembre de 1986 tuvo lugar el *Día del Policía*, actividad de concientización contra el abuso policial y difusión de herramientas antirrepresivas, cuya organización estuvo a cargo de “Juventudes Rebeldes” y los fanzines *Diarrea Mental*, *La Furia II*, *Commando Mugriento* y *¿Quién sirve a la causa del caos?*

No obstante, el decrecimiento de la participación en dichas movilizaciones puede pensarse como una complejidad que anudaba, por una lado, la multiplicación de iniciativas de carácter colectivo que buscaban interseccionar cada vez de manera más amplia los efectos de la continuidad represiva, pero también las frustraciones que devolvía una política de obturación y eliminación que desgastaba sin cesar la fuerza imaginativa de una contracultura reducida y fuertemente perseguida.

Durante dicha época, gracias a un conjunto de iniciativas como la *Cooperativa de Músicos Independientes* se multiplicaron las

posibilidades de recitales, y aquella escena que inicialmente se había constituido por sólo cuatro recitales anuales, se encontraba con una posibilidad ascendente de pequeños shows, ediciones piratas y nuevas publicaciones.

Ése es el escenario en el que discurre la última de estas intervenciones públicas, que como vimos fueron posicionando, de manera cada vez más elaborada, recursos sensibles desde estas poéticas negativas del hacer, en donde el cuerpo y las texturas arrugadas de la violencia como una lengua posible de modificación de la realidad tuvieron un protagonismo indiscutido. La cuarta Marcha contra la Policía se realizó en Plaza Italia el día 13 de diciembre de 1986, y como señalan Patricia Pietrafesa y Fidel Nadal en su fanzine *Quien sirve a la causa del Kaos?*, la acción “no produjo el efecto esperado”. A esa altura, los organizadores especulaban que la violencia de la policía sobre las culturas subterráneas se había convertido en un paisaje naturalizado, parte cotidiana de la vida de mucha gente que no vislumbraba cambio alguno con la ocupación del espacio público. Aún contando con el saldo positivo que producía la no detención de ninguno de sus protagonistas, el efecto generalizado era de cierto desencanto y especialmente de autocrítica sobre la dirección política que estaba experimentando la escena punk local. Una discusión que intensificaría sus tensiones hacia finales de la década de los años 80, cuando la efectividad comercial de la música punk en los *charts* internacionales pondría fin a muchos proyectos críticos de imaginación político juvenil de carácter marginal.<sup>3</sup>

Otra de las tantas discusiones mediáticas antes mencionadas, y sin duda una de las más relevantes para la época, giró en torno a las nuevas modificaciones introducidas en la *Ley de Divorcio Vincular*, que junto a la segunda visita del Papa Juan Pablo II, pondrían bajo la lupa la influencia corporativa del cristianismo sobre la jurisdicción del estado y sus tecnologías de control biopolítico. Específicamente desde los escenarios de la contracultura punk se buscó interrumpir y denunciar el trabajo colaborativo entre el poder religioso y el terrorífico genocidio político de la última dictadura militar, que ahora se encontraba naturalizado en el sentido común.

---

3. Para un análisis exhaustivo de este tema, recomendamos la consulta de los abordajes de Pablo E. Cosso: “La radicalidad sin estructuras. Panorama histórico-antropológico del movimiento punk en Argentina” (2008) y “El movimiento punk durante la re-emergencia democrática argentina (1983-1989). Identidad política, acción colectiva y lucha anti-policial” (2011), publicados en *Escritos Antropopunks: Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en Argentina (80-90...siglo XX)*.



Flyers "Día del policía", actividad de concientización contra el abuso policial. Convocan: Juventud Rebelde, Diarrea Mental, La Furia II, Commando Mugriento, ¿Quién sirve a la causa del kaos?, 13 de diciembre de 1986. Diseños de Pat. Archivo personal Pat Pietrafesa.

En el marco general de estas tensiones, nace la *Coordinadora de Grupos Alternativos* (1986), una articulación de grupos de afinidad que, desde sus diferencias, compartieron un modo singular de acción política enfocado principalmente en la importancia de visibilizar la persecución represiva que enfrentaban todos aquellos sujetos involucrados en el diseño retorcido de otros modos de vida posibles. Fue integrada por ex miembros del *Grupo de Acción Gay*, los editores de la revista *Manuela*, militantes marxistas díscolos que habían formado el *Movimiento Marginal*, y toda una serie de grupúsculos de acción gráfica callejera como *Fife* y *Autogestión* o *El Bolo Alimenticio*, adscriptos a la juventud de la Federación Libertaria Argentina, pero también *Los Apátridas*, *Los Vergara*, y el *Club de los Blasfemos*, iniciativas ficcionales y espacios de organización minúsculos también de carácter anarcoide aunque sin filiación oficial con ninguna corriente histórica. Completaban aquella formación, un grupo numeroso de jóvenes punks, heavy metals, y rockeros organizados contra los edictos policiales bajo el nombre *Juventudes Rebeldes*, sumados a otros personajes de la noche, transeúntes de la contracultura, feministas y algunos militantes de partidos políticos de izquierda (Cuello, 2018).

A partir de una serie de reuniones periódicas que tuvieron lugar en una sala compartida de la Comunidad Alfa, un espacio cultural vinculado al Partido Humanista, donde estos grupos se habían convocado para discutir de qué modo podían intervenir en una coyuntura brotada por la violencia represiva de dicho discurso religioso, es que tomaría forma la convocatoria de *La Marcha Pagana*: una concentración convocada para el 15 de agosto de aquel año en Plaza Congreso.

El vector principal que organizaría esta experiencia sería la demanda por la urgente separación de la iglesia y el estado, pero se diferenciaría especialmente de otras propuestas, al celebrar como horizonte absoluto el ejercicio de la libertad total: cientos de flyers abarrotados de dibujos precarios eran construidos al ritmo de un *camp zafado* (Cuello y Lemus, 2016) que yuxtaponía la densidad poética de los grafismos punks, el uso de imágenes pornográficas, y un extenso universo de signos blasfemos que introducían la radicalidad de lo oculto. Sus protagonistas asistían a la toma del espacio público envueltos en disfraces harapientos de monjas, curas y monaguillos, enceguenciando a su vez la mirada militar con la extravagancia génerofluida que se tropezaba ebriamente en piedras brillosas de bajo costo, pero también con crestas malolientes de punks enfurecidos y chalecos artesanales repletos de cadenas

oxidadas confeccionados por jóvenes metaleros que buscaban asustar definitivamente el absolutismo de lo normal.

En el número 1 de *Brigadas de Odio*, el suplemento marginal de la revista *Rebelión Rock*, se extendía la siguiente invitación escrito a mano por Luis Alacrán:

El vienes 15 de Agosto a las 18hs, varios movimientos juveniles, políticos y alternativos harán una manifestación en Congreso en contra de la iglesia y todo lo que ella significa. Irá gente disfrazada de monjas embarazadas, monjas con minifaldas, sacerdotes con uniformes militar. Nosotros adherimos y pueden ir todos, estén o no en contra de la iglesia. ¡Basta de basura católica! (Alacrán, 1986)

El paisaje de dicha concentración se completaba con una abundancia descontrolada de carteles que denunciaban la complicidad de la iglesia con el terrorismo de estado, rechazaban la pronta visita del papa Juan Pablo II y aprovechaban también para burlarse del clero local con un tono fuertemente sarcástico.

L\*s editor\*s del fanzine *Diarrea Mental*, Sybil Korostischevsky y Kalixto Durana, uno de los pocos fanzines en los que participaron mujeres punk durante la década de los 80, realizan en su primer número una reseña de lo que fue su participación en la *Marcha Pagana* en la que comentan que asistieron a dicha movilización un amplio número de anarquistas, feministas, socialistas, y que ellas eligieron participar con la confección de una gran bandera que decía "religión: mezcla de corrupción, mentiras y poder". También describen algunas otras consignas de la época como: "Todo policía es Camps, todo milico es Videla, todo cura es Triviño, son todos la misma mierda" y "Ni dios, ni estado, el pueblo liberado".

A su vez, estas consignas eran acompañadas por otra serie de pancartas que intentaban interrumpir la transparencia de estos posicionamientos al introducir onomatopeyas en gran tamaño que bestializaban una multitud en movimiento, como si se tratase de rugidos de asombro y placer. Finalmente, dos marionetas berretas de dimensiones abismales funcionaron como escoltas del ridículo durante el tiempo que duró la concentración hasta que sus protagonistas fueran salvajemente reprimidos: una mujer al desnudo (se la recuerda también como una monja) con un prominente bello púbico satinado y un "macho" argentino cuyo prolongado pene se balanceaba entre la gente como un animal muerto invocaban desde el desparpajo la fuerza pagana de los deseos antirrepresivos, uniendo en este aquellarre un espectro de

¿Será que los punks son putos?



Póster "¡Cuidado!", Coordinadora de Grupos Alternativos, 15 de agosto de 1986.

Archivo personal Pat Pietrafesa.

deseos y subjetividades incontrolables que aspiraban no sólo a recuperar la noche, sino también a interrumpir la ficticia paraíso cívico que había inaugurado el retorno de la democracia.

Otra experiencia singular en la que se pondrían en marcha aparatos sensibles, formas de organización y modos excéntricos de ocupación del espacio público semejantes, será la reconocida Marcha contra el Papa, una movilización masiva en repudio a la visita del Papa Juan Pablo II en Abril de 1987. Contagiados por el impulso que había significado *La Marcha Pagana*, Jorge Gumier Maier y Enrique Symns hicieron público en el cuerpo editorial de la revista *Cerdos & Peces*, una convocatoria abierta para organizar de forma conjunta la *malvenida* al santísimo pontífice. Las primeras reuniones que darían forma a dicha movilización tuvieron lugar en las oficinas de redacción de la revista, ubicada en aquel momento en un departamento de tres ambientes sobre la calle Corrientes, en los que volverían a encontrarse muchos de los ex integrantes de la *Coordinadora de Grupos Alternativos*, así como feministas, activistas por los derechos humanos, algunos representantes de partidos políticos de izquierda y, por supuesto, una interminable serie de editores independientes, músicos autogestivos y jóvenes asiduos de la contracultura punk. En su conjunto formarían la *Comisión de Repudio al Papa (C.R.A.P)*, desde la cual convocarían a un festival cultural en el obelisco, que incluía un número abultado de bandas musicales, lecturas de poesías e intervenciones políticas de carácter crítico a la visita papal (Cuello, 2018).

Si bien los modos de organización llevados adelante por la *C.R.A.P* parecían más sistemáticos, exhibiendo un grado de organización mayor a otras experiencias previas, las continuas amenazas de bomba, llamados extorsivos y distintas formas de persecución ideológica complicaron de manera radical el curso de dicha acción. Como medida de seguridad, se decidió de manera colectiva cambiar el lugar de reunión, que incluyó en un principio las instalaciones del Centro Parakultural (que también había recibido intimidaciones), y finalmente se eligió la sede de la biblioteca popular "José Ingenieros" en la que terminaron de tomarse las decisiones finales para socializar la convocatoria. Fue así como se consensuó la toma del espacio público para el día viernes 3 de Abril de 1987 a las 18 hs. en el Obelisco, y también se programaron distintas actividades culturales para los días previos en distintos espacios políticos que incluyeron charlas, proyecciones de cine, debates públicos, mesas redondas, puestas teatrales y recitales de rock. Tal como se previa, la asistencia fue de carácter masivo, no solo

porque podía esperarse que la visita del Papa fuese un acontecimiento de grandes dimensiones para las pantallas de la buena conciencia liberal de la renovada democracia post-dictadura, sino porque acontecía en una época verdaderamente agitada por la conmoción rebelde que anudaba dichas experiencias exiliadas de lo normal, portadoras en su conjunto de una diferencia sexual, corporal, moral e ideológica cuyo principal enemigo resultaban ser los programas de higienización elaborados en conjunto por la extensa tradición cómplice entre el poder religioso y la actualización de las fauces gentrificadoras de los imaginarios de humanidad capitalista. A su vez, esto también coincidía con la apertura de las elecciones para diputados y senadores, razón por la cual muchos de los volantes que invitaban a dicha movilización incluían pronunciamientos de fuerte carácter libertario, especialmente los realizados por grupos como *Los Vergara*, *Alpha*, *Fife & Autogestión*, *Bolo Alimenticio*, *Partido Esquizoide* y los *Albaricoques*, que promovían la huelga absoluta al sistema de representación democrático, proponiendo la abstención al voto y la destrucción de urnas en la clave satírica, burlona y paródica que los caracterizaba.

Este acontecimiento, entonces, se instituía como una oportunidad inigualable para el libre ejercicio del rechazo, que sería aprovechado por un sin fin de jóvenes inconformes, marginales políticos y activistas de derechos humanos cuyo entusiasmo se vio velozmente interrumpido por un despliegue represivo de carácter desmesurado, que se convertiría en una de las imágenes de injusticia más recordadas de la época. Al igual que *La Marcha Pagana*, esta movilización se vio arrasada de inmediato por el trabajo de provocación de policías infiltrados, y de otros efectivos que, subidos en motos y automóviles sin identificación, se propusieron instigar las condiciones que mediáticamente justificarían la violencia represiva. Osvaldo Baigorria recuerda este momento y la complejidad de su manipulación mediática de la siguiente manera:

En el editorial [de la *Cerdos & Peces* posterior a la Movilización en Repudio al Papa] se aludía a la represión policial en el obelisco el viernes 3 de abril, cuando [...] la "Marcha contra el Papa", cuyo objetivo era llegar hasta el Congreso, no pudo ni siquiera arrancar: más de cien personas fueron detenidas entre corridas, bombas de humo, gases y palos. Batato Barea estuvo en las primeras filas, inicialmente tratando de negociar con la policía el derecho a la manifestación (aún no se había hecho las tetas). Según Jorge Gumier Maier, Batato estaba hablando amablemente con el comisario a cargo del operativo cuando una botella voló desde las filas traseras de la marcha y le pegó



**BANDO: a Perséfone!**  
**y a Hades!**  
**¡al fuego vital, hijo del gran deseo!**  
**¡a la Pachamama, al Equico,**  
**a Dios Momo, al Dios Pan, a la Serpiente**  
**y al Hombre! ¡¡VENID!!!**  
**¡AQUELARRE POPULAR! VIERNES 15/8**  
**18hs Pta. Congreso INVITA: CLUB DE**  
**BLASFEMOS**

Poster "Marcha Pagana", Club de Blasfemos, diseño de Gustavo Vera, 15 de agosto de 1986. Archivo personal Pat Pietrafesa.

## ¿Será que los punks son putos?

justo en la cabeza al oficial. Otra versión dice que la policía respondió con una bomba de gas lacrimógeno que al rebotar en un farol terminó por caer sobre esa cabeza azul. Y aún otra afirma que todo empezó cuando desde un misterioso automóvil se arrojó una bomba de humo. En cualquier caso, de inmediato se desató la represión. (2014)

A pesar del desenlace fatídico, la experiencia movilizadora por esta iniciativa interseccional, en donde tuvieron un protagonismo indiscutido los jóvenes, especialmente punks, heavies y darks, continuaba afirmando un modo de organización y agencia colectiva que se veía regido por un principio absoluto de libertad y placer: los grupos que constituían *C.R.A.P* tenían plena libertad de convocar a la movilización editando sus propios flyers, explicitando posturas personales y apropiándose del llamado generalizador de la manera en que cada organización, espacio político o grupo de afinidad lo considerara oportuno. Lo que no puede discutirse de manera alguna, es que esta posibilidad en algún sentido se vio posibilitada por la energía antiautoritaria que sumaban todos los espacios de agite contracultural en los que participaban como organizadores. Dicha particularidad se hizo presente en la proliferación de volantes en los que se ponía en juego imaginarios sexuales provocadores que buscaban profanar radicalmente las iconografías religiosas, a través de montajes hipersexuados y heréticos que se volvían incluso más punzantes con el trazo urgente de la tinta, los detalles gráficos que incluían la visualidad xerográfica de la época, las tipografías artesanales propias de las culturas microeditoriales subterráneas y los collages característicos de los imaginarios antropofágicos de la cultura punk.

Dichas experiencias de organización multitudinaria, en conjunto con los artefactos gráficos, lenguajes expresivos, estéticas corporales y modos de contracomunicación liberados en el espacio público, pueden pensarse como diminutos acontecimientos que potenciaron la incandescencia de la herejía como un umbral de exploración de lo posible en clave libertaria, pronunciándose desde aquellos mundos que resistían latiendo de forma disonante en la sombra de lo permitido, de lo imaginado, de lo representable, prófugos de la normalidad civilizatoria, corriéndose de manera continua de las amarras del sentido para provocar una grieta espacial desde el aullido de los placeres perdidos y las urgencias postergadas.

## Internacionalismo punk

Como podemos ver, tanto el fanzine *Resistencia* como otras publicaciones claves de la época no fueron presencias solitarias en el destape nocturno de la recobrada democracia, sino que dialogaron y formaron parte de paisajes contraculturales más amplios hacia fines de los 80, que por ejemplo, incluían el puesto de discos y publicaciones del metalero Luis Alacrán, y la biblioteca popular “Jose Ingenieros”. El puesto heavy del Alacrán, editor de la revista *Rebelión Rock*, ubicado en Plaza Almagro (del 85 al 87) y Parque Centenario (del 87 hasta la actualidad), fue un punto clave de distribución en donde se podía obtener fanzines, historietas, revistas musicales, pornografía —gay, lésbica, trans y hétero—, materiales de formación anti-represiva, figuras de acción, amuletos, iconografía heavy metal e información sobre futuros recitales y reuniones políticas. Muchos jóvenes de aquella época recuerdan aquel puesto como un lugar formativo central al que asistían no sólo en busca de cosas raras, importantes y fuera de toda clasificación, sino también donde se podían encontrar y escuchar música, compartir gustos, historias e información urgente. De esa manera, aquel humilde proyecto que se había iniciado como un espacio reducido de difusión de discos y revistas, terminaría convertido en uno de los epicentros sociales donde punks, heavies, darks e inconformes forjaron proyectos de bandas, grupos de afinidad e iniciativas colectivas para intervenir en el espacio público. Cada oportunidad de encuentro implicaba un foco de activación que tenía efectos inesperados para una juventud inconforme profundamente heterógena pero atravesada por un deseo de pronunciar y practicar la libertad. Así lo relata Patricia:

Por ahí no eras amigo de toda la gente, pero los conocías porque estabas en lugares en donde te encontrabas, manifestaciones, recitales, muestras... si bien ésa fue mi época pico de punkitud, sí transitaba otros lugares, porque estaba todo el tiempo en la calle, y bueno, junto a todas personas que cuestionaran y que estuvieran haciendo movidas. [...] Muchos amigos o conocidos dentro de la escena punk o dark, gótica o heavy, porque era todo muy cercano, también lo hacían. Era muy común ver a personas de distintas pequeñas escenas dentro de estas cosas que no eran tan masivas. (2016)

Para estos jóvenes, el dar con imágenes hasta ese entonces perdidas, prohibidas o restringidas era una experiencia estimulante, incluso de carácter vital, que resultaba alentada a través de

dichos espacios en el que se volvían posibles estas afinidades. En efecto, asegurar el acceso continuo a estos imaginarios, destinados al basurero de las economías de representación moderna, es una premisa ética clave de las culturas subterráneas, sostenida especialmente en el agenciamiento de culturas públicas gestadas en torno a dichos centros de irradiación.

Por este motivo, durante los 80, fue de una enorme importancia la proliferación de grupos de lectura en casas personales,<sup>4</sup> centros sociales y bibliotecas de partidos políticos, como espacios subterráneos en los cuales discutir contenidos, hallar insumos y elaborar herramientas a fines de confrontar teórica y pragmáticamente un presente social todavía cautivo del legado dictatorial del “no meterse, no hablar, no intervenir”, esta vez presentando la forma de la anestesia de la ilusión democrática. Merece una nota aparte el espacio de la biblioteca popular “José Ingenieros”, lugar de referencia ineludible para estas experiencias de construcción de una inteligencia colectiva de época. El vínculo de los punks de aquel entonces con dicho espacio no estuvo exento de tensiones: la “José Ingenieros” se inscribía en una tradición moderna del pensamiento libertario local, mayormente afiliada en torno a la dimensión sindical, obrerista y orgánica del anarquismo. Es necesario reparar que en ese momento, para algunos de los representantes de una línea anarquista más tradicional, los jóvenes punks eran la cara de un anarquismo tergiversado, posmoderno, nihilista, irresponsable, individualista, autodestructivo, viciado de contradicciones, que introducían una agenda opaca y fragmentaria que hacía tambalear la certeza del sujeto y el horizonte político ya consolidado. No obstante, a pesar de estas reticencias que circulaban en el sentido común de dicha tradición política, el lugar de la biblioteca operó como un refugio fundamental para la conformación de una sensibilidad crítica de época, sosteniendo un espíritu receptivo que afirmaba que “el espacio pertenecía sin más a todo aquel que se nombrase anarquista”. Desde estas mismas tensiones, los jóvenes punks hicieron de la “José Ingenieros” un sitio en donde poder llevar a cabo una relectura punk de la anarquía en términos absolutamente novedosos. Como decíamos más arriba, los grupos de estudio, lectura y debate fueron enclaves centrales que permitieron organizar tácticamente la experiencia, espacios en donde se colectivizaban eclécticamente conceptos nuevos y saberes desautorizados, se potenciaban impulsos e

---

4. Como el grupo de reflexión en la casa de Oscar Gómez. De allí Patricia relata haber conocido por primera vez a Néstor Perlongher.

iniciativas, se cruzaba afinidad y deseo y se labraba colectivamente un pensamiento en movimiento en épocas en las cuales el acceso a la información estaba materialmente condicionado a las particularidades económicas, los tiempos del correo, las dinámicas del boca en boca, la posibilidad de traducir, y también la habilidad de inventar estratégicamente lo que hacía falta.

Aquí la revista mensual *Maximum Rock N' Roll*, nuevamente, se convertiría en una pieza fundamental. Dedicada a cubrir exhaustivamente los vericuetos y debates coyunturales de las escenas punk a nivel internacional, logró articular el trabajo de corresponsales locales que dieron cuenta no sólo de las particularidades geopolíticas de cada escenario contracultural, sino que garantizaron formas de contaminación y difusión internacionalista de propuestas que se derramaban de lo meramente musical. Hacia mitad de los años 80, Pat comenzó a escribir periódicamente como una más de sus columnistas, y se dedicó a informar desde allí acerca del crecimiento de la cultura punk en Argentina. A cambio de sus reportes, ella recibía un ejemplar mensual que luego era compartido ávidamente entre los círculos punks. También en ocasiones cuando la situación material amedrentaba, recibía esporádicamente colaboración económica por parte del equipo editorial de la *Maximum Rock'n'Roll* para que pudiera seguir publicando el fanzine *Resistencia*. Ésa fue la manera en la que artículos sobre GG Allin, Bruce LaBruce y Crass ingresaban al país, para luego a ser traducidos con desesperación, comentados y discutidos apasionadamente en las reuniones del grupo de lecturas de los sábados en la de la biblioteca "José Ingenieros". A través de la sección de correos de dicha revista, se abrieron canales de intercambio entre países latinoamericanos que, a pesar de la precariedad económica, encontraban formas de socialización e intercambio de sus producciones culturales. Como dice Patricia, si bien no necesariamente lo que llegaba era literalmente la música, dado que el acceso a los discos dependía de un dinero muchas veces inexistente, de la posibilidad de viajar y de contactos exteriores que escaseaban, lo que emergía de aquellas dinámicas de intercambio eran imágenes inciertas pero instigadoras, que luego eran completadas con energías y sentidos propios. Por ese entonces, era común sólo acceder a un disco por las portadas, y a una banda por sus imágenes en vivo. Pero lejos de que este primer contacto estético sea un vínculo superficial o vacío, resultaba un gesto de suma importancia dentro de una época en la que la disponibilidad de información distaba absolutamente del actual.

Fue a través de la sección de correos de la MRR que aquellos interesados se organizaban con el escaso dinero que había y se repartían temas o países para abrir frentes de conversación, discusión y activación a prueba de cualquier frontera. Esta operatoria fue lo que se constituiría como una “red internacional de correo punk” (Pietrafesa, 1988; Cosso, 2008), que previa a internet, funcionaría como un espacio social subterráneo en el que circulaba información sobre bandas y escenas, pero en donde también se hacían reportes de acciones, se ponían a punto saberes tácticos, se conjuraban rumbos de acción y se estimulaban imaginarios de disrupción social. Patricia reconstruye la densidad de esos formatos postales de “instigación mundial” (Cosso, 2008):

*Correo era la palabra mágica pre internet. Muchos punx nos carteábamos con gente de distintos países, recibíamos discos, cintas, fanzines, los hacíamos correr entre la comunidad punk, nos juntábamos para devorar las páginas de MRR, Universo Suburbano, Black Market, Flipside, Profane, etc. y cuanto fanzine cayera en nuestras manos, nos dábamos ánimos de un lugar a otro del mundo. Leíamos como hacían las cosas en Usa, Perú, Venezuela, como el punk rock estallaba en Polonia, Brasil, Filipinas, Grecia o el País Vasco. Era una red de información y de fuerza paralela creada más que nada por el contacto por correo, así de importante era. Nosotros acá en Buenos Aires nos hicimos eco del *Stop the City* y lo difundíamos en fanzines, no sólo *Resistencia* sino en *74 Metros*, *Agonía Aktiva*, *Dekadencia Humana*. Hicimos una versión local y nos pusimos de acuerdo para atentar contra las instituciones que considerábamos enemigas: contra la peletería o carnicería barrial o contra el bar que nos mandó en cana. Inventiva, rebeldía, y porqué no, venganza. (Rimbaud, 2013)*

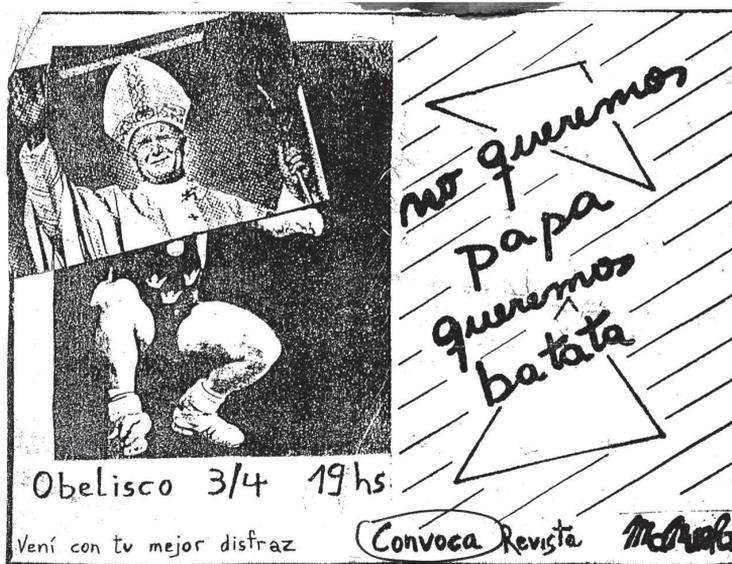
Muchos punks alentaban a participar de esta clase de intercambios sociales por correo que a menudo daban lugar a experiencias de coordinación que producían un efecto de irradiación internacional, en el que acciones que podrían haber sido consideradas por la moral macropolítica como una eventualidad mínima y aislada, eran integradas y organizadas dentro de un conjunto pautado de acontecimientos en serie, destinados a alterar el curso de la explotación y la mentira en donde éstas parecen estar más integradas y naturalizadas, en el dominio mismo de lo cotidiano. Nos referiremos particularmente a dos iniciativas internacionales que fueron preparándose por medio de estos sistemas postales de contracomunicación, y que tuvieron particulares revisiones en el escenario local: la acción anteriormente nombrada *Stop the City*

llevada a cabo el 30 de abril de 1986, y el *Día Internacional contra McDonald's*, que tuvo lugar el 25 de junio de 1988.

Desde la cobertura especial que le dedica el ejemplar número 1 del suplemento *Brigadas del Odio de la Rebelión Rock* en junio de 1986, se introduce al *Stop the City/¡Paren la Ciudad!* (también conocido como *Día Internacional del Sabotaje*) como un día de lucha en todo el mundo en el cual todos los grupos combativos y alternativos del planeta pasan a la acción; una fecha pensada como una demostración expandida “para mostrarle al mundo de los negocios, a los fabricantes de miseria y guerra, a todos los que juegan con nuestras vidas, que siempre tendrán a gente resistiéndoles, luchando por su libertad y sus derechos. Contra la loca carrera de un sistema demencial, nos unimos en la mayor cantidad de lugares posibles y les hacemos notar nuestra existencia en donde más les duele: dinero, propiedades, bienes, etc” (Alacrán, 1986). La nota titulada “Stop the city. Paren la ciudad” advierte que la premisa de la acción no es actuar contra lo que hay al paso, sino sobre las grandes empresas, grupos y marcos simbólicos de poder, dentro de un día de furia y voluptuosidad destructora que no pretende ser una excepción para que el silencio y la inercia prosigan el resto del año, sino despertar o exaltar el impulso apasionado que no se cansa en reclamar desafortadamente la posibilidad ética y sensual de otro mundo, más pleno, justo y vitalista.

En Argentina, la iniciativa tuvo su centro en lugares como Vicente López, Olivos y Martínez, partiendo de la noche del 29 de abril de 1986. En el mencionado artículo se describen los avatares de aquella madrugada del 30 de abril, en la que más de 25 escuelas y fábricas amanecieron pintadas con frases anti-educación, contra el poder político y la discriminación, y en la que las cerraduras de varias instituciones fueron arruinadas con pegamento. El ataque prosiguió contra monumentos patrióticos, plazas, iglesias y la misma residencia del cardenal Juan Carlos Aramburu (que había sido representante activo de la complicidad eclesiástica con el terrorismo de estado, amigo y defensor de militares y apologista público de la doctrina de tortura y desapariciones), y museos y laboratorios que experimentaban con animales vivos. Por otra parte, en su reporte de 1987 para la *MRR*, Patricia también destaca que se habían intervenido los carteles de la calle Ramón Falcón, artífice clave de la historia represora y anti-obrera del país, por otros que decían Simón Radowitzky, vivando la memoria del luchador anarquista polaco (Pietrafesa, 2013).

¿Será que los punks son putos?



Flyer "No queremos papa, queremos batata", invitación a la convocatoria de la Comisión de Repudio Al Papa (C.R.A.P), convoca revista *Manuela*, diseño de Enrique Yurkovich y Claudia Kors, 3 de abril, 1987. Archivo personal Pat Pietrafesa.

Otra de las actividades que nos interesa recuperar en este repaso de acciones colectivas surgidas al calor de confabulaciones postales internacionales es el *Día Internacional contra McDonald's*. En Argentina, a través de las ya mencionadas redes postales, comenzaban a llover fanzines e información proveniente de distintos lugares acerca de luchas animalistas, ecoterroristas, anti-civilización, sabotajes contra todas las formas de explotación humana y animal y el exterminio medioambiental producido por el capitalismo, denuncias sobre el saqueo de tierras y recursos en Latinoamérica por parte de empresas primermundistas y la extensión de la desigualdad y la miseria con la importación de modelos de utilitarismo industrial y tecnocrático que depredaban lo vivo. Entre estos materiales, destaca la traducción de un manifiesto de London Greenpeace que en los 80 había llamado a ocupar calendariamente la fecha del 16 de octubre, decretado por la ONU como Día Internacional del Alimento, convirtiéndolo en el Día Internacional contra McDonald's, resaltando las múltiples conexiones que existía entre una de las marcas más reconocidas del rostro del capitalismo corporativo contemporáneo y el hambre,

la subyugación económica y la escasez de recursos en el así llamado tercer mundo, y las cadenas de destrucción sostenida que se encuentran disfrazadas detrás de la imagen colorida del consumo casual de una hamburguesa. Es a partir de estas ideas que comenzó a agitarse la moción de hacer un *Día Internacional contra McMierda*, a partir de la llegada del primer McDonald's al país, ubicado en calle Florida. En una cobertura para la *Rebelión Rock* número 3 titulada "McDonald's en Argentina, las corporaciones de la muerte", Patricia relata de esta manera el sentido de la acción:

Sólo queremos dar a conocer las atrocidades sobre las que están montadas las instituciones explotadoras del hambre y de la muerte en las que MD no está sola sino que hay cientos de corporaciones asociadas. Mac'dollars' GO HOME. El sábado 25 de junio fuimos al MD de la calle Florida con 700 volantes y pancartas en contra de 'Mac Muerte'. Éramos aproximadamente una docena de personas que organizamos la acción muy simplemente. Fuimos todos juntos y estuvimos unos veinte minutos colanteando y charlando con los peatones en la puerta del "Cara Limpia Negocios Sucios".<sup>5</sup> Durante el tiempo que duró la manifestación nadie entró al inmundo lugar leían los volantes se interesaban. Los tipos de MD nos echaron de su propiedad. Y luego llamaron a la policía pero nosotros ya nos habíamos dispersado, nos habíamos dividido de a dos para más tarde volver a juntarnos en el lugar de donde partimos y verificar que todo estuviese bien. Cuando cayeron los chotas, la gente estaba discutiendo alrededor de las pancartas que habíamos dejado en el suelo. (Pietrafesa, 1986)

Si bien esa acción también generó controversias entre muchos anarquistas que en aquel entonces consideraban que se estaba atacando una fuente de trabajo, con el tiempo terminaría de asentarse como una imagen fuerte dentro de los repertorios de la imaginación anti-globalización y de las luchas contra el neoliberalismo corporativo en los años 90 y 2000, y también daría cuenta de las maneras en las que este tipo de actividades ponían en juego un principio de sincronidad insurgente y espontánea, que no respondía a estructuras lineales conocidas y validadas por la real-política.

Podemos aventurar que muchas de las acciones y tácticas aquí descritas se anticiparían en cierta forma a escenarios posteriores, cuando comiencen a dibujarse con mayor fuerza iniciativas del autonomismo local en contra del capitalismo mundial integrado,

---

5. Esa era una de las consignas que figuraban en las pancartas de aquel día. Otras decían: "consume mierda multinazi con McMierda", "la basura en la olla, recicle lo que ya cagó", o el dibujo de unas fauces ensangrentadas con la frase "mis amigos se darán cuenta que comí en McMierda".

¿Será que los punks son putos?

**STOP THE CITY**

**30 ABRIL PAREN LA CIUDAD!! 30 ABRIL**

EL DÍA 30 DE ABRIL, SURTIÓ COMO UN DÍA DE LUCHA EN TODO EL MUNDO. TODOS LOS GRUPOS COMBATIVOS Y ALTERNATIVOS DEL PLANETA PASAN A LA ACCIÓN, Y ESE DÍA FUE BAPTIZADO COMO EL DÍA DEL "STOP THE CITY" (PALEN LA CIUDAD!). SE TRATA DE MOSTRAR AL MUNDO DE LOS NEGOCIOS, A LOS FABRICANTES DE MISERIA Y GUERRA, A TODOS LOS QUE JUEGAN CON NUESTRAS VIDAS, QUE SIEMPRE TENDRAN A GENTE RESISTIENDOLES, LUCHANDO POR SUS DERECHOS, POR SU LIBERTAD, CONTRA LA LOCA CORRUPCIÓN DE UN SISTEMA DEMENCIAL. NOS UNIMOS EN LA MAYOR CANTIDAD DE LUGARES POSIBLES Y LES HACEMOS NOTAR NUESTRA EXISTENCIA EN DONDE MÁS LES DUELE; EN SU DINERO, PROPIEDADES, BIENES, ETC. PERO NO SE AJUDA CONTRA LO QUE HAY AL PISO, SINO CONTRA LAS GRANDES EMPRESAS, CONTRA LOS GRUPOS DE PODER, NI TAN POCO SE TIENE DE PRESENTAR UN DÍA Y DEJAR DESPUÉS JODIDOS Y CALIADOS TODO EL AÑO. LA LUCHA CONTI-

EN ARGENTINA, ESTE AÑO, EL ATAQUE TUVO SU EPICENTRO EN LUGARES COMO V. LOPEZ, OLIVOS Y PARRIZUTÉ, COMENZANDO EL 29 POR LA NOCHE, PARA OPERAR EN UN VIOLENTO AMANECER. MÁS DE 25 COLEGIOS FUERON DENTADOS CON FRASES ANTI/EDUCACIÓN-POLÍTICA-DISCRIMINACIÓN Y SUS CERRADURAS ABANDONADAS CON PEGAMENTO. EL ATAQUE PROSIGUIÓ CONTRA MONUMENTOS, PLAZAS, IGLESIAS Y LA RICA RESIDENCIA DEL CARDENAL ARAN BURU (?), FABRILAS, MUSEOS Y LABORATORIOS QUE EXPERIMENTAN CON ANIMALES VIVOS. VARIAS ACCIONES SIMILARES SE LLEVARON A CABO EN OTROS PUNTOS DE B.S.A. A PESAR DE QUE ESTE DÍA ES - POR AHORA - IGNORADO POR LA GRAN MAYORÍA DE LA JUVENTUD, ESTOS ATAQUES ALARMARON A VARIOS SECTORES, Y AS PERCATARON EN LA SOCIEDAD. EL 30 DE ABRIL, LA CIUDAD DEBE SER NUESTRA... POR NUESTRA FELICIDAD, POR LA LIBERTAD, POR NUESTRA VIDA Y NUESTRA OÍR NUESTRA VOZ.

© Foto Izq. LONDRES, EN EL DÍA DEL "STOP THE CITY" LA POLICÍA ARRESTÓ A 470 PERSONAS Y MANIFESTANTES.

YUA TODOS LOS DÍAS Y DE DÍAS TENDRAN FORMAS.

**YOU PUNKS**

**SENTIMIENTOS INCONTROLABLES**

**FESTIVAL PUNK - 2 - LA BOCA - 2 MAY. '86.**

ESTE FESTI PUNK FUE UN ÉXITO EN TODO SENTIDO: GENTE, SONIDO, LUGAR... Y ORGANIZACIÓN. TOCARON 5 GRUPOS ENTRE ELLOS "SENTIM. INCONT.", "MUTANTES DEL KAOS" Y "TODOS TUS MUESTRAS". PROMEDIANDO EL RECITAL, LA CONCIERTE SE ACORRÓ, POR LA AGRÉSION DE UNA PATISTA, A UNA PUNK EN LA CALLE. TAMBIÉN HUBO MUCHO PESO Y LO QUE HAY QUE RECALCAR: LA BUENA VOLUNTAD DE TODO EL MUNDO PARA PAGAR LA ENTRADA .10 PUNTOS PARA LA COOPERAT.

Nota "¡Paren la ciudad!", Luis Alacrán, Brigadas del Odio, n. 1, junio de 1986. Archivo personal Pat Pietrafesa.

en experiencias como las protestas populares contra la Asociación de Libre Comercio en América Latina (ALCA) en el 2005. Mientras que, de alguna manera, estas iniciativas de propagación, boicot e insurgencia pueden llegar a entenderse como parte de una historia regionalista de luchas anti-imperiales; a su vez, proponen una reactualización del internacionalismo como una conciencia ética anticapitalista y modo de operatoria sin fronteras, que siempre ha tenido una función constitutiva dentro de la política libertaria.



Punks preparándose para el Boycott a Mc Donald's, Biblioteca José Ingenieros, de arriba a abajo: Francisco Belmonte, Pat Pietrafesa, Marcelo Weissel, Alejandro Enemolito, Cintia Vietto, Eduardo El Profe Valenzuela, Omar Trasher Barreto, Chummy, Lucio Lula Adamo. 25 de Junio de 1988. Archivo personal Pat Pietrafesa.

Se trató entonces de un *internacionalismo punk* concebido sobre una premisa de irradiación, un estado eferescente de comunicación continuo montado sobre recursos precarios, modos de autofinanciación, y sostenido sobre la base de discusiones, retroalimentaciones, revisiones críticas, lecturas de contexto, reformulaciones estratégicas, maneras creativas y situadas de viabilizar estas luchas mundiales dentro del territorio específico.

De esta manera, más allá de no cuadrar o discutir asiduamente con los repertorios políticos utopistas o emancipatorios

tradicionales, podemos llegar a tener una imagen del punk local en los 80 como maquinarias sensibles basadas en la producción de modos de resistencia y vida subterráneos, formas de encuentro, culturas públicas de sociabilidad perversa, intercambios postales, modificaciones concretas a los escenarios sociales urbanos, formas de alianza cooperativa, modos de organización interseccionales, espacios contraculturales de entretenimiento, circuitos artesanales donde emergían alternativas artísticas *amateur* así como nuevos mapas de acción labrados sobre la base de la conexión, el intercambio y el conflicto.

### **La violencia incorporada, un nuevo principio emocional**

Existen numerosos abordajes, mayoritariamente provenientes de las ciencias sociales, que trabajan sobre los artefactos gráficos y acontecimientos políticos descritos en este capítulo, considerándolos parte “no sólo de un mero fenómeno estético” sino también *instrumentos de un movimiento político y social* con horizontes utópicos claros y coherentes y cuyas lógicas de actuación bien podrían ser equiparadas a programas críticos propios de las formas de organización política moderna: esto es, con un sujeto político aglutinante definido, sistemas precisos de organización interna, formas mediadas de intervención en el espacio público, declaraciones políticas orgánicas, etc. Si bien entendemos la importancia de un reconocimiento histórico complejo de la contracultura punk, que pueda sobreponerse a su instrumentalización colonial como una expresión circunstancial de las industrias culturales, dando cuenta de todas las formas de organización política que se vieron agenciadas en su intimidad, encontramos que su valorización excesiva del punk como “movimiento político” multiplicado con insistencia en las historiografías contemporáneas que han dado estructura al emergente campo de estudios locales sobre punk, termina por reducir, o directamente barrer el papel fundamental que juegan las políticas de las imágenes, la invención y la imaginación dentro de las experiencias, comunidades e historias subalternas. Pensamos que este posicionamiento reactivo a pensar la dimensión sensible de aquellas experiencias no sólo afecta la narración histórica de dicho fenómeno, sino que también reduce las formas posibles de transformación de lo real que nos proporciona la historia extraña de la noche. Nos interesa, en un principio, poder ofrecer otra perspectiva distinta al

lugar generalizado de aquella política cultural de izquierda que plantea que las imágenes y su función mítica son la dimensión menos profunda y menos real de un movimiento como el punk. A lo largo de las entrevistas y a través de distintos testimonios implicados en la producción de este libro, podemos ver cómo las imágenes no tuvieron un valor superfluo, comercial o accesorio en las historias de muchos punks locales, sino todo lo contrario. En ese momento, la disponibilidad y el vínculo cotidiano con la información era drásticamente diferente del actual, por lo cual una imagen a menudo se convertía en el primer punto de contacto que tenía un joven o una joven para vislumbrar otra realidad u otra posibilidad de existencia hasta el momento inhallable. De ahí el poderoso papel que tuvieron las revistas, los pósters, las portadas de discos y muchos tantos otros registros visuales. Era común que dichas imágenes se transformaran en la puerta de acceso a un disco, a una banda, a una experiencia. Para estas culturas subterráneas constituidas por tráficos, piratería, fotocopias y otras modalidades de reproducibilidad y socialización que, como vimos anteriormente, eran el túnel en donde circulaban aquellos discursos molestos para el poder, silenciados por la censura y maldecidos por la moral, las imágenes valían como recurso en sí, eran una potente herramienta de subjetivación. No obstante, el tipo de contacto que se tenía con esas referencias visuales frecuentemente era un contacto parcial y precario, por la baja calidad de su reproducción, por la escasez de datos suplementarios y por lo esporádico e irreplicable de su aparición en épocas en las que diagramar referencias precisas era definitivamente mucho más difícil, tomaba tiempo y podía llegar a tener un riesgo vital importante. De esta manera, para que alguna de estas referencias efímeras terminara de volverse cercana, primero se la tenía que imaginar con lo que había a mano, completarla intuitivamente, hacerla crecer, inyectarle un significado, depositar especulativamente en ella algo de la propia fuerza, de la propia necesidad y del propio deseo. Patricia narra de este modo su primer encuentro con el punk, en el pasaje de una época en la que no se podía decir nada a una época en donde el miedo a expresarse ya estaba bien entrenado en la piel, las imágenes podían ser ese lugar en donde canalizar la energía de lo no dicho:

[...] en el secundario, ya con la dictadura, era como un refugio la música. Conseguía por medio de mi hermano o buscaba cosas que leía en la *Pelo* y me llamaban la atención las fotos. Me gustaba The Who, Led

¿Será que los punks son putos?

Zeppelin, Queen. Me compraba todas las revistas que viera referidas a rock, sabía el nombre de los grupos y jamás los había escuchado. En el colegio escuchaba que había música que era prohibida, me enteré que músicos se habían tenido que ir y ahí empecé a hacerme preguntas: “¿Qué? ¿Cómo? ¿Por qué está prohibido? Lo quiero escuchar, lo quiero conseguir”. Mi tío era montonero y a los dos meses del golpe ya lo mataron y pasaba que en tu casa, por miedo de los padres, no te querían transmitir esas cosas. “No leas nada, no escuches nada, quedate adentro”. Era horrible vivir así. Por ahí preguntabas: “¿Quién es Moris?”, “Nadie, no podés hablar de eso”, te decían. Empecé a tener curiosidad. (Rodríguez, 2013)

A partir de esas revistas de rock, le llegaron fotografías de Patti Smith y The Clash. Sin haberlos escuchado aún y a partir de la información escasa que iba atesorando (Caballero, 2012), ella los consideró aliados cercanos y su más absoluta inspiración, decorando toda su pieza con sus rostros:

Las paredes de mi cuarto estaban llenas de pósters y fotos de seres que me llamaban irremediablemente la atención; lucían espectaculares y no veía el momento de escucharlos: Ramones, Iggy Pop, una foto de Patti Smith donde parece Rimbaud (con campera de cuero negra de tachas chikitas y camisa blanca con los puños salidos... y una seriedad que me impactaba marcándome con un estilo para toda mi existencia), las fotos de la *Pelo* de Pretenders donde Chrissie Hynde lucía tan segura empuñando una guitarra, The Clash, ni hablar!!! solo quería lucir como Patti Hearst y Paul Simonon y que mi ropa fuera un panfleto caminante... rastreaba cualquier revista o pedazo de noticia que incluyera estos nombres en locales de revistas usadas [...] Ahí conseguí lo básico, *End of the Century*, *London Calling* y el primero The Clash que fue editado en argentina como *Horses*... era demasiado... sonaban exactamente como lucían... (lo sabía!!! no iban a decepcionarme!). Creo que no sé describir el sentimiento que te produce escuchar música que cambiara tu vida es una emoción tan grande... Fue como descubrir la vocación de mi vida, fue como ver una luz, no todo era tan opaco y gris como lo que proponía una sociedad salida de años de represión y muerte y oscurantismo y cero de valor por la cultura, la decisión personal, las convicciones, ni nada. (Pietrafesa, 2008)

Como vemos, la dimensión visual de dicha cultura no necesariamente implicaba la extensión de un territorio para la especulación comercial, como sí fue posible identificar problemáticamente en décadas posteriores. En todo caso, implicó formas de conexión apasionada con la potencia política de la invención artesanal que utilizaba textos, objetos, gráficas, sonidos y colores particulares para montar

desde la superficie del cuerpo un posicionamiento crítico y radical en torno a las térmicas afectivas de su propio presente. Justamente la premisa de *hacerlo vos mismo*, un principio ético fundamental de las contraculturas punk, implicó tomar un desvío, torcer la línea recta del deber y habitar otro tiempo de la producción que, a diferencia de las formas de montaje productivo del *realismo capitalista* (Fisher, 2016), permite relacionarnos con las cosas, las imágenes y las personas de maneras diferentes, con una intensidad incómoda, con una energía molesta, desde un deseo nervioso que prioriza la vibratilidad absoluta de la fuerza sensible. Para aquellos seres derramados de la normalidad post-dictatorial, el *hacelo vos mism\** fue un conjuro herético que promovió numerosas estrategias de experimentación y aprendizaje contraproduktivo tales como la reelaboración, el robo, el uso desviado de ficciones, la copia, la traducción temblorosa, la lectura a contrapelo y otras políticas imaginativas radicales dispuestas en el diseño de sí. Podemos observar que aquí el *hacelo vos mism\** como latido propio de la velocidad punk tiene que ver con aquello se ha denominado *estética del acceso* (Mesquita, 2013), es decir, con facilitar recursos para promover la autonomía y la autogestión, pero también podemos llegar a considerar dicho principio como una manera deliberada de inventar, propiciar e intensificar nuevos lenguajes de cercanía y encuentro, nuevos modos de invención creativa de la propia vida y del propio cuerpo, como también la apertura de desordenadas derivas sexoafectivas que construyeron comunidades de resistencia diseminadas. El *hacelo vos mism\** es una intercepción subjetiva y un llamado a intentarlo y a inventarlo con el propio cuerpo, solicitando e interconectando en un mismo escenario de acción a personas, elementos, espacios, recursos, afectos, cuerpos, fantasías, deseos e imaginarios sexuales.

De esta manera creemos fundamental recuperar de manera crítica no sólo la dimensión política de las contraculturas punk como agenciamientos inscriptos en la compleja historia de los movimientos sociales que resistieron a los remanentes represivos de la dictadura militar en la joven primavera democrática en los 80, sino también pensar necesariamente el lugar protagónico del cuerpo punk como un artefacto sensible (y por supuesto sexuado) de carácter confrontativo; cuyos modos de resistir despertaron una reacción securitista desmesurada que involucró la pedagogía cruel de la criminalización mediática, la persecución política, la detención arbitraria, la violencia física, formas de tortura y la continua represión de toda manifestación de su autonomía.

## ¿Será que los punks son putos?

La primera vez que oí hablar sobre el Punk me dio asco. Así nomás: ASCO. (Rosso, 1978)

Anteriormente comentábamos que la escasez de medios hacía que muchas veces aquello que llegaba del punk no fuera su música, sino una imagen y lo que muchos creían que esta imagen representaba. Así es como muchísimos testimonios punks de la época consideran que lo que primero los atrajo a éste fue “el concepto”<sup>6</sup>: los excesos expresivos que percibían en las imágenes que veían, el uso de símbolos, los juegos con la obscenidad, el choque disruptivo con asociaciones que portaban aquellos cuerpos retratados, cuerpos que parecían hablar en lenguas prohibidas desde hace por lo menos varios siglos. Cuando Luis Alacrán recuerda aquel primer momento de juventud en el que vislumbró lo que era el punk y, en simultáneo, supo que en el punk había un lugar para él, lo hace recuperando una imagen-acontecimiento que se instaló para siempre en su memoria:

Creo que mi quiebre fue en agosto del 82, cuando una medianoche estando con un amigo que después fue conocido como Mister Muerte (que vendría a ser el Dani Conmoción o Dani Mal Momento, baterista de muchos grupos después). Yo pateaba con él y con él descubrimos toda la escena punk. A mí por supuesto me fascinó una noche ver, en una esquina de Almagro, a un punki caminando por enfrente, con una imagen más propia de otro planeta que de acá, y dije “wow”. Porque en esos años, ver a un punki, con todos los pelos parados de naranja fluorescente, campera de cuero con remera toda rota aerosoleada, pantalones de cuero con cierres en todos lados y unos borceguíes gigantescos tipo Frankenstein, era algo espectacular de ver. Yo hubiera dado mi vida por haberle sacado una foto. La cosa es que no me olvidé nunca más esa imagen y a partir de ahí, y de un cassette grabado que me pasaron de los Sex Pistols, del *Nevermind The Bollocks*, comencé a querer saber cada vez más. (2018)

A menudo para el higienismo de una sociedad post-dictatorial en la que se había vuelto moneda corriente hacer una

---

6. Muchas de estas perspectivas desfilan en el documental *Desacato a la Autoridad*. “Lo que me gusta del punk es esa cuestión conceptual de asustar al que pasa”, dice Javier Huevos (de las bandas Tumbas NN y Star Losers, y uno de los autores del fanzine *Vaselina*). “Lo primero que me llamó la atención del punk fue el concepto, no la música” afirma Adrián Yanzón (de las bandas Jóvenes Transmutados, Los Pillos y Southern Wilde) “la imagen, que era como una proyección del yo chocando contra los demás”. “Para mí el punk es un expresionismo, donde el vestirse es parte del cuerpo, del sentir” considera Marcelo Weïssel (de la banda Cadáveres de niñxs y fanzine *Medicina Alemana*).

distinción moral entre “libertad” y “libertinaje”, el punk representaba el lado *reventado e indecente* de aquel presunto regreso a la democracia; mientras que para la cara institucional de la época, el punk eran aquellos vándalos irreconciliables que alteraban la idea de calma, armonía y funcionalidad de la fotografía democrática. El estupor generalizado con que a comienzos de la década se identificó al movimiento punk en coberturas de revistas y diarios, en el miedo y repulsión de los vecinos, en el escepticismo o desprecio de muchos rockeros, tenía que ver con la violencia que se regurgitaba a través de la imagen misma de los punks, “ese tajo violento en la música popular” como titulaba el informe de la revista *Expreso Imaginario*: navajas, alfileres de gancho, clavos oxidados, distorsión, garabatos espontáneos, crudeza, ironía, cadenas, enchastres corporales sobre la ropa, escatología, consignas que irrumpían como trompadas formaban parte del repertorio visual característico de los punks de los 80. Estos jóvenes habían sido y eran cuerpos marcados profundamente por la violencia represiva, que sostuvieron con desesperación la búsqueda por experiencias que pudieran liberarlos de la sujeción subjetiva que producía el temor como una lengua silenciosa. Frente a la herencia ominosa del “no hablar”, “no saber” y “no meterse”, en ellos palpitaba un fuerte deseo de gritar con bronca, desde el resentimiento, entre otras pasiones: desde sus cuerpos, todo comunicaba y confundía al mismo tiempo, por más que se lo detestase de lejos, el punk no podía pasar desapercibido, de ellos *no podía no hablarse*.

En la portada inolvidable de aquella misma revista, emblemática para la cultura del rock local, se sintetizaba en un dibujo hecho por Horacio Fontova mucho de lo que otra generación pensaba que significaba el punk;<sup>7</sup> en ella se veía a una persona andrógina, de ligero aire pierrotiano, que lucía las cejas partidas y los ojos llorosos cruzados por un alfiler de gancho, entregando a la vista una serie de heridas corporales, una hoja de gilette incrustada en la mano abierta, una lastimadura en el brazo y su otra mano vendada, en posición de fractura. Un cuerpo que contenía distintos signos del dolor y la violencia, pero que portaba una actitud inadmisibles para su época: rondando entre el goce y la burla, con la lengua afuera, la sonrisa juguetona, la mirada extraviada, los aires afectados de un alegre exhibicionismo.

---

7. Es importante aclarar que no necesariamente la revista expresaba un rechazo uniforme al movimiento, sino que como rememora Freddy Berro en el blog digital de la publicación: “dentro de la redacción, las valoraciones del punk dividieron algunas aguas” (2010).

¿Será que los punks son putos?



"Punk, un tajo violento en la música popular", revista *Expreso Imaginario*, año 2, n. 23, junio 1978. Archivo personal Nicolás Cuello.

Más allá del estereotipo, hemos visto que esta violencia significativa con la que se responde y se desobedece al orden y a la lógica mayoritaria fue prácticamente un eje transversal en la experiencia punk en los 80. A lo largo de este capítulo, el punk ha sido revisado como un conjunto de experiencias, publicaciones y acontecimientos que, potenciados por el uso abusivo de sustancias, buscaron generar nuevos estados de (in)conciencia, que encontraron en la pérdida del control, en el desanudamiento de las pasiones, en el desregulamiento de sí, en el colapso de referencias, una forma de volver cuerpo la confusión, el entumecimiento, la descarga eléctrica de los golpes, de la violencia, de la ira, del enojo, y producir imágenes que hirieran los sentidos que sujetaban al mundo. Estas estrategias artesanales de reescritura sombría de los signos, en su

derrame de sentidos, lograron torcer aquellos imaginarios sensibles naturalizados en los futuros correctos del hacer de lo político, en las imágenes “verdaderas” de la libertad y lo vivo. Éstas fueron, en efecto, experiencias que no buscaron reformular positivamente aquellas marcas del daño que produce el control, sino justamente generar un lenguaje expresivo desde aquellas texturas, productivizando la injuria, la violencia y su propia condición de escoria.

Si bien las estrategias y los modos de hacer puestos en marcha por este tipo de iniciativas de las contraculturas punk pueden pensarse como parte de lo que Daniela Lucena y Gisela Laboreau (2014) inteligentemente han caracterizado como un nuevo conjunto de experiencias culturales y artísticas que buscaron dar respuestas políticas y confrontacionales a los remanentes dictatoriales, restituyendo, de distintos modos, el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos a los planteados por el gobierno militar, existen diferencias que apelan a principios emocionales divergentes, que merecen ser señaladas. Sin dudas, lo que ambas autoras han elaborado, siguiendo los aportes del artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby, bajo el término “estrategia de la alegría” (2011), como un modo de referirse a todas aquellas acciones culturales que procuraron durante el escenario de la post-dictadura la “defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo” (Lucena y Laboreau, 2014; Laboreau, 2013; Lucena, 2014) comparten un lenguaje común con la imaginación política elaborado al calor de las contraculturas punk; conjugando arte, cuerpo y política como un modo de producción de relacionabilidad, produciendo estilos barrocos que delinearón una estética trash común a partir del residuo, o tramando temporalidades torcidas que orientaron su inquietud en torno a las experiencias fugaces y momentáneas, reinvidicando lo malo como un valor subversivo, es cierto que aquellas fiestas del underground, donde la alegría y sus políticas del éxtasis eran un principio ordenador de dichas experiencias, a las contraculturas punk, como energía sanguínea, lo animaban deseos ulteriores de antagonismo, un goce oscuro puesto en la confrontación, en la adrenalina de la acción directa, en el bello sonido de la explosión, en el rencor nihilista y en violencia abrasiva sin reformulación. Un deseo extático puesto en la capacidad de destruir como un modo de inventar y multiplicar las potencias de transformación radical de lo real, del cuerpo y sus afectos.

En los años 80, la vida social se ordenaba a partir de las regulaciones contravencionales que le otorgaban a la policía el lugar de agente privilegiado para reprimir conductas urbanas consideradas “inasimilables para la personalidad colectiva” (Salessi, 2005) y racionar la experiencia de lo público, generando perfiles sociales sobre seres “propensos a la contravención trasgresora”, volcándolos en un registro administrativo que hiciera visualizable el rostro y el comportamiento de lo proto-ilegal en las grandes capitales argentinas. Gran parte de la lógica con la que la policía escarmentaba a la “porquería joven” se sostenía sobre una evaluación visual cargada de fundamentos morales: en un país de derecho y humano que salvaguardaba las tradiciones, el consenso por las buenas formas y los valores familiares, verse diferente era una conmoción imperdonable. Particularmente los edictos que criminalizaban la ambigüedad visual (“el usar ropas del sexo contrario”), expresiones que afirmaban otros modos sociales (“escándalo en la vía pública”, “ebriedad”) y la portación de elementos considerados peligrosos o asociales (“edicto de seguridad pública”) eran usados frecuentemente para sustraer de la vida común a cualquier atisbo que complicase o inquietase la fotografía del orden cívico. Las detenciones de varios días en los calabozos helados, realidades de frecuencia semanal para cualquier joven de la época involucrado en dichas culturas subalternas,<sup>8</sup> implicaba a menudo palizas, hambre e intemperie, humillaciones, agresiones dirigidas hacia la propia imagen como cortes de pelo y desnudos. Esto es recuperado por Luis Alacrán cuando dice:

Yo nunca encontré ninguna división entre punks y heavies. Cuando descubrí al punk le vi bastantes similitudes. Entre los heavies que andaban llenos de tachas y pelo largo, y los punks con una imagen casi guerrillera, yo vi casi lo mismo. Una imagen impactante que provocaba el escozor de la sociedad, el miedo y que la policía vaya, te agarre de los pelos y te meta a un calabozo. (2018)

Esos castigos basados en la vergüenza y en la manipulación del cuerpo ajeno tenían una función aleccionadora, *normalizar*. Aquí la disciplina represora acomete contra el cuerpo, traumatizándolo y volviéndolo una superficie dócil, uniforme, seriada y pacífica. Jorge Gipsy Castello, en el documental *Desacato a la Autoridad*, dice al respecto: “a las tres veces que caíste preso, no sos nunca

---

8. “Tres días por semana, como poco”, recuerda el activista y punk callejero Bryan Smith en el documental *Desacato a la Autoridad* (Makaji, Pietrafesa, 2015).



Encuentro Punk en el Jardín Botánico, 26 de abril 1986, fotografía de Fernando de El Talar. Archivo personal Pat Pietrafesa.

más punk. Dejaste de ser punk, sos una persona común, conociste a una linda chica, tenés hijos” (2015).

Este último comentario nos hace pensar en las políticas sexuales que subyacen a la idea de normalidad, retro trayéndonos a las maneras en las que el prejuicio generalizado respondía casi automáticamente cuando veía a un punk: las burlas, las expulsiones, las piedras y los golpes no sólo venían al entender a los punks como “ridículos”, “payasos”, “bichos raros” fuera de todo lugar, sino también como una manga de “putas”, “trollos” y “maricones”.<sup>9</sup> Nuevamente el punk vuelve a ser visitado por su propia historia injuriosa, una herida profunda e incontrolable que al ser expuesta con sumo placer, se traducirá en herejía, en desacato social, en desconfianza de la norma y en una forma de traición sexual y genérica a los sistemas de obediencia corporal.

A través de la reposición histórica de estas publicaciones y los acontecimientos aquí trabajados, que materializaron los reenvíos entre la energía disconforme del punk y la imaginación político-radical de las sexualidades disidentes, nos interesa observar cuáles fueron las tramas interseccionales de sentido agitados por la contracultura punk local, y cómo, en la complejización que supone su relato, se habilitaron nuevos espacios donde liberar efectos singularizantes de producción subjetiva disidente, a través de

---

9. Muchos de estos epítetos son recuperados en los testimonios que aparecen en el documental *Desacato a la Autoridad* (Makaji, Pietrafesa, 2015).

prácticas poético-políticas de urgencia emocional y rábica acción directa que posicionaron el cuerpo punk como un artefacto semiótico de revulsividad socio-sexual. Como pudimos observar, estos modos de hacer implicaron un entramado de reivindicaciones que relacionaron los derechos de los animales, formas de activismo anti-represivo, modos de organización propios de la contracultura *underground* y marginal, la organización autogestiva de lo político, acciones anarco-individualistas, imaginarios cargados de monstruosidad, un principio indiscutido de placer y desborde sexual, y formas de reescritura crítica de los patrones heteromasculinos de todas las escenas alternativas. Estas producciones gráficas y los acontecimientos sociales que de ellas se derramaron, fueron elaborados al ritmo de la urgencia en un momento crítico que formó una *estructura del sentir* (Williams, 2009), un *habitus sentimental* (Gould, 2011), un *estado pathogeográfico* (Feel Tank Chicago, 2007) donde la idea de la disfuncionalidad política, estética, erótica y también afectiva, ubicó a la juventud rebelde en un sentir distinto que forjó otro tiempo para la producción social, actualizando y encontrándole una insurgente posibilidad a aquel imaginario moderno estigmatizante que hacía de la homosexualidad una figura de desertión en relación a los esquemas sociales de reproducción. Dicho malestar cultural, cuyos bordes imprecisos fueron reconfigurándose en el transcurso de la década de los 80, no buscó resolverse a través de una reinserción en los regímenes eficientes del funcionamiento social, sino que se vio productivizado como guía, como horizonte imaginario para encontrar —es decir, hallar a través de la invención— nuevas formas de vida posibles. Por esa razón hablamos de una *sensibilidad punk* que puede pensarse como una *estética negativa del hacer*.

Hablamos de episodios que reunieron el deseo por desidentificarse (Muñoz, 1999) de las térmicas afectivas mayoritarias del futurismo utópico: optimismo, efectividad, progreso y evolución. La potencia expresiva de dicha afirmación constituyente, heredada de las temporalidades imaginarias de los proyectos revolucionarios comunistas y socialistas del pensamiento político moderno, ha construido una norma afectiva cuyas limitaciones no logran incorporar a los imaginarios de la práctica política, las cicatrices del daño que se propone erradicar. Algunas experiencias dentro de las prácticas artísticas contraculturales aquí revisadas, en su cruce promiscuo con los llamados radicales del placer, han exigido y puesto en marcha una mutación en las formas del sentir, un *nuevo estilo emocional* (Illouz, 2007) cuya principal agencia se

concentra en pensar sensiblemente el deseo, el cuerpo y la política, en una clave que incorpora la inestabilidad e incomodidad de la *negatividad*. Por esa razón es que hablamos de modos de hacer sensible que cuestionan de manera revulsiva la naturalizada condición de lo político, incluyendo sus tiempos, sus escenarios, sus metodologías y sus protagonistas, con el fin de poder desarticular la legitimidad autoritaria que establece cuáles son los deseos, los cuerpos, las acciones y las térmicas afectivas capaces de imaginar la transformación social.

Algunas experiencias dentro de las prácticas artísticas contraculturales aquí revisadas, en su cruce promiscuo con los llamados radicales del placer, han exigido y puesto en marcha una mutación en las formas del sentir, aquel nuevo estilo emocional cuya principal agencia se concentra en pensar sensiblemente el deseo, el cuerpo y la política, en una clave que incorpora la inestabilidad e incomodidad de la negatividad. Por esta razón hablamos de modos de hacer sensible que cuestionan de manera revulsiva la naturalizada condición de lo político, incluyendo sus tiempos, sus escenarios, sus metodologías y sus protagonistas, con el fin de poder desarticular la legitimidad autoritaria que establece cuáles son las térmicas afectivas capaces de imaginar la transformación social. Frente al despliegue de un régimen de ordenamiento y producción cultural como el neoliberalismo, que trabaja desde la lógica de incorporación transparente de cualquier sentido revulsivo, volviendo a las máquinas del deseo centrales globalizadas de alienación y de bienestar impuesto, la incorporación de la negatividad como matriz de inteligibilidad de lo político, ofrece la capacidad de gestionar grietas que no invisibilicen los costos del estar vivos, desarticulando los horizontes previsibles de la organización colectiva al viralizar nuevas técnicas productivas de la agencia transformadora de lo real y de lo sensible. Como modos de hacer emergieron históricamente desafiando los imaginarios democráticos de las promesas de recomposición política de la post-dictadura, sirviéndose de la abrasividad y la conmoción para dar cuenta del rencor, la ira y la desconfianza frente a los saldos autoritarios de las culturas represoras. En ese sentido, las sensibilidades punk pueden pensarse como un modo específico de hacer deshaciendo, que cobró forma mediante dispositivos culturales de producción de negatividad que se propusieron afectar los modos de organización de lo político, disponiendo de forma autogestionada un conjunto de recursos precarios en los que se yuxtaponen disciplinas, lenguajes artísticos y técnicas de representación que producen nuevas estéticas de la

¿Será que los punks son putos?

participación y la reflexión crítica, en las que emergieron estrategias políticas de reunión y socialización de voces minoritarias cuya fuerza negativa activó medios de comunicación alternativos, visuales críticas y formas de experimentación subjetivas singulares en su época que incorporaron la particularidad del papel cortado, las tipografías artesanales, el collage, el espesor de la tinta china, la precariedad de la fotocopia, los temblorosos dibujos hecho a mano, el filo punzante del alfiler de gancho, el tiempo ansioso de quien corta y pega un fanzine, la monstruosidad, la parodia, el ridículo y el asco con el que se representa al poder, entre muchas otras imágenes. De este modo, podemos decir que estas sensibilidades punk lograron gestionar coordenadas espacio-temporales para aglutinar políticamente a sujetos dañados: los perversos sexuales, los vagos errantes, los poetas dubitativos, los insoportablemente inconformes, a los permanentemente ansiosos, a los drogadictos, los tímidos, los perdidos, los deformes, a quienes el rencor no los dejaba perdonar, a quienes la urgencia les impedía el dormir, y que en el desordenado ritmo disonante de su encuentro, desarticularon los límites de lo posible, para una política sexocorporal que hizo del dolor un lenguaje intempestivo, de la violencia un llamado a la acción, de la precariedad una plataforma inventiva, y de la perversión sexual, un horizonte de provocación permanente.