

ARTÍCULOS

LA RUINA JOVEN: UN RECORRIDO CRÍTICO POR ESCRITURAS PUNKS ARGENTINAS (1977-2001)

THE YOUNG RUIN: A CRITICAL REVIEW OF ARGENTINE PUNK
WRITINGS (1977-2001)

Flavia Garione
CONICET-INHUS-UNMDP

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Dicta las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMDP. Publicó el artículo “Modos de la sensibilidad en la urbanidad posindustrial” en la revista El jardín de los poetas y los libros de poesía Se oyen gritos de chicas por las noches (Caleta Olivia, 2019) y Lumpenproletariado (Triana, 2019). Actualmente posee una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para realizar su tesis sobre “Figuras de la voz y modulaciones musicales en la poesía argentina contemporánea”.

Contacto: flaviagarione@hotmail.com

ORCID: [0000-0003-2587-9026](https://orcid.org/0000-0003-2587-9026)

Rocío Fernández
CONICET-INHUS-UNMDP

Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata con una tesina sobre “La decadencia en la poesía y las crónicas de Julián del Casal”. Actualmente es becaria doctoral del CONICET e investiga las modulaciones de la decadencia en la literatura cubana desde fines del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Asimismo, integra el grupo de investigación Literatura y política, dirigido por el Dr. Ignacio Iriarte y radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispánicas), y es correctora en las revistas académicas El jardín de los poetas y

CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispánicas.

Contacto: rociofernandezunmdp@gmail.com

ORCID: [0000-0001-9198-4145](https://orcid.org/0000-0001-9198-4145)

DOI: [10.5281/zenodo.10433531](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433531)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Punk**Ruina**Juan Carlos Kreimer**Resistencia**Homosexualidad*

Entre 1977 y 1978, el Jubileo de Plata de la Reina Isabel II se constituye en escenario de dos hechos artísticos: la puesta en escena de “God save the Queen” en el Támesis y el estreno de Jubilee de Derek Jarman, la primera película punk. Tanto la línea “There is no future in England's dreaming” de la canción, como el horror que invade a la Reina Isabel I en el film cuando viaja al futuro distópico de los setenta y ve la ruina en la que se ha convertido su imperio, evidencian que en Inglaterra el punk estuvo estrechamente ligado a un sentimiento de decadencia. Por su parte, en 1976, Juan Carlos Kreimer, un joven argentino que escapa de la violencia política, escribe una novela-diario, De ninguna parte, en la que reconstruye la marginalidad y los inicios del punk londinense. Dicha experiencia quedará plasmada, apenas dos años más tarde, en Punk. La muerte joven, especie de manual que intentaba difundir la historia y las estrategias del movimiento punk en nuestro país al mismo tiempo que traducía el deseo de ruina que movía a las juventudes hastiadas del mundo. Teniendo en cuenta el contexto de recepción del libro, este trabajo parte de la pregunta acerca del efecto que tuvo ese deseo de arruinamiento y no futuro del punk durante los '80 y los '90 para proponer, a partir de la lectura de los fanzines Resistencia (1984-2001) y Homosexualidad (2001-2003), una concepción creadora y políticamente revolucionaria de la destrucción y la escritura.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Punk**Ruin**Juan Carlos Kreimer**Resistance**Homosexualidad*

Between 1977 and 1978, Queen Elizabeth II's Silver Jubilee was the scene of two artistic events: the staging of "God save the Queen" on the Thames and the premiere of Derek Jarman's Jubilee, the first punk film. Both the line "There is no future in England's dreaming" in the song, and the horror that overwhelms Queen Elizabeth I in the film when she travels to the dystopian future of the seventies and sees the ruin her empire has become, show that in England punk was closely linked to a feeling of decadence. For his part, in 1976, Juan Carlos Kreimer, a young Argentine escaping from political violence, writes a novel-diary, De ninguna parte, in which he reconstructs marginality and the beginnings of London punk. This experience will be reflected, just two years later, in Punk. La muerte joven, a kind of manual that tried to spread the history and strategies of the punk movement in our country at the same time that it translated the desire for ruin that moved the jaded youth of the world. Taking into account the context of reception of the book, this work starts from the question about the effect that this desire for ruin and no future of punk had during the '80s and '90s to propose, from the reading of the Resistencia fanzines (1984-2001) and Homosexualidad (2001-2003), a creative and politically revolutionary conception of destruction and writing.

Fecha de envío: 10/10/2023

Fecha de aceptación: 20/11/2023

Jubileo, ruina y decadencia: destellos del punk londinense entre 1977 y 1978

En 1977, en un contexto de fuerte crisis económica que terminaría con las huelgas sindicales del llamado *invierno del descontento* y con la llegada del thatcherismo a finales de la década, se festejó el Jubileo de Plata de la Reina Isabel II, es decir, el 25° aniversario de la ascensión al trono. Más allá de la importancia que tal evento tuvo para la monarquía británica, la celebración realizada el 7 de junio pasó a la historia por haberse convertido en el escenario en el que los Sex Pistols tocaron “God save the queen” arriba de un barco en el río Támesis —para evadir a la policía británica. Si bien no era la primera vez que la banda protagonizaba un escándalo televisado —en 1976, por ejemplo, habían dado una entrevista en el programa *Today* en la que insultaron al presentador Bill Grundy y luego destrozaron el escenario y los amplificadores—, esta vez el contexto no solo jugaba a favor del espectáculo sino que se volvía parte del mismo: “God save the queen her fascist regime/ It made you a moron a potential h bomb!/ God save the queen she ain't no human being/ There is no future in England's dreaming/ Don't be told what you want don't be told what you need/ There's no future no future no future for you”.¹

Si bien los músicos negaron estar al tanto de la celebración, no es difícil imaginar que detrás de tal despliegue estaba la cabeza de su mánager, Malcolm McLaren. Influenciados por los situacionistas franceses e ingleses y habiendo experimentado la escena punk norteamericana junto con los New York Dolls en 1974, tanto McLaren como su esposa Vivienne Westwood fueron quienes hicieron del punk un modo de vestir con la ropa y los looks que diseñaban en su tienda *Sex*: “lo importante de esta tienda era que, en lugar de venderte ideales de una nueva cultura, se hundía en las ruinas de una cultura que se estaba muriendo” (Bove, 2011: 17). La frase es harto significativa: en primer lugar, porque vislumbra el hecho de que efectivamente la industria cultural alrededor del punk logró finalmente hacer de las ruinas y del arruinamiento una mercancía. Pero, a su vez, y esto es lo que más nos interesa, porque evidencia que el punk se alimenta de algo que *se estaba muriendo*: en ese sentido, y volviendo al espectáculo de los Pistols en el Jubileo de la reina, es posible pensar las ruinas de la monarquía británica en los términos de Jean Cocteau, es decir, como un accidente en cámara lenta del que el punk extrae pedazos para articularse simbólicamente.

¹ Dios salve a la reina, al régimen fascista/ Hicieron de ti un idiota, una potencial bomba de hidrógeno/ Dios salve a la reina, ella no es un ser humano/ No existe futuro en el sueño de Inglaterra/ Que no te digan lo que eres, que no te digan lo que necesitas/ No hay futuro, no hay futuro, no hay futuro para ti.

Algunos meses más adelante, en febrero de 1978, y también en alusión al Jubileo de la reina, Derek Jarman estrena *Jubilee*, considerada como la primera película punk. En la primera escena, hacia finales del siglo XVI, la gloriosa Isabel I le pide a John Dee, reconocido ocultista, matemático y consejero de la reina, que invoque a una criatura celestial para “alcanzar el conocimiento” y “nadar en esas aguas puras que son la esencia de toda creación”. La aparición del “ángel Ariel”, personaje etéreo y servidor del rey en *La tempestad* (1611), última obra de William Shakespeare, revela con poder clarividente “las sombras de este tiempo”, permitiéndole a la reina, a Dee y a una de sus sirvientas viajar cuatrocientos años hacia el futuro para ver la Gran Bretaña del presente. Allí el panorama es devastador: una ciudad llena de escombros, cochecitos de bebés incendiados, bandas de adolescentes peleándose en la calle, ruidos de disparos, humo por todos lados, autos volcados, gente muerta tirada en la vereda a la que les roban aros, lentes de sol o anillos. En ese contexto, surge un grupo de jóvenes nihilistas que viven juntos y llevan una vida completamente ociosa y desbordada: Amyl Nitrate, interpretada por Jordan, ícono de la cultura punk londinense de los ’70, obsesionada con comprimir y reescribir la historia de Inglaterra bajo los efectos de la droga, Bod, una joven de pelo rapado color naranja, violenta y pirómana, y Mad, líder del grupo, que en una de las primeras escenas mata a la reina Isabel II y se queda con su corona. La película seguirá entonces no sólo las andanzas de estos personajes sino también la de Borgia Ginz, una especie de empresario-mecenas que mantiene y utiliza a esos jóvenes, hace las veces de Malcolm MacLaren, y le sirve a Jarman para introducir su crítica a la mercantilización del punk.²

Por otro lado, es destacable el uso del anacronismo que hace el director y que le permite poner el foco en la decadencia del imperio. En efecto, la decisión de abrir la película con Isabel I no tiene que ver simplemente con la coincidencia del nombre de la reina actual sino con el hecho de que el período isabelino es conocido por su esplendor político, religioso y cultural. A su vez, la presencia de John Dee excede la cuestión mágica y repone al sujeto que acuñó la noción de imperio británico y abogó por una práctica de fortalecimiento político y económico a partir de la expansión territorial. El mensaje se vuelve entonces bastante claro: es el imperio glorioso de la Armada Británica el que acude a ver su propia decadencia cuatrocientos años después. De hecho, no es un detalle menor que la filmación en exteriores se haya llevado a cabo en los muelles de Butler y Shad Thames, es decir, barrios pobres que estaban repletos de edificios que habían quedado en ruinas por

² En efecto, la película no fue bien recibida por el ambiente punk londinense. Ejemplo de ello es que la propia Vivienne Westwood confeccionó una camiseta sobre la que imprimió una carta abierta a Jarman en la que denunciaba la mala imagen que había hecho del punk.

los bombardeos de la aviación nazi durante la Segunda Guerra Mundial.³ Tal y como mencionamos anteriormente, las ruinas del punk parecen venir a construirse encima de otras ruinas: las de la monarquía, las de la guerra. Es esa ruinosidad, que se arrastra producto de la lenta decadencia del imperio, lo que produce en los jóvenes de la película goce y diversión: razón que explica, a su vez, que Amyl Nitrate se regocije con la idea de una Inglaterra que “*slowly sank into the sea*” mientras “*the rest of the world sighed a sigh of relief to be rid of them and got on with their own business*”.⁴ El lento hundimiento en el mar que desea y celebra el punk es un hundimiento que, tal como se ve, los incluye y que, por lo tanto, no se contenta con señalar la decadencia del afuera –la monarquía, el imperio, la historia, la ciudad– sino que se propone interiorizar y encarnar esa ruina en la propia subjetividad.

En este sentido, también en 1978, y coincidiendo con la disolución de los Sex Pistols, se publica *The End of Music*, un panfleto escrito desde el exilio por algunos de los miembros de King Mob.⁵ Este grupo, inspirado en los Motherfuckers americanos, los situacionistas y movimientos “antiarte” como el dadaísmo, había realizado varias acciones disruptivas entre 1968 y 1970, configurándose así en precursores del punk al proponer el desvío, la provocación y el nihilismo como formas de acción revolucionaria. No obstante, en el escrito de 1978 afirman que: “el Punk es el reconocimiento de que a la música no le queda nada por decir, pero aún puede hacerse dinero de la total bancarrota artística simplemente actuando como un sustituto secundario para la autoexpresión creativa en nuestras vidas diarias.” (2015: 256) De manera similar a lo que propone la película de Jarman, el punk para fines de los setenta parece haber fracasado: la crudeza inicial y la furia se transformaron en algo demasiado simple y panfletario que ya no comunica nada, y que lo único que viene a demostrar es que detrás de las mercancías solo hay puro vacío. En esta línea, se agrega que:

Los managers del punk desean modificar el sistema de superestrellas, pero solo pueden hacerlo en lo referente al espectáculo en sí mismo. Algunos de sus apologistas más sofisticados afrontan el problema del espectáculo, pero de un modo muy poco entusiasta. Al fin y al cabo, pondrían sus trabajos en

³ Esta proyección de la mirada del punk hacia el pasado también se puede ver en términos estilísticos en tanto hay una recuperación de la simpleza, el sonido crudo y la irreverencia del rock de los '50.

⁴ Una Inglaterra que “lentamente se hundió en el mar” mientras que “el resto del mundo suspiró de alivio al librarse de ellos y siguió con sus propios asuntos”.

⁵ En 1978 no tuvo una gran difusión, pero tiempo más tarde fue reimpresso por Solidarity, el colectivo inglés que hacía las veces de Socialismo o Barbarie, la organización neomarxista francesa. Cuando fue reeditado en Glasgow, se cambió su título, que inicialmente era el menos espectacular *Punk, reggae: a critique*, sin comunicárselo a sus autores originales, que se enteraron de la nueva edición a comienzos de los ochenta.

peligro si fueran más lejos. El poeta rock Charles Shaar Murray dijo en *New Musical Express* el 9 de julio de 1977: «Ahora tenemos un nuevo tipo de estrella del rock, y, como todas las demás clases de estrella, surge de un intento de destruir el sistema de estrellas». (2015: 253)

La cita da cuenta de que el mercado del punk también tiene que arruinar el rock de los '60 y en ese sentido esa destrucción se vuelve productiva. Más allá de que es claro que tanto Jarman como King Mob advierten la mercantilización que se ha producido sobre el movimiento, es interesante notar que el mercado también copia la estrategia del punk de arruinar el mundo para articular nuevos sentidos. Y es justamente en esa capacidad de crear ruinas que termina también vaciándose lentamente en tanto, como ya hemos visto, no hay manera de eximirse de dicha destrucción. Si 1977 parece poder leerse inicialmente como un momento en el que el punk revela la decadencia de la monarquía para elevarse en esa montaña de ruinas que es el presente, tanto el manifiesto de King Mob como la película de Derek Jarman permiten pensar dicha actuación como el destello final de un movimiento que ha sido arruinado por la capacidad neutralizadora del capitalismo, es decir, como la decadencia del propio punk.

No obstante el tono negativo de *Jubilee* y *The End of Music*, sería un error pensar la “caída” del punk como algo que sufre el movimiento pasivamente. En su lugar, creemos que habría que considerar la posibilidad de que la autogeneración de la propia decadencia es una forma de volver productivo semiótica y económicamente el arruinamiento. Hacia fines del siglo XIX, el decadentismo, de la mano de Charles Baudelaire y Joris Karl Huysmans, hizo del deseo de decadencia y de la encarnación de la ruina una nueva forma de habitar el mundo. Frente al cientificismo positivista que intentaba señalar y conjurar la decadencia, ser decadente era ahora algo positivo en tanto permitía articular una mirada nueva para interpretar la realidad. Era desde esa performatización de la decadencia que efectivamente se hacía del arruinamiento un mecanismo capaz de producir nuevos sentidos. En esta misma línea, proponemos pensar el ocaso del punk como el momento en el que sobreviene lo interesante, en tanto el vacío y la ruina de la que hablan Jarman y King Mob obligan a esos sujetos en decadencia a saquear sistemáticamente el arte y la literatura moderna del siglo XX para renovar los sentidos y las formas de un presente derruido. Pero para ver eso con mayor claridad habrá que trasladarse a los márgenes, es decir, a las derivas, los desvíos y las irrupciones que hicieron posible la decadencia del punk hacia fines del siglo en la otra punta del mundo.

Los disconformes invisibles de ninguna parte: una mirada *sudaca* sobre el punk y la marginalidad londinense

En 1972, el periodista argentino Juan Carlos Kreimer tiene veintiocho años, dos novelas escritas –aunque ha decidido quemar la primera por “floja”– y toma la decisión de irse a París; un poco por aburrimiento, otro poco escapando de la violencia política que se ve venir. Cuando llega allá, conoce a Bastian Zilberberg, artista plástico y animador cultural, con quien comienzan a filmar en Súper 8 y a realizar distintas intervenciones urbanas. Con él acude, en la primavera del ’73, a un centro cultural en el que está Guy Debord dando una charla para unas pocas personas. Allí habla del *détournement* y el *potlach* y los invita a ver días después *La dialectique peut-elle casser des briques?*, película realizada junto al también (ex) situacionista René Vienet. El film – originalmente una producción china fuera de circuito a la que los directores le habían cambiado los diálogos para criticar la burocracia del capitalismo de Estado del comunismo chino– era una muestra clara de los postulados de Debord que evidenciaba cómo una pequeña intervención en la realidad podía cambiar por completo los significados del mundo.

Tiempo después, y con las experiencias del situacionismo encima, Kreimer viaja a Londres. Durante los primeros siete meses que pasa ahí entre febrero y septiembre de 1976, escribe un diario-novela, *De ninguna parte*, en el que accedemos a las experiencias de un *sudaca* sin plata que intenta sobrevivir en el primer mundo. Allí, vemos desfilar los nombres y los lugares que en poco tiempo se convertirán en parte de la historia del punk y el arte de neovanguardia londinense: desde Colin Wilson, único sobreviviente de los *Angry Young Men* y autor del *best seller The Outsider* (1956) o las actuaciones de Los Ramones y Patti Smith en Round House, hasta la presencia de Alexander Trocchi del clan Ginsberg-Burroughs, integrante del letrismo y del situacionismo, y padre de una joven promesa del punk, Gary XXX, que morirá tempranamente y en su ley hacia al final de la novela.⁶ Ya desde la primera escena, en la que el narrador hojea fanzines dentro de una librería de saldos, la novela registra los intentos de pertenecer de un joven que se sentía extranjero y/o fuera de lugar en su propio país y que viaja para entrar, paradójicamente, en una comunidad que ya habita. Al ver a un hombre que está leyendo *Devil’s sperm* de Alexander Trocchi, Kreimer no solo le inventa que el autor lo menciona en “Más de un millón de disconformes invisibles”, sino que, además, le pregunta si él también es “uno más de nosotros” (2019: 14). La mentira pasa fácilmente ya que el libro en cuestión no da nombres y así, casi como en un pase de magia, Kreimer ya es un disconforme más: en efecto, su nuevo amigo no solo conoce a Trocchi, a quien llama Alex, sino

⁶ El asombro y el entusiasmo que genera este nuevo mundo de sensaciones estéticas puede resumirse en la impresión que registra Kreimer del recital de Patti Smith: “No tengo palabras, todavía, para describir lo que vivo en cada una de sus canciones. Ni en los climas que se producen entre una y otra. Esto es Eso” (37)

que además le ofrece al narrador parar gratis en un *squad* detrás de King' Cross. Esta situación le permitirá dejar de gastar dinero en una habitación de hotel, pero sobre todo entrar en el circuito de los jóvenes marginales londinenses que había sido su objetivo en primer lugar. De esta manera, el disconformismo se constituye a lo largo de la novela en algo más que un estado de ánimo: será, tal como veremos, una forma de ser, entender y experimentar el mundo, una sensibilidad política y estética extremadamente productiva capaz de crear nuevos sentidos, así como una comunidad transnacional y transtemporal.⁷

Apenas unos días después de este encuentro, en una caminata sin rumbo que homenajea, quizás sin intención, al *flâneur* baudelaireano del siglo XIX, Kreimer encontrará finalmente a Trocchi durmiendo en el banco de una plaza y este le presentará a su hijo Gary XXX, aparentemente el punk más famoso del momento, y a su grupo de amigas: Viv, Laure y Megham.⁸ El encuentro con ese extraño grupo humano, que en ocasiones comparte un departamento minúsculo, va a permitirle al narrador conocer y desplegar las diferentes aristas de la escena *under* londinense: por un lado, está el descubrimiento de las bandas y los “terrific gig” de Gary, la vida en comunidad por fuera de los mandatos de la sociedad capitalista, el uso de drogas, la estética “somaso”, el feminismo, las fiestas, los zines y las nuevas formas de la escritura; por el otro, será posible percibir, poco a poco y con temor, el surgimiento de un interés comercial por parte de los medios que empiezan a mirar con ojo de mercado a ese naciente ethos punk.

La irrupción en la novela de Alex y Gary será fundamental tanto para el relato como para la vida del propio Kreimer. En primer lugar, porque hará nacer en el narrador un objetivo que le da sentido a su viaje –y, por supuesto, a la escritura– y, en segundo lugar, porque le va a permitir palear, aunque sea

⁷ Jean-Luc Nancy piensa, justamente, este problema de lo comunitario después de los totalitarismos del siglo XX y del fracaso de experiencias fundadas en el vínculo social –político, técnico, cultural. En *La comunidad inoperante* (1983), la decadencia y la ruina –en tanto formas de la des-obra– forman parte de un inacabamiento: “[...] que es su «principio» pero en el sentido en que el inacabamiento debería ser tomado como un término activo, designando no la insuficiencia o la falta, sino la actividad del reparto, la dinámica, si puede decirse, del tránsito ininterrumpido por las rupturas singulares. Vale decir, otra vez, una actividad inoperante. No se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad; tampoco se trata de venerar o de temer un poder sagrado en ella. Se trata de inacabar su reparto” (2000: 46).

⁸ Si bien no es objeto de este artículo, la presencia de las tres mujeres en el diario es más que interesante porque permite registrar el impacto que tienen en el narrador las consignas y los nuevos modos sexo-afectivos de vincularse que propone el feminismo. En la entrada del 8 de abril, por ejemplo, Viv cose un parche con la leyenda “Ni Dios, ni patria, ni patrón” en la espalda de una campera; y, en otra del 26 de junio se menciona un recital a beneficio para sacar un fanzine feminista. Asimismo, la presencia desconcertante de Laure, quien, en palabras del narrador, tiene una “sensualidad peculiar” que “no es ni de mujer ni de hombre” (50), enfrenta a Kreimer no solo con sus propias actitudes machistas sino también con la “pacatería” y las limitaciones conservadoras de su deseo.

por momentos, la constante sensación de “desencanto endógeno” y “fastidio del espíritu” que lo aquejan. “Siento unas raras ganas de conocer a esta rara gente. Este es Gary XXX, este el famoso beatnik escocés, estoy frente a personajes-leyenda, uno del rock marginal, otro de la under más hip. No imaginaba que podrían ser padre e hijo. Tengo el gancho para una gran nota, me digo” (2019: 21). Si bien a medida que avanza el relato la figura de Gary XXX irá cobrando un mayor protagonismo, es evidente que lo que llama la atención del narrador es ese sorprendente y productivo linaje entre el letrismo del padre y el punk del hijo; como si Kreimer encontrara en esa escuela, que proponía romper las palabras para apostar por la letra y el sonido despojado de sentido, lo que da a luz a un nuevo movimiento que va a trabajar con la desintegración de la melodía, la estética de la ruina y la destrucción. Cerca del final, en la entrada del 6 de julio, por ejemplo, se hace referencia a una nota de Dick Cohn que menciona a los jóvenes punk como “ángeles de la frustración continua” y, seguido a eso, el narrador recuerda y remarca que, en el Manifiesto Letrista (1942), Alex había escrito “La frustración continua hace a una estética”. Y en esta misma línea, en una conversación que tiene Kreimer con John, un amigo de Trocchi, nos enteramos que la razón inicial detrás de su viaje era la de conocer al viejo letrista escocés y a Colin Wilson, de quien había leído su famoso *The Outsider*, probablemente como *El Disconforme* en la traducción de Emecé, a los 18 años. Todo esto permite, por tanto, afirmar que, en definitiva, si *De ninguna parte* termina siendo una novela sobre el punk y el *under* londinense de 1976 es porque ingresa por el camino de la literatura.

En esa misma conversación con John, este le dice a Kreimer, en referencia al fracaso de Colin (quien “contó las raíces de todo esto” pero “después se la creyó”) que su misión tiene que ser la de “continuar la historia de los artistas que no pudieron seguir la farsa que ellos mismos habían contribuido a crear”, “la farsa de verse convertidos en show” (2019: 57). La novela será entonces la materialización de esa tarea; intentará mostrar y diseñar una forma punk de experimentar el mundo que es, por un lado, una clara apuesta sensible, ética y política, y, por el otro, una farsa, una creación artificial, un show que termina por devorar a quienes encarnan dicha experiencia. Es en esa pugna entre el autodiseño como proclama de soberanía y como trampa que pareciera condensarse no solo el complejo vínculo entre arte y vida, factible de pensar en el linaje de las vanguardias, el dandismo y las estéticas de fin de siglo XIX, sino también el dilema que va a acosar al punk en un futuro no muy lejano cuando la rebeldía y la crítica social sean deglutidas por el mercado para hacer de esa subjetividad una moda vacía que es posible comprar.

En este sentido, la muerte de Gary traerá dos reflexiones sumamente interesantes: una de la mano de las últimas crónicas escritas por el joven punk

y otra de la nota que publica el propio Kreimer en *New Statement* bajo el título “Solo su muerte logró darle un respiro”. En relación a la primera referencia, la transcripción de las reseñas, en las que ya se percibe el ocaso del artista, viene acompañada de un comentario que le hace Viv al narrador sobre las últimas horas de Gary: “esa noche [...] el editor del *zine* lo llamó para pedirle ‘más líneas en esa onda’. ¿Te das cuenta? Su empeore vende (2019: 72)”. La observación funciona como un destello lúcido de futuro y una evidencia de esa extraña relación entre ruina y dinero que se percibe en esta época pero que no es en absoluto nueva.

Tal como mencionamos anteriormente, es posible pensar en el decadentismo como la primera estética que no solo hace del arruinamiento una estrategia de subjetivación que permite articular nuevos sentidos, sino también una forma de producir capital simbólico y por ende valor económico. Esto lo podemos ver con claridad a partir de una carta que le envía el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo desde París al modernista cubano Julián del Casal; en esta, le comenta que, en una ocasión, al encontrarse a Paul Verlaine vestido a nuevo y con ropa costosa, le preguntó de dónde había salido tanto lujo y qué había hecho con su “pobreza más cara que un imperio”. El poeta le respondió que un empresario holandés había querido dar un espectáculo en Ámsterdam y que nada le había parecido mejor que “buscar en París un gran poeta que fuese a contar a los holandeses la historia de su vida... Ahora bien: como el primer poeta de Francia es el Pobre Lelain vino a ofrecerme unos millares de francos porque yo dijese a sus compatriotas mi leyenda privada... Y yo se las dije y aquí está el resultado.” (Casal, 2017: 59) Al igual que Baudelaire, que gastaba su traje a propósito para que adquiriera una determinada tonalidad de negro, lo que revela la anécdota de Carrillo es que es justamente el carácter harapiento y venido a menos de Verlaine, como partes fundamentales de una performance decadente, lo que, paradójicamente, elevan su valor; o, como dice, el propio Carrillo, lo que hacen que su pobreza valga más que todo un imperio.

Por su parte, y volviendo a la novela, en la entrada del 28 de julio, en la que aparece la nota que escribe Kreimer sobre la muerte de Gary XXX, se agrega hacia el final un comentario del editor: “John tacha *desperate* el último adjetivo que le dedico a Gary en mi escrito burdamente traducido por mi inglés, y lo revierte al español. Dejemos desesperado, me sugiere, muy serio. Hace familia con desaparecido.” (2019: 75). La referencia revela una tensión que subyace en la escritura del diario y que tiene que ver con la situación política que se vive en Argentina. Si bien el narrador se entera del golpe de Estado de marzo de 1976 por los diarios y la televisión, el nerviosismo y el miedo por lo que se deja atrás surge un tiempo antes. En una carta que recibe de sus padres en febrero, por ejemplo, Kreimer descubre que estos le retacean información y no le responden sus preguntas; solo se atreven a decir cosas

como “esto viene para largo, no vuelvas, pasá el tiempo lo mejor que puedas” (2019: 19). A su vez, si reparamos en el comienzo de la novela, es posible observar que ese ojo de preocupación puesto en Argentina está acompañado desde un principio por el dilema ético que atraviesa al narrador por haberse ido: “¿Estoy aquí porque en Buenos Aires no le encuentro sentido a nada y no me soporto, o para escapar de la barbarie que se anticipa? ¿Debí quedarme junto a todos y apechugar el mismo destino? ¿Me estoy cortando solo? ¿Qué será de lo que todavía siento por ellos?” (2019: 13). Y más adelante:

¿Qué querías? ¿Qué me quedará en Argentina? No sé a quién le hablo por el camino al Old Compton. Para los compañeros del diario yo era un traidor a la causa, no quería participar de ninguna organización. Su lógica amigo-enemigo no admitía una tercera postura. Ni que cuestionase su metodología. Estaba en contra de matar. Para los servicios, yo podía ser considerado un colaborador encubierto, pertenecer a una célula dormida, o ser un contacto alternativo. No asistía a ninguna reunión política, pero estaba lo suficientemente enterado de lo que ocurría en la clandestinidad. Varios cumpas me habían pedido que en caso de avisara a tal otro. No puedo revelar los nombres y teléfonos. Todavía los repito cada dos o tres horas para no olvidarlos. [...] Para los rockeros y reventados yo también era un tipo de otro palo. Alguien en quien no se podía confiar. De careta a batidor hay un solo apriete. Sumado a un problema de clase: yo podía fumarme todo, pero siempre tenía un lugar a donde volver (2019: 40).

Entre el reproche y la culpa surge entonces la verdadera causa del viaje, pero sobre todo la conciencia de la extranjería que lo acechaba en la Argentina y la imposibilidad de formar parte de cualquier tipo de comunidad. Vaya donde vaya, Kreimer es un tipo de otro palo, o, como dice él mismo con el nombre de la novela, de ninguna parte: en el mundo periodístico la negativa a involucrarse en la lucha armada lo aleja de sus compañeros y lo convierte en un traidor a la causa; en el mundo del rock y el reviente su origen de clase lo convierte en “un careta”. En este sentido, es posible pensar que su decisión de viajar primero a París y luego a Londres no es simplemente una forma de escapar, sino que pareciera haber una decisión consciente de borrar su pasado y su condición de “careta”: irse al primer mundo para convertirse en un sudaca y para perder ese lugar al que siempre se puede volver. Es en esta operación de arruinamiento que Kreimer logra desviar los signos del mundo para terminar acercándose de manera oblicua a aquellos que lo despreciaban: la vida en Londres lo hará un reventado más, un marginal, y, al mismo tiempo, lo hará encontrar otra forma del sacrificio por la causa que es la del *ethos* punk. Ser y verse como un disconforme, unirse a otros disconformes, vivir una vida de disconformes y registrar esa manera de experimentar el mundo desde la disconformidad serán así parte fundamental de ese nuevo proyecto político

y estético que, a pesar de ser completamente inorgánico, atraviesa y define su subjetividad.

A partir de esta lectura, cobra mayor sentido aún el comentario que hace el editor respecto a la familiaridad de las palabras desesperado-desaparecido. La causa punk de los disconformes en el sacrificio de Gary XXX se constituye así en una especie de analogía del sacrificio que hacen los militantes argentinos que se unen a la lucha armada. En efecto, el final del diario estará marcado por la agonía y la muerte de Gary, pero también por la aceptación por parte del narrador de que ya no recibirá la carta que hace meses espera. A lo largo de la novela, Kreimer va a la casa de Sebastián Pauls, un cuadro del Partido Socialista inglés que ayuda a los “expatriados” y les permite poner su dirección para recibir correspondencia, con la esperanza de encontrar noticias de alguien que no se nombra en ningún momento pero que se intuye que pertenece al mundo de la militancia. Es recién en las últimas dos entradas del diario, del 22 de agosto y el 9 de septiembre, que aparece sorpresivamente y teñido de luto el nombre de Marianne por primera vez; Vasha, un polaco también exiliado por luchar contra el régimen comunista de su país y dueño de la casa en la que se queda el narrador, le cuenta que uno de sus contactos argentinos ha encontrado un pedido de hábeas-corpus de la familia de su excompañera:

Lo que deben haberle hecho esos hijos de mil putas antes de matar a Marianne [...] Se la deben haber recontra cogido todos, picaneado de todas las formas posibles. Hasta quebrarle lo último que podía sostenerla: su convicción de que se podía cambiar la historia. [...] ¿Sabes las veces que se lo advertí...? A un sueño solo se lo abandona cuando se conquista, me respondía. [...] Marianne, ¿a dónde estás ahora, mi flaquita? Ni una foto tuya traje. La última vez que nos vimos te habías cortado el pelo como un chico para no llamar tanto la atención. Ni así (2019: 77-78).

Tanto la decisión de Marianne de llevar su lucha hasta las últimas consecuencias sin importar el riesgo de muerte, como la incapacidad del narrador para ayudarla colocan a ese sujeto militante en un lugar que no pareciera distar mucho del que ocupaba Gary XXX. Ambas muertes, aunque trágicas e injustas, se configuran como parte de una decisión de vida que tiene que ver con el deseo y la convicción de ser fieles y jugarse enterxs por un ideal. A pesar del tono apenado y la congoja que se puede leer en el uso del diminutivo en la pregunta “¿a dónde estás ahora, mi flaquita?”, es interesante notar que no hay una victimización de esos sujetos, sino más bien un reproche que pareciera seguido de entendimiento y aceptación de la muerte como una última elección de soberanía. En este sentido, y aunque inicialmente la idea de acercar la figura de un punk con una militante de la

lucha armada pueda parecer descabellada, lo que se evidencia en el diseño del texto de Kreimer es que es esa capacidad de morir por la causa o, mejor dicho, de sostener una forma de vida por convicciones políticas y estéticas sin importar las consecuencias, lo que convierte a esos dos sujetos en mártires que se sacrifican poniendo el cuerpo al servicio de una idea: el *ethos* punk en el caso de Gary, el socialismo en el caso de Marianne.

Las últimas líneas de la novela vuelven entonces sobre el comienzo, es decir, sobre el dilema ético que atraviesa a aquellos que, como Kreimer, Viv o Sebastián Pauls, no mueren. A pesar de que el narrador afirma que ya no le da culpa haberse ido, en una conversación con Sebastián Pauls aparece una idea que lo contradice y le da un nuevo sentido al viaje: “Fase, desgarró, al agujero negro, dice él, llámalo como quieras. Estás queriendo rellenarlo con...Lo sé, lo sé... no me lo repitas” (2019: 78). La elipsis que se produce por la interrupción de la respuesta de Kreimer es más que sugerente; no solo porque reparamos al llegar al final del diario que toda la novela es una forma de llenar con palabras el vacío que ha dejado el exilio, sino porque además es posible pensar el *ethos* punk como un nuevo significante que viene a atravesar las subjetividades de los desencantados y los disconformes, y a suplantar, en cierto sentido, los discursos que se habían configurado en los ’60 como productores de subjetividad, ya sea el socialismo y la revolución o, como veíamos en el apartado anterior, el rock y el sistema de estrellas que se había formado a su alrededor.

Punk argentino: niñxs ricxs tristes y chicas dispuestas a tomar los medios gráficos de producción

Ahora bien, ¿cómo llegan o, mejor dicho, qué sucede cuando ingresa ese cúmulo de experiencias que se tejen alrededor de la disconformidad a la Argentina? Sin lugar a dudas, la historia de la publicación de *De ninguna parte* puede servir para responder esta pregunta. Hagamos el rastreo en sentido inverso. En 2019, las editoriales Tren en movimiento, Alcohol y fotocopias y The angel press editan la novela perdida de Juan Carlos Kreimer. Al parecer, en 2015, una amiga londinense le había enviado al autor una caja que éste ni siquiera recordaba en la que había un sobre con los borradores de la novela y éste había decidido, en una noche de insomnio, pasarlo a la notebook tal y como estaba. En el brillante prólogo de la obra, escrito por Pat Pietrafesa y Alex Schmied, y titulado “¡Qué mejor tarea para editoriales punk que publicar un libro cuyo original había ido a parar a la basura!”, nos enteramos de que la razón por la que el manuscrito se pierde tiene que ver con la historia de un rechazo; en efecto, cuando Kreimer termina de escribir la novela y comienza a hacerla circular, el destino o el mercado –¿quién sabe?– la desecharon y le piden que escriba otra cosa. Ute Korner, de editorial Bruguera, es quien se encarga en ese momento de comunicarse telefónicamente con Kreimer para

decirle que, a pesar de que “la novelita del beatnik argentino le había parecido una mierda a Esther Tusquets”, la dueña de Lumen estaba interesada en que escribiera un libro sobre el punk: así nace, en 1977 y en apenas dos meses, *Punk la muerte joven*.

Este libro, que sepulta la “novelita” y, al mismo tiempo, hace despuntar la escritura de Kreimer, se publica en marzo de 1978 por editorial Brujuna, y se convierte en una pieza fundamental para el punk argentino. Así lo describe Pietrafesa en otro apartado del prólogo:

Y yo, Pat, ¿por qué estoy escribiendo esto? Es porque soy resultado del impulso de aquellas ideas y rebeliones. Cuando me relacioné con el punk rock en 1983-84 lo primero que aconsejaban tus colegas era que había que leer *Punk la muerte joven*, sí o sí. [...] Tommy Gun, un punk de Wilde, me envió el libro por correo y a la semana se lo devolví en la esquina del bar Einstein.

Lo había devorado, las páginas que hablaban de fanzines y pensamiento punk funcionaron como destapador, como llave de paso, como correr una cortina. Ahí encontré palabras para muchas sensaciones que tenía: el punk era un desafío a la normalidad, yo me sentía afuera y quería estar afuera pero existía una manera de desarrollarme manteniendo este espíritu crítico. En esos años *Punk la muerte joven* funcionó como articulador de la rabia de los punks locales: era fotocopiado prestado manoseado atravesado por el deseo, cada detalle era una provisión de imaginación para la rebeldía sedienta de material, hambrienta de caos.

“No hay ningún título que habilite, ni ninguna regla fija para hacer punk rock: probá suerte”. “Mezclar emociones, escribir, pegar, fotocopiar.”

PIEDRA LIBRE para algunos jovenxs escondidos tras el horror que les causaba la sociedad.

Corrí al baño y me corté el pelo (es curioso, Kreimer me dijo que él también se cortó el pelo mientras escribía “La muerte joven”). Era la primera declaración de principios.

En mi habitación casi a oscuras, escribí a mano un flyer muy encendido: lo titulé DESPIERTA. Estaba en mis manos la posibilidad de expresar lo que me pasaba. Como tener que vomitar, para sentirte mejor. [...] Lanzada a este mundo, ¿qué podía hacer (además de morir?): un fanzine (2019: 9-10).

Si en las puertas de la dictadura un joven disconforme deberá viajar a Londres para encontrar otros miles como él, habrá que esperar a los primeros años de la vuelta democrática para que su experiencia pueda ser capitalizada por aquellos jóvenes argentinos “que se sentían afuera” de todo. Así, en un movimiento paradójico en el que irse termina convirtiéndose en una forma de crear nuevos sentidos que permitan diseñar otras posibilidades de existencia, pareciera gestarse, en gran medida, el punk de nuestro país. La historia del libro de Kreimer y sus posteriores y múltiples desplazamientos de mano en mano, puede pensarse en sintonía con el temprano viaje a

Londres que realiza, en 1978, Hari B (Pedro Braun), un chico de barrio norte, y la creación, a la vuelta, de *Los testículos* (que más adelante se llamará *Los violadores*) junto a Sergio Gramátika, banda pionera del punk nacional.

Pero hay algo más que es interesante de la cita y que tiene que ver con el lugar que adquiere la literatura como productora y canalizadora de disconformidad. Si como veíamos previamente la escritura de *De ninguna parte* ayuda a cubrir el vacío que ha dejado el desgarramiento del exilio, *Punk la muerte joven*, por su parte, puede leerse no solo como una manera de suplir la falta que deja la muerte de Gary XXX sino también de darle una especie de sobrevida, de convertirlo en un fantasma que recorrerá nuevas marginalidades multiplicando y contagiando ese *ethos* punk que describimos antes. Tal como refiere Pietrafesa, y como reconfirma en una entrevista para Radio CASO (Centro de Arte Sonoro),⁹ el libro se transforma en un manual básico de estrategias punk para aquellos jóvenes argentinos que aún padecían las esquilas represivas de la posdictadura: detenciones arbitrarias por averiguación de antecedentes, persecuciones en la vía pública o arrestos por encontrarse en un recital. A pesar de que es un texto bastante esquemático que provee información historiográfica y casi de divulgación sobre el movimiento, es evidente que *Punk la muerte joven* viene a darle un sentido a la vida de esos sujetos, a correr la cortina, a destapar, a abrir la llave de paso, a articular la rabia que no encuentra cauce. Así, si el libro se constituye en una maquinaria de escucha y de escritura que multiplica la estética punk, lo que tenemos, en definitiva, y en sintonía con lo que venimos analizando, es un discurso crítico que se establece como productor de subjetividad y que reemplaza, en cierta medida, los significantes que habían predominado en la década de los '60 y de los '70: ya sea tanto la Revolución y la lucha armada, como el rock y el hippismo.¹⁰

No obstante, es necesario notar a su vez las tensiones que atraviesan la publicación ya que, como menciona Pietrafesa, la “bronca es parte del ingrediente que subyace en *Punk la muerte joven*, donde Kreimer describe con toda la objetividad del desconfiado” haciendo notar “la hilacha que les punks imprimen en su espíritu” (2019: 7). La experiencia londinense parece haberle enseñado a Kreimer los peligros del “empeore que vende” y esa conciencia

⁹ Vestigios Subterráneos de Contraculturas Primitivas en torno al Espíritu Punk y la Autogestión Local. Charla con Pat Pietrafesa, conducida por Florencia Curci y realizada en el Centro de Arte Sonoro en el marco de la muestra Emergencia y Nostalgia. Gráficas y Grafías en la experimentación sonora. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AIF3OA6vErY&ab_channel=CASO-CentrodeArteSonoro

¹⁰ Esta temática del descontento también pudo verse en libros de poesía en la década del noventa. Dice Martín Gambarotta en *Seudo* (2000): “Tendrías que ver a los de mi barrio/ qué buena gente/ los jóvenes ávidos de lectura/ los viejos defendiendo a la dictadura” (43). Y también: “lo que todos deben odiar: Dylan”.

se plasma en el libro; de allí que tengamos, por ejemplo, un capítulo sobre “La mística” y otro sobre “Los riesgos” del punk. O que, además de despreciar la norma conservadora burguesa y las instituciones que la componen como modelo propagado por los medios masivos de comunicación, se recupere el interés histórico por los textos, las luchas y las estrategias del anarquismo de principios del siglo XX. Es el caso del rescate de figuras como las de Simón Radowitzky o la recuperación de estéticas literarias y movimientos filosóficos de fines del siglo XIX que estuvieron emparentados o formaron parte de dicho movimiento político. Asimismo, destaca la recuperación de ciertos reclamos feministas como el derecho al aborto o la despenalización del trabajo sexual y la implementación de estrategias de solidaridad y comunidad entre pares para publicar y editar fanzines o diseñar directamente modos de vida colectivos por fuera del sistema. Como si Kreimer intuyera que a la actitud de disconformidad y rabia es necesario acompañarla o incluso sostenerla con pensamiento político y organización comunitaria.

En esta línea, es curioso notar que, a partir del desfase que supone la dictadura, el punk y la contracultura florecen con vigor en nuestro país en un contexto de progresiva liberalización económica análoga al telón de fondo del thatcherismo en el que surge el punk londinense.¹¹ La experiencia británica que se da a leer en *Punk la muerte joven* ofrece así un marco legible para interpretar y canalizar la insurrección de aquellxs cuerpxs que habían sufrido y acumulado una serie de violencias políticas e institucionales en las últimas dos décadas y que salían en los ´80 a disputar la libertad y la soberanía en un contexto en el que esos términos cobran relevancia en la arena pública. Esta cuestión, sumada a la sed de novedades sonoras, artísticas e identitarias en cierto sector de la juventud, harán del punk argentino una estética ecléctica y voraz que no sólo recicla lo que se encuentra en desuso, aboga por una tendencia disruptiva, comparte información y materiales escasos y subterráneos que no aparecían en los medios de comunicación masivos como *Pelo* o *El expreso imaginario* –reseñas de discos, poemas, textos, dibujos, recitales, manifestaciones–, sino que también introduce una lógica comunitaria que brinda diversas herramientas de organización y acción política como puede ser, por ejemplo, la difusión de los edictos policiales en el fanzine *Resistencia* de Patricia Pietrafesa.

En este sentido, el punk logra motorizar un mismo descontento y curiosidad cultural, a la vez que establece cruces e intercambios entre jóvenes de distinta extracción social. Tal como refiere Marcelo Pocavida –redactor de

¹¹ Cabe destacar que esta situación desembocará en el estallido político y social de diciembre del 2001: deterioro del entramado social, desindustrialización y precarización laboral, y crecimiento de las villas de emergencia en los tejidos urbanos.

los fanzines *Vaselina* y *Resistencia*— cuando relata su encuentro con Hari B en el documental *Desacato a la autoridad* (2014) dirigido y producido por Patricia Pietrafesa y Tomás Makaji: “Yo nunca había pisado Belgrano en mi puta vida [...] desahuciado ya a tomarme el tren hacia mi territorio, me encuentro con la casa tal como me la habían descripto”. Este encuentro inaugura una relación interesante entre un chico del conurbano que no es músico y la nueva escena punk, que en ese momento se encuentra fuertemente instalada en la ciudad de Buenos Aires, paradigmáticamente en el barrio residencial de Barrancas de Belgrano. A partir de ese momento, Hari B, Sergio Gramatika y Marcelo Pocavida comenzarán a editar juntos uno de los primeros fanzines punk argentinos: *Vaselina* (1979-1983)¹². Una publicación fotocopiada, escrita con la máquina de escribir del abuelo de Sergio Gramatika, en la que se publicaban entrevistas que se hacían entre ellos y comentarios de recitales. Esta idea de entrevistarse “entre ellos” y construir un sistema de referencias y valoraciones propias es importante porque inaugurará un nuevo modo de apropiarse y de producir bienes culturales en la década del ochenta. Un *do it yourself* de manufactura nacional que expone una serie de relaciones de poder; es decir, que devela quiénes se encontraban hasta el momento autorizados para producir conocimiento y quiénes no.

***Resistencia*, registro impreso de la cultura punk rock subterránea (Buenos Aires, 1984-2001)**

Pietrafesa comienza a editar el fanzine *Resistencia* en 1984. Como establece en el prólogo a la edición que recopila todos sus números y en varias entrevistas, la publicación —que duró hasta el año 2001— tiene su origen en la obsesión por el registro impreso, el diseño urgente y la necesidad de construir un territorio nuevo de escucha. No solamente de difusión de las bandas, sino también como canal de ciertas demandas políticas que planteaban una ampliación de los derechos de las mujeres —como el derecho al aborto legal seguro y gratuito—, de los colectivos LGTBIQ+, y también de lxs trabajadorxs del sexo.

El primer número se presenta con una nota manuscrita en fibra negra que dice: “Estamos aquí... y somos la prueba de que algo en la sociedad no

¹² La tradición del *Fanzine* se remonta a los años '30 con la publicación de los primeros *Science fiction fandom* en Estados Unidos, publicaciones caseras no comerciales, amateurs, de baja circulación. En los '70 los primeros punks siguen esta tradición e, ignorados por la prensa, imprimen sus primeros fanzines como modo de compartir e intercambiar información. Su distribución se hacía en recitales y ferias. Sus características centrales se encuentran asociadas a la urgencia y la inmediatez: el manuscrito fotocopiado, las tachaduras, el collage, las faltas de ortografía, la ilegibilidad, la autorreferencialidad, la suciedad, el anclaje anarquista (Steimberg, 1994). Uno de los primeros antecedentes fue el fanzine *Suburban Press* de Jamie Reid (que luego haría la icónica tapa del disco de Sex Pistols). En esta publicación intervenían el papel con collage, caricaturas, recortes, fotografías, escritura a máquina y la técnica del estencil.

funciona. A tiempo nos dimos cuenta que íbamos a ser un engranaje más y no queremos entregarnos al juego...” (vv.aa., 2013: 16). La nota llama a la rebelión colectiva y más abajo se encuentra firmada con dos símbolos: el de la paz y el de la anarquía. Resultan interesantes algunas cuestiones gráficas: el excedente de puntos suspensivos –primero hay cuatro y luego tres– que no solamente escapan a la norma ortográfica tradicional, sino que emulan un discurso que parece proferido en voz alta. Son pausas casi escénicas que introducen la presencia de quienes se encuentran “escuchando”. Estxs interlocutorxs a lxs que permanentemente se invoca, aparecen varias veces de manera recurrente. En otro apartado y pintado con lo que parece acrílico dice: “DEMOCRACIA? DERECHOS? GARANTÍAS CONSTITUCIONALES?? NUESTROS DERECHOS SON MÍNIMOS –CONOZCAMOLOS?”

No es difícil pensar que la mayúscula representa, en este caso, gritos, llamados y arengas. Si se alude a que los derechos “son mínimos” pero que aún así nadie sabe muy bien cuáles serían, podría revelarse que, en el contexto de los fanzines, hay una confusión general en relación a cuáles son los límites de las fuerzas de seguridad. En este sentido, la revista se ocupa casi de un ejercicio de ciudadanía, dar información básica que resulta valiosa en cuanto a qué puede proteger a las personas en determinados contextos abusivos. En otro sector de la publicación, se encuentra pegada una nota periodística de julio de 1984 del diario *Clarín* cuyo título es: “Batahola en local bailable”. Del texto se desprende una flecha con la inscripción “lo que REALMENTE sucedió”: “súbitamente ingresaron las fuerzas policíacas todos rapados y con chapas e insignias sobre sus ropas azules, además de empuñar machetes e itacas. Sin más trámite, atacaron furiosamente a los punks”. El evento que termina con el arresto de 37 chicos y chicas, establece no sólo una denuncia al abuso policial, sino una denuncia al sensacionalismo y tergiversación de los medios masivos de comunicación, que operan a favor de esas mismas fuerzas represivas.

La funcionalidad de la contraescritura es concreta y gráficamente visible a través del collage. Por otro lado, hay una compulsión por hacer partícipe al lector a través de marcas que lo incluyen y lo interpelan. En otras notas que difunden información sobre un festival de arte punk dice: “contacten con la revista”. Es decir, los fanzines funcionan como una zona de actividad de carácter urgente e inmediato, que en realidad pone en contacto a lxs cuerpxs para organizarlxs colectivamente en la trama urbana.

El último número de la revista fue publicado en el año 2001. Para ese momento, la publicación adquiere mayor formalidad y ya no posee un carácter tan urgente e inmediato como los primeros números. Las notas se encuentran tipografiadas a máquina en prolijas columnas. Ya no se evidencian faltas de ortografía o marcas gráficas improvisadas. También, y en proporción, hay mayor cantidad de imágenes y dibujos. En la nota editorial

se alude poéticamente a la situación social en la ciudad: “Volviste a perder, volviste a equivocarte, golpeas puertas cerradas que nunca se abrirán. Otoño en Buenos Aires, ya sin colectivos, mis dudas de siempre me dicen que es hora de partir” (2013: 238).

Debajo de la nota, hay un cartel que responde a comentarios de lectores: “ERRORES: debe haber muchos, pero ahora veo que no puse el nombre de quien escribió el reporte sobre BA STOMP! Es Mr. Mephisto, y debería decir Davie Allan en vez de Dave Allen. Borré el mail de Andrés Escoria y no pude incluir la información que envié”. Este tipo de correcciones son interesantes porque puede advertirse que la práctica fanzinería es abandonada para establecer un intento de mayor profesionalización en la escritura, que se acerca más al periodismo cultural de las revistas de rock. Del mismo modo, comienzan a aparecer referencias a Internet: correos electrónicos, información que se encuentra en la web. Esto establece un cambio en los modos de escritura y de circulación de los materiales de la revista. En otro sector aparece una publicidad: “iiiiiiPINS!!!! hago pins de lo que se te ocurra. Tengo precios accesibles, soy puntual y tengo precios por mayor!!! Escribime a: patridevil@yahoo.com.ar” (2013: 328). Asimismo, los contenidos son más internacionales y no tanto de la escena punk nacional que parece lentamente haberse apagado: bandas indies de México y New York, una entrevista al poeta y músico Billy Childish. Hacia el final hay una advertencia: “CORREO: CC16, CP 1427, Suc. 27 “B”. Buenos Aires, Argentina. No sé hasta cuándo tendré la casilla ya que ha aumentado de 40\$ por mes a 300”, recomendaría que los interesados traten de enviar un mail: patriciadevil@yahoo.com.ar”. Otro recuadro contiene un dibujo de la cara de Patricia Pietrafesa y con letras recortadas de una revista dice: “OLD PUNKS NEVER DIE” (2013: 358).

El último número de *Resistencia* marca un punto interesante en el proceso de una práctica de escritura que, ya para ese entonces, cuenta con varios años. Por un lado, el fanzine fue variando sus contenidos (de una mayor necesidad de organizarse políticamente al periodismo cultural); por otro, y enigmáticamente, se constituye más ordenado y prolijo en un momento de inestabilidad política máxima y estallido social. Es un hecho singular, si pensamos la escritura como una pulsión de establecer legibilidad en un contexto caótico en el que se dificulta la comprensión de lo real. En otro sentido, en pocos años, el punk fue deglutido por la *mass-media* y canales como MTV que copiaron y aprovecharon su estética para vender sus contenidos.¹³ No es menor que en el periodo en el que *Resistencia* fue publicado, Kurt Cobain se suicidara a partir de exponer argumentos como

¹³ Incluso programas como *Beavis and Butthead* (1992-1997) emitido por MTV ridiculizaron la identidad punk.

estos; o que incluso el sonido mutara para dar origen a otro tipo de bandas y estéticas con identidades vaciadas y complacientes con la industria musical.

Crisis, fin de siglo y homocore: *Homoxidal 500*

El mismo año en que deja de salir *Resistencia* aparece *Homoxidal 500* (2001-2003), un fanzine que no sólo la va a tener a Pietrafesa como colaboradora cercana sino también como mentora. En “Fotocopias que nos hacen libres”, el prólogo que escribe el propio Rafael Aladjem para la compilación en formato libro de su publicación, comenta que:

[...] diez o doce años antes, cuando mi vida era un constante huir del eco aterrador de la palabra puto, en las páginas del fanzine *Resistencia* había descubierto algo llamado homocore, o queerpunk; un concepto que no interpreté del todo al comienzo, pero que sacudió mi adolescencia retraída ya sexuada. Era una nota firmada por El profe en 1990, en la que daba cuenta de una nueva e incendiaria perspectiva del punk articulada en Canadá y Estados Unidos por gays que reivindicaban visibilidad, sexo, música furiosa y la toma por asalto del lugar perdido en el espacio colectivo. Una escena de bandas, artistas, cineastas, fanzines, que confrontaba los elementos reaccionarios del punk pero que a la vez centraba su discurso en el deseo, en cuestiones políticas, de género, feministas. En una única carilla, El Profe no sólo abría una ventana insospechada, sino que destilaba la euforia de un mundo por descubrir y el alivio de reconocerse menos solo, aún en la distancia. [...] La ansiedad por saberlo todo se extendió durante años, y no solo me nutrió de música e ideas; la caza del homocore también me rescató de la asfixia del armario, me acercó a personas claves en mi vida y me convenció de que no había razón para el consuelo del boliche. La búsqueda se proyectaba siempre hacia el futuro, y encendía la necesidad urgente de activar. Para mí era eso, o resignarme al refugio careta de un neo-gueto cómodo y sin compromisos. Y con un cambio de siglo agitado, y muchas voces que empezaban a hacerse oír, *Homoxidal 500* se sumó al coro del descontento LGTBIQ+. (7)

Todo eso que se empieza a cocinar durante la década de los '80 y que se materializa en los '90 parece desembocar, en la experiencia de Aladjem, en el deseo de *activar*, es decir, sumarse a las voces del *descontento queer* para arruinar la felicidad dorada y de cartón en la que el capitalismo había convertido al mundo gay. No por casualidad en ese mismo 1990 en que Aladjem lee la nota de El Profe, en Nueva York surge *Queer Nation*, un grupo de activistas ligados sobre todo a ACT UP que, cansados del encierro del boliche gay, apuestan por la visibilización y la disputa del espacio público como formas de confrontar y cuestionar el espacio cerrado al que los había recluso la sociedad. *Homoxidal 500*, entonces, parecería venir desfasada y, sin embargo,

hay algo sumamente sintomático en el hecho de que su aparición se dé en sintonía con la crisis del 2001. Como si algo de toda esa energía social que busca tirar abajo un sistema político-económico en franca decadencia se tradujera también en un deseo por arruinar el relato lavado y *careta* que construyó el neoliberalismo para neutralizar, tal y como había advertido tempranamente Nestor Perlongher en *El fantasma del sida* (1991), las disidencias, e integrar la homosexualidad a las instituciones de la sociedad capitalista. Así, la revista no sólo va a difundir la cultura homocore norteamericana y canadiense, sino que también va a funcionar como una plataforma para dar a ver experiencias y sensibilidades de la cultura *queer punk* local: relatos sobre salidas del closet, sobre ser gay en la secundaria, entrevistas a un stoner gay o a un músico reconocido sobre cómo habitar la escena punk y hardcore sin ser homofóbico.

En este mismo sentido, resulta significativo que Aladjem llame a su sello *Perversos, desviados, invertidos*, retomando así, en un gesto que remeda al de los decadentistas, los términos que el discurso clasificatorio del positivismo cientificista utilizaba para patologizar y administrar la sexualidad hacia fines del siglo XIX. No sólo se revierte entonces el cariz negativo de estas palabras, sino que además se elige encarnar esas subjetividades decadentes para *reactualizar* la potencia crítica de esos deseos *otros*. Si antes, y hasta hace no mucho, la homosexualidad era considerada una enfermedad, ahora es justamente ese deseo el que, en forma de *Homoxidal 500*, viene a destruir los efectos opresivos que el discurso hegemónico ejerció durante casi un siglo sobre esos cuerpos. En el número 3 de noviembre del 2002 se dice, por ejemplo, que el volumen es “un llamado a la fornicación” y se reclama el carácter revolucionario del placer a través de notas que no sólo abordan pedagógica y eróticamente el sexo anal, sino que hacen un llamado explícito a que las lesbianas se sumen a explorar dicho placer. Abundan también las historias de sexo y seducción que escriben columnistas o los propios lectores e incluso se habilita la posibilidad un tanto *naive* de hacer rankings de “los chicos más lindos del punk de acá”, reivindicando así un discurso que sólo parece estar permitido en las revistas heteronormativas para adolescentes.

De esta manera, y ya para cerrar, si, como vimos, durante los '80, el clima de renovación y apertura del alfonsinismo se mezcla con la urgencia por denunciar la violencia policial hacia ciertas subjetividades —punks, trabajadorxs sexuales, comunidad LGTBIQ+— a partir de los edictos y la consecuente necesidad de destruir todas esas instituciones que legaba el reciente pasado dictatorial, casi quince años después vemos que la potencia del punk se vuelca contra aquello que ha logrado captar, neutralizar, articular la marginalidad revolucionaria de los que tiempo atrás criticaban la realidad. Sin caer en la romantización del pasado ni en la nostalgia, *Homoxidal 500* mira hacia el futuro, pero con la certeza de que el horizonte sólo puede volverse

luminoso si se arruina ese falso consenso de aceptación neoliberal que ha adormecido a las subjetividades que antes amenazaban el sistema. Destruir el neo-gueto del boliche gay para que esos perversxs, desviadxs e invertidxs vuelvan a tomar las calles del nuevo siglo con un entusiasmo decadente y renovador.

Bibliografía

- AA.VV. *Homoxidal 500 (2001-2003)*. Recopilado por Rafael Alajdem. Buenos Aires: Alcohol y fotocopias, 2016
- AA.VV. *King Mob. Nosotros, el Partido del Diablo*. Madrid: Editorial La Felguera, 2015
- AA.VV. *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock en Buenos Aires, 1984-2001*. Recopilado por Patricia Pietrafesa. Buenos Aires: Alcohol y fotocopias, 2013.
- BOVE, GUSTAVO. *God save the king. El legado de Malcom Mc Laren*. Ediciones GO: Buenos Aires, 2011.
- DEL CASAL, JULIÁN. *Epistolario*. Transcripción, compilación y notas de Leonardo Sarría. Leiden: Almenara, 2017.
- DROGHEI, MARTÍN. *El punk, una subcultura de exportación : génesis y analogías entre los casos de Gran Bretaña y Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.
- ENRÍQUEZ, MARIANA. “Muchacha Punk”. *Página 12*, 1 de julio del 2008. Consultado el 14 de junio del 2022 <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-08/nota1.htm>
- . “¿Qué cosa más gay que el pogo?”. *Página 12*, 11 de enero del 2001. Consultado el 14 de junio del 2022: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-01/01-01-25/nota3.htm>
- JARMAN, DEREK. *Jubilee*. Londres: Megalovision, Whaley-Malin Productions, 1978
- KREIMER, JUAN CARLOS. *Punk, la muerte joven*. Release: Buenos Aires, 2006
- . *De ninguna parte*. Temperley: Tren en movimiento ediciones + alcohol y fotocopias + the angel press, 2019.
- MAJAKI, TOMÁS; PIETRAFESA, PATRICIA. *Desacato a la autoridad* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eqXpTu0jGhE&t=1202s&ab_channel=letibarletta. Buenos Aires, 2014.
- NANCY, JEAN-LUC. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Arcis, 2000 [1983]
- STEINBERG, OSCAR. *El fanzine anarco juvenil: una utopía del estilo* (Folleto). – núm. 1, 1993. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, 1993.
- REYNOLDS, SIMON. *Postpunk*. Caja Negra editora: Buenos Aires, 2013.