

Estéticas de la emergencia y disidencia sexual en la contracultura punk argentina: Resistencia Zine (1984 – 2001) y Homoxidal 500 (2001 - 2002)

Juan Nicolás Cuello¹ y María Disalvo²

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar una serie de publicaciones independientes que pusieron en circulación en la escena underground de Buenos Aires, discursos, imágenes y saberes con una perspectiva desafiante y disidente en materia de políticas sexuales. Por un lado, la publicación *Resistencia Zine*, registro de imaginarios punk y escenarios autogestivos, agitó el paisaje de una inminente democracia post dictatorial, y por otro lado, el fanzine *Homoxidal 500*, referente local ineludible del queer punk / homocore, que tuvo una circulación asidua en un contexto crítico como la crisis neoliberal y las revueltas sociales iniciadas a partir del 19 y el 20 del 2001. Ambas publicaciones fueron alumbradas en momentos claves de efervescencia social y derrumbe de paradigmas, en los cuales la crisis ofició como un escenario catalizador para la radicalidad inventiva. En ambos casos, el punk y su principio básico de “hacelo vos mismo” (DIY- “do it yourself”) ofició como una plataforma poético-política generadora de la que se desprendieron formaciones, sensibilidades y escrituras (contra) culturales radicales que cruzaron punk, anti-autoritarismo y autogestión con políticas sexuales y del cuerpo, revelándose incluso contra la misma matriz que las había producido (por un lado, denunciando el sexismo, la homofobia y la transfobia naturalizadas en la escena punk, y por otro, la creciente asimilación y mercantilización del movimiento LGBT). En este sentido, la intersección entre la apuesta DIY del punk y las políticas sexuales dio lugar a una experiencia incendiaria del “hacelo vos mismo”, donde la premisa pasó a ser “invéntalo vos mismo” a partir de la imaginación y el deseo como fuerzas experimentales de intervención: desde la precariedad y a través de la urgencia, ambas publicaciones se dedicaron intensamente a producir imágenes para que algo ocurra.

¹ Juan Nicolás Cuello, 1989, Cipolletti - Río Negro, es activista cuir y Profesor en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales. Actualmente es maestrando en Estética y Teoría de las Artes y se desempeña como Becario Investigador de la Universidad Nacional de La Plata, a su vez, es profesor ayudante en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Es miembro del Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina en el que coordina el Grupo de Trabajo y Reflexión "Políticas Visuales de los Afectos". Forma parte del proyecto dirigido por Fernando Davis “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” y es secretario de la Cátedra Libre “Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales”. Trabaja como voluntario en proyectos de archivo, catalogación de obras y producción de dossier de artistas en el Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata).

² María Disalvo, 1986, Godoy Cruz-Mendoza, video-activista, se licenció en Artes Audiovisuales, se especializa en animación, poéticas experimentales de la televisión y el video, y produce fanzines. Forma parte de la cátedra Teorías del Audiovisual en la carrera de Artes Audiovisuales (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Es integrante del Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina en el que coordina el Grupo de Trabajo y Reflexión "Políticas Visuales de los Afectos". Forma parte del proyecto dirigido por Fernando Davis “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” y coordina el área audiovisual en la Cátedra Libre “Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales”.

Estéticas de la emergencia y disidencia sexual en la contracultura punk argentina: Resistencia Zine (1984 – 2001) y Homoxidal 500 (2001 - 2002)

[...] Tenés derecho a ser todo lo que tus fuerzas te permitan [...]
Resistencia zine

I

Existen numerosas versiones acerca del origen probable del término “punk”, todas aquellas pertinentes para reflejar la propia complejidad del punk como escenario de alianzas urgentes entre tensiones de disolución y creación. Much*s lo ligan a Shakespeare y al teatro isabelino de 1602, en donde la palabra “punk” identificaba a la prostituta (como cierta figura de turbulencia social); posteriormente, el término “punk” fue utilizado para denominar a ciertos tipologías sociales que conectaban juventud y criminalidad, como las figuras del “rufián”, el “gángster”, y “el merodeador”; en 1912, se la usaba comúnmente para definir a una persona inútil e improductiva, pero también era utilizada para caracterizar a una persona inexperta (ciertas formas de disyunción temporal en la cadena productiva del sistema); también una posible derivación fonética, “ponk” reúne curiosamente una cierto sentido de ruina y peligrosidad al mismo tiempo (remitiendo tanto a la mugre como a la pólvora). En un artículo de la revista *Cream* de 1971, 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” (Marsh, 1971).

En el incipiente surgimiento de la cultura punk local, 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* #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 surge como una estrategia de desactivación del efecto peyorativo, marginalizante y excluyente con el cual, a principios de los ‘90s, la banda Cadaveres de Niños, integrada por ella y otr*s colaborador*s del fanzine, era impugnada como una banda de “putos” y “glams” por el resto de la “escena alternativa”.

[...] 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. 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 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 u.s.a.) 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: 284)

II

El surgimiento del conjunto de manifestaciones culturales, prácticas artísticas, tomas de posición y agencias poético- políticas que en este escrito 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 ‘80s, 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 (Cavanna, 2001; Vadala, 2009; Flores, 2011; 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 abrían los tráficlos 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.

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 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, en 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* (cuy*s dueñ*s 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 ‘80s.

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 darían su ya histórico concierto en el auditorio de la Universidad de Belgrano en el año 1981, que terminaría en una razzia policial con numerosos detenidos y 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 su históricas canciones entre 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 del 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 otr*s- 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. Este evento fue crudamente repudiado por la totalidad de la escena punk local como un gesto profundamente colaboracionista con el genocidio dictatorial.

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, última 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 las 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 contra-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 marginales (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 teóric*s y activistas, reescribiendo la noción situacionista de “psicogeografía”, han situado bajo el nombre de “pathogeografía” (*Feel Tank Chicago*, 2007): 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 (aquí ‘sentido’ pensado en clave de ‘sensación’, ‘significado’ y ‘afecto’) 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.

La producción de fanzines operó como un laboratorio subterráneo de experimentación poético-política subjetiva en el que se vieron materializados aquellos impulsos incontrolables 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, recurseros 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.

III

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. Patricia Pietrafesa, editora de este zine, oralizaba en sus primeras publicaciones una deliberada invitación, escrita con el lenguaje de la urgencia (que reúne el imperativo de la necesidad y el entusiasmo de la iniciativa), a encontrarse *allá afuera* y a forjar posibles alianzas y frentes utópicos, bajo cierta vibración pathogeográfica:

“[...] Deprimida/o? Aburrida/o?? Tal vez decepcionada/o?? NO!! Canalicemos nuestra fuerza y nuestra furia en forma positiva. 26-4-85- 17 hs. Jardín Botánico. “Encuentro de Punxs” para crear un medio de comunicación permanente. Todos tenemos mil planes e ideas para realizar. Vení y trae las tuyas. Avísale a todos los que puedan. LUCHAR Y RESISTIR”. (Pietrafesa, 2013 : 19; 28)

Podemos señalar en esta convocatoria cierta premisa de pluralidad inventiva que podemos identificar como un rasgo común entre numerosas publicaciones independientes que funcionaron como un programa político compartido en el que los enunciados que agitaban críticamente las condiciones políticas de lo normativo en el presente se configuraban a través de una multifocalidad disidente, sensible a las complejidades superpuestas. 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 trasgresora sexualidades y géneros disidentes (por ejemplo, Jayne County, L7, ; difusión de panfletos de las primeras organizaciones feministas locales; crónicas de reuniones de la Cooperativa de Músicos Independientes (1986), una iniciativa autogestiva que se propuso poner en marcha un programa de acción anarquista en términos de producción cultural, para la organización y la gestión de festi-punks contra la especulación y la hegemonía tanto de los sellos discográficos nacionales como también de SADAIC y los regímenes de propiedad autorial; apuntes para construcción de ciertas mitologías de lo abyecto y sensibilidades clase B (notas sobre cine *gore* y *exploitation*, cultura *yonqui*, pornografía); y junto al fanzine *¿Quién Sirve a la Causa del Kaos?* (#1, abril de 1986 y #2, febrero de 1987), editados por Patricia Pietrafesa junto a 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 público a través de crónicas y testimonios los procedimientos por los cuales operaban las *razzias*, obliterando el discurso oficialista que criminalizaba la juventud 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). De este modo, los procesos de subjetivación disidentes liberados por este tipo de plataformas poético-política de agitación contra-cultural dejan 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 recuperar el insistente desafío a los imaginarios sexo-políticos que tempranamente se ven agitados en el fanzine *Resistencia*. Uno de l*s colaborador*s habituales de esta publicación que insistió de manera radical en el ejercicio de una mirada crítica sobre la sexualidad, planteando cruces posibles entre la existencia y la actitud punk y el ser homosexual, fue un personaje que firmaba sus notas como El Profe. En el *Resistencia* #5, editado en el 1989, encontramos una de las primeras notas,

titulada “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 [...]” (Pietrafesa, 2013: 156)

“[...] 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: 156)

Esta primer intervención de El Profe se convirtió en un mensaje que buscaba denunciar la creciente homo/lesbofobia en los recitales, y contra 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. Su crítica 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 #5* (Canadá), referente internacional indiscutible del denominado movimiento queer punk/homocore. Se disponen hacia el final contactos postales del fanzine *Homocore* de San Francisco; *Ranging Hormones*, publicación anarco-lésbica; *Androzone* de Francia; y el ya mencionado *Juvenile Delinquents* de Canadá, editado por Bruce LaBruce y GB Jones (actualmente reconocid*s director*s de cine queer).

Las siguientes dos intervenciones del Profe funcionaron en la sección “Columns”. Una, en el *Resistencia #6* del año 1991, titulada “Los Cuerpos Domesticados”, y la segunda, en el *Resistencia #7* del verano de 1992-1993, titulada “Las Máquinas del Deseo”. En esta primera columna, realiza en una explícita lectura foucaultiana, una reflexión sobre cómo entender los ordenamientos sociopolíticos y las dinámicas de administración y represión de lo abyecto/anormal de su época, no sólo en una clave de resistencia frente al poder (una respuesta desobediente a la policía y de otros aparatos represivos) sino en los efectos que el poder mismo tiene en la producción biopolítica de los cuerpos. Repasa irónicamente los tradicionales dispositivos de control como la escuela, la familia, la colimba y la fábrica, desarrollando de qué manera, cada una de estas instituciones regimenta e instrumentaliza nuestras potencias vitales y las aplaca en función del sostenimiento de un orden social y sensible. Finalmente se centra en los efectos que tiene la cultura masiva a través de sus mecánicas de estimulación e identificación publicitaria:

“[...] La cultura hace también lo suyo, a través de la TV, la moda, los lugares de diversión. Te indica cómo tenés que vestirte, moverte, bailar, hablar, seducir, coger... ya no es la censura sino el CONTROL-ESTIMULACIÓN como cuando la publicidad te dice “podés estar en bolas, pero tenés que ser flaco, musculoso y bronceado” o “podés ser bisexual, pero tenés que pintarte los ojos con rimmel.

Todas estas cosas nos hieren y moldean. El gran agredido es TU CUERPO: tus deseos, tus movimientos, tus energías de acción. El poder te jode cuando secuestra, siniestra, picanea, fusila; pero también cuando te dice que te cases, cuando te da consejos médicos para vivir sano, cuando te inculca la homofobia (=odio a gays y lesbianas), cuando trata de amoldar tu rebeldía en la militancia partidaria. Son todas caras de la misma mierda [...]” (Pietrafesa, 2013: 183)

El cruce entre la actitud punk y estos otros modos de vivir el cuerpo y la sexualidad se presentan como la respuesta instintiva e insurreccional contra las reglas de esta sociedad disciplinaria en las que el asco antisocial aparece la única forma de sinceridad posible.

“[...] Estamos todos juntos en esta tacho de basura, dentro de esta fiesta siniestra y absurda, somos monstruos ridículos: ¡Que cada uno pueda soltar las ataduras de su cuerpo! [...]” (Pietrafesa, 2013: 183)

En su segunda columna, El Profe reacciona frente a la polémica que se había desatado en los medios públicos de comunicación acerca de una temprana representación de un vínculo gay en una serie televisiva llamada “Zona de Riesgo”. Nos interesa esta intervención porque rápidamente da cuenta de cómo irían conformándose paulatinamente las representaciones normadas, docilizadas y tolerables de la homosexualidad en el imaginario colectivo.

“[...] Lo que distingue a nuestra sociedad actual es su enorme hipocresía porque nos quiere hacer creer que ahora hay una gran libertad sexual. ¿No nos damos cuenta de que el forro y el tampón, los telos, las pornos y la telenovela de la tarde, Axl Rose y la cola-less nos están fabricando la sexualidad? Esta libertad para hacer las cosas que el sistema nos propone que hagamos es un corset, un forro que nos aprieta el sexo y no nos deja sentir. Pero esta cultura no sólo nos enseña cuál es el deseo permitido, normal, también nos impone un modelo de lo malo, lo perverso= tenés que ser bisexual, laburar en publicidad y vivir en un loft, o ser gay y pasear tu perro por Avenida Santa Fe [...]” (Pietrafesa, 2013: 224)

La crítica está centrada en cómo este tipo de representaciones suavizadas introducen una idea admisible de “variación”, cuyos estándares están forjados por lógicas de mercado, desplazando la idea del “perverso” para darle la bienvenida al “usuario consumidor”, sin cuestionar la estructura fuertemente represiva con la que está organizada la sociedad sexual y sus producciones fantasmáticas pre-fabricadas. Frente a esto, su grito pasa por la emancipación de estas asfixias reglamentaristas, a través del libre ejercicio experimental de un deseo sin encasillamientos.

“[...] Existen infinidad de máquinas deseantes que se enchufan una con otra: mi lengua en tu culo, la caricia de un niño en mi cara, mi mirada sobre tu espalda, tu cuerpo sobre el pasto mojado, la música de Iggy Pop en nuestros oídos, tu choque contra el mío en el pogo, mi pulgar acariciando tu pezón, un insulto lastimando tu orgullo, un chiste

sacudiendo mi estómago, tu boca en mi sexo. Máquinas del deseo que hacen fluir ríos de placer [...]" (Pietrafesa, 2013: 224)

Esta noción de máquinas deseantes se enlaza directamente con aquella elaborada por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*: aquí las máquinas deseantes son entendidas como formaciones moleculares, sistemas intrincados de conexiones, referencias y correspondencias que involucran multiplicidad de sentidos y se disparan en todas las direcciones, artefactos semiótico-políticos capaces de movilizar permanentemente enormes producciones de energía y sentido, capaces de interrumpir el tejido social y hacer estallar cosas mediante actos subversivos de improvisación cultural e invención de nuevas derivas sexuales que, a su vez, involucran nuevas formas de producir conocimiento y vincularidad con el cuerpo/entre cuerpos.

Una de las últimas intervenciones que nos interesa señalar, en relación a las tensiones de carácter sexo-político introducidas por esta publicación, es la anterior nota mencionada en el fanzine *Resistencia* #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 exhuberante, 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 de mujeres y gays solamente, 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 como su máxima expresión en los movimientos internacionales, homocore y riot grrrl. Estos movimientos tenían la particularidad de ser instancias de producción cultural que activaban con distintos frentes de activismo político. Este tipo de producciones de fuerte especificidad en relación a las articulaciones sexo-política y cultura punk llegará en Argentina de la mano del zine *Homoxidal 500*, editado por Rafael Homoxidal en el 2001.

IV

El *Homoxidal 500* constituye una extraña y efímera aparición combustiva en el escenario de efervescencia social del 2001. El mismo editorial del número #1 sintetiza el extraño antagonismo de la propuesta misma, frente a cierto proceso emergente de normalización y asimilación del movimiento LGBT; proceso que, básicamente, aseguró el ingreso de -mayormente- hombres gays blancos de clase media a un estado de ciudadanía social y simbólica, a la cual arriba, en una primera instancia, a través de un reconocimiento de mercado. Aquí aparece ya muy presente y avanzada aquella incipiente reconfiguración del imaginario sexual señalada por El Profe en las columnas previamente citadas: la disidencia sexual negocia su admisión a los imaginarios públicos, abandonando todo elemento de perversidad sexual y disolución social, o bien desplazándose de cierto lugar de parodia ridiculizante y desexualizada en las representaciones mediáticas de aquel entonces, para constituirse legítimamente en la imagen de un usuario y consumidor satisfecho de la cultura neoliberal. En este escenario socio-cultural, comienzan a consolidarse ciertos tropos de inclusión tales como *friendly*, acompañando la conformación de nuevas economías y culturas de tránsito y consumo; la noción de "turismo gay" adquiere una materialidad que comienza a evidenciarse en la

misma conformación espacial de la ciudad: un hecho altamente representativo de este fenómeno es el reacondicionamiento, a fines de la década de los '90s, del mítico subsuelo de socialización gay *Bunker* como *Amerika*, una mega-disco de enormes dimensiones en la misma planta urbana de la Capital. El editorial verbaliza cierto estado de des-identificación refractaria frente a la emergencia de aquello que podríamos denominar “sensibilidad gay de mercado”:

“[...] Díganme que atento contra la idea de Comunidad. Me cago en eso. Díganme que soy un soberbio que cree que su universo es el único que existe. Me re-cago en eso. Porque no es cierto. Simplemente no esperen que sea la clase de puto que se espera de los putos. Simplemente no esperen que sea la clase de puto que se espera de los putos . No esperen que algún día me decida a hacer un “Crucero Gay”, como los que promociona la revista NX o que me depile y vaya al gimnasio como promueven los estándares de belleza homo. Tampoco que quiera casarme en Dinamarca o que algún día me compre un disco de Elton John y cuidado no porque crea que eso está mal o que nadie deba hacerlo. Se trata de decisiones personas, y en ese caso es que yo decido decirle NO - dentro de lo posible - a los símbolos cotidianos de la asimilación y doma a la que imperceptiblemente estamos siendo sometidos como gays y lesbianas [...]” (AA.VV, 2001:1)

Este rechazo, que se traduce *pathogeográficamente* como asco, tedio y cierta sensación de disfuncionalidad auto-asumida (estados disociados que remiten a la idea de no estar funcionando adecuadamente ya no *por ser gay*, sino *por no ser el tipo de gay* que se espera) que está a un paso de la contestación contra-productiva. En este sentido, en el mismo editorial se exalta la recuperación romántica e insolente del carácter injurioso, polémico y subversivo del llamarse puto, gesto descarnadamente anti-social en el que a su vez, no está ausente cierta iniciativa de producir encuentros e identificaciones errantes.

En el mismo número, junto a una columna escrita por Patricia Pietrafesa denunciando la creciente dinámica asimilacionista en el espacio de la Marcha del Orgullo, aparece un pequeño disclaimer incendiario escrito por Rafael Homoxidal que recupera la figura de puto para sí, como una suerte de horizonte de intensidad y proscripción política que también posibilita una oportunidad de fuga para la imaginación:

“[...] Es increíble, pero las palabras no tiene más sentido que el que nosotros les damos. Acerca de eso, me acuerdo que al comienzo tenía pruritos con cada posibilidad de autoreferencia: homosexual, me sonaba a clasificación de un manual de psicopatología, gay me recordaba a todo lo que más me chocaba del mundo homo, y todas las demás - marica, trolo, maricon, loca, tragasables, en fin, una lista demasiado extensa como para detenerse en su compilación - no me parecían otra cosa más que agresiones. Cuando pude superar algunos traumas pude también ver claramente lo bueno que era desactivar el lado “maligno” de las palabras. Y es así como ya perdieron su anterior efecto: hoy en día no me molesta para nada usarlas hablando de mi mismo. Puto. Re-Puto. Putísimo. No se rian. Eso es lo que soy [...]” (AA.VV, 2001:1).

Es así como en las dos primeras páginas del primer ejemplar, podemos apreciar la coexistencia conspirativa de formas de resistencia a través de la reinención enunciativa (la declaración “soy puto” remite al ejercicio queer de reescritura intensiva de la injuria en el propio cuerpo; aquel que hace estallar la fuerza de la vergüenza –sin negarla ni transformarla alquímicamente en orgullo- en una declaración tensa y agitativa) y la

deserción voluntaria en relación a una identidad y una opción de existencia que pareciera haber resuelto todo elemento de crisis a través de la negociación exitosa con el mercado.

Por otro lado, la práctica misma de la reapropiación perversa es intensamente llevada al campo de la imagen, valiéndose de las posibilidades específicas de proliferación y experimentación visuales posibilitados con el auge de Internet. El mismo zine constituye un archivo, no solamente de imágenes, sino de distintas lógicas de uso e interacción (perversa), suscitando un modo particular de sensibilidad frente a las mismas que conjura iconoclastia e iconofilia por partes iguales. Las composiciones en collage del zine apuestan fuertemente a la activación de maquinarias interpretativas y experimentación con las imágenes para elaborar nuevas conexiones, nuevas posibilidades para imaginar algo diferente. La reapropiación pasa por intervenir la cadena seriada de lo mismo, ocupando imágenes ajenas, liberándolas de todo anclaje original u autoral y reinyectándoles un nuevo (contra)sentido estético y político. Aquí las imágenes ocupan un lugar de notable protagonismo que continuamente le está disputando el lugar al texto, rompiendo con cierta idea de subalternidad ilustrativa frente al texto y ganando una autonomía sugerente que también posibilita pensar otras formas de uso posibles para estas imágenes; éstas bien pueden recortarse del mismo zine y utilizarse como posters, parches, flyers, panfletos, etc.

Estas formas de trabajo sobre la imagen reconectan a la idea de “hacelo vos mismo” con la invención de nuevos imaginarios y mitologías propias. La recuperación de ciertas figuras, imágenes, enclaves y eventos desconocidos o poco familiares, como lo serían en ese momento el Frente de Liberación Homosexual, el queercore en Estados Unidos, figuras como Bruce LaBruce, Vaginal Davis o John Waters, en clave de cierta invocación cómplice que se necesita tener/hacer presente. En este mismo sentido, otra de las prácticas que se vuelve clave en esta producción de mitologías es la de la traducción libre: se traduce aquello que se siente cercano y se necesita cerca, como una manera de facilitar cercanías y producir cruces -no con fines imitativos-, sino como maneras de afectar/se y potenciar caminos; de esta forma, podemos subrayar que gran material publicado en el fanzine *Homoxidal 500* está constituido por la traducción de historias, crónicas, discos y aventuras inicialmente publicadas en el zine *Homocore* de San Francisco. En relación a estas mismas premisas de traducción y reapropiación visual podemos mencionar a una de las imágenes más emblemáticas popularizadas por el zine *Homoxidal*. Aquella producción del colectivo de activismo artístico *Queer Action Figures* fue presentada en el zine en su versión traducida, que consistía en la imagen sonriente de una pareja homosexual al amparo de una cerca blanca, típica de un paisaje suburbano, subrayando en el mismo texto de la imagen que la misma idea de inclusión y pertenencia orgullosa (“somos igual que vos”) consiste en la idea de inclusión y pertenencia a un sistema estructuralmente desigual y violento (“racistas, clasistas, sexistas”).

Por último, podemos pensar que gran parte de la propuesta del *Homoxidal 500* estuvo vinculada a la producción de nuevas formas de encuentros y cercanías. Por esta misma razón, la socialización de la primera persona, la puesta en circulación de la propia experiencia través del testimonio en notas como “Ser Homo en el secundario” (anécdotas sobre adolescencias desviadas), “Para estar afuera hay que salir” (anécdotas sobre salidas del closet), “Loosereando por el mundo/loosereando de local” (anécdotas sobre yires en recitales) o en la sección de correo de lector*s funcionan como

plataformas de identificación y llamados al encuentro a través de un diálogo amoroso entre distintas maneras de estar en el mundo.

Además de los sentidos que ya se veían movilizados por la posibilidad de circulación que tenían este tipo de experiencias y plataformas gráficas de agitación sexo-política, Rafael Homoxidal, logró, en conjunto con numerosos aliad*s, llevar adelante la producción de eventos y fiestas homocore queerpunk. La propuesta continuaba en una línea de acción política cultural basadas en abrir nuevos espacios de sociabilidad que pusieran en jaque la unidireccionalidad que movilizaba la cultura gay *mainstream*. La creación de este tipo de eventos públicos permitía el encuentro y la conexión placentera con otr*s sujet*s que se sintieran interpelados de igual manera por otras formas de vivir la sexualidad que escapasen a los moldes impuestos por los incipientes procesos de normalización y asimilación LGBT, convocados bajo las claras consignas de “Homo Rebelde Unete”. La primera de estas fiestas, como consta en el número #2 del fanzine Homoxidal 500, fue llevada a cabo el 5 de noviembre del año 2000, al otro día de la ya instituida Marcha del Orgullo LGBT. En un comienzo, como cuenta la crónica, la intención del evento había sido presentar el LP “Perversos, Desviados, Invertidos” editado por *Sebo Records* (el sello impulsado por el mismo Rafael), el primer disco en Latinoamérica que visibilizó la existencia de una contracultura punk y disidente sexual, álbum en el que participaron bandas como She Devils, The Haggard, Limp Wrist e Islam. La segunda de estas fechas fue en mayo del año 2001, y su tercera edición fue en el mes de noviembre de ese mismo año, nuevamente, realizada un día posterior a la Marcha del Orgullo LGBT. Estas fiestas se conectaban con los esfuerzos ya instituidos previamente en la década del ‘90 por bandas como Fun People y She-Devils que organizaron los festivales “Hardcore Gay Antifascista” como una respuesta y una manera de accionar frente a escenas de marcada organización heteromasculina que habían sido introducidas por las culturas hardcore estadounidense y fracciones skinheads dentro del rock local. A pesar de la distancia temporal en la que sucedieron este tipo de eventos, es posible identificar, en palabras del propio Rafael, que la premisa era “[...] replicar en el mundo real el espacio que hacía tiempo existía en nuestras cabezas [...]” (AA.VV, 2002: 5)

V

No nos interesa reponer una historia cronológica de cómo se fueron consolidando estos fenómenos contraculturales de reenvíos entre punk-política-radicalidad sexual; sino ver cuáles fueron las tramas de sentidos agitadas por la multiplicidad de pliegues que constituyeron la forma de activación interseccional que adoptó la contracultura punk local, y cómo, en la complejización que supone su historicidad, fueron habilitando, en los últimos 40 años, nuevos espacios donde liberar efectos singularizantes de producción subjetiva disidente, a través de prácticas poéticas-políticas de urgencia emocional y rábica acción directa. Entre aquellos sentidos movilizados encontramos distintas y numerosas experiencias como en la que se encuentran reivindicaciones en relación a los derechos de animales, activismo anti-represivo, contracultura underground y marginal, políticas de autogestión, anarco-individualismo, representaciones de lo monstruoso y lo bizarro, políticas sexuales disidentes y las ya mencionadas críticas a la cultura hetero-masculina dentro de la “escena alternativa”.

Ambas publicaciones dan cuenta de producciones elaboradas al ritmo de la urgencia en momentos de crisis que a su vez constituyen estados patogeográficos que podríamos llegar a considerar similares o afines: la idea de la disfuncionalidad política, estética,

erótica y también afectiva, hay una forma de sentir distinto que nos ubica en otro tiempo de la producción social (paradójicamente esto reconecta con aquellos imaginarios modernos de la homosexualidad como aquella figura de deserción de los esquemas sociales de re/producción). La pregunta frente a este malestar de contornos imprecisos no tiene que ver tanto con una resolución efectiva del malestar para reinsertarse nuevamente en los regímenes de producción y eficiencia, sino con la productivización del malestar como guía para encontrar —es decir, hallar a través de la invención— nuevas formas de vida posibles. Hablamos entonces de una poética- política negativa del hacer.

Justamente la premisa de *hacelo vos mism** implica tomar un desvío y habitar otro tiempo de la producción que, a diferencia de las formas de montaje productivo capitalista, permita relacionarnos con las cosas, las imágenes y las personas de maneras diferentes. El *hacelo vos mismo* se sirve de y promueve numerosas estrategias de experimentación y aprendizaje contraproductivo tales como la reelaboración, el robo, el uso desviado de ficciones, la lectura a contrapelo y políticas imaginativas radicales.

Podemos observar que aquí el *hacelo vos mismo* como latido propio de la velocidad punk tiene que ver con aquello se ha denominado “estética del acceso” (AAVV, 2013); es decir, con facilitar recursos para promover la autonomía y la autogestión, pero que también podemos llegar a considerar como una manera deliberada de inventar, intensificar y ensayar nuevos lenguajes de cercanía y encuentro, nuevos modos de invención creativa de la propia vida, como también la apertura de desordenadas derivas sexo afectivas que construyen comunidades de resistencia diseminadas. El *hacelo vos mismo/inventalo vos mismo* 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.

Existen numerosos abordajes, mayoritariamente provenientes de las ciencias sociales, que intenta redimir a la contracultura punk considerándola “no solamente un mero movimiento estético” sino también un movimiento político y social con horizontes utópicos claros y coherentes, cuyas lógicas de actuación bien podrían ser equiparadas a programas críticos propios de las formas de organización política moderna. Creemos que este gesto termina por reducir, o directamente, barrer el papel fundamental que juegan las políticas de las imágenes, la invención y la imaginación, en general, dentro de las experiencias, comunidades e historias de la contracultura punk.

Esta poética-política negativa del hacer que identificamos en este tipo de experiencias tanto a principios de la década del ‘80 como en los primeros años de la década del ‘00, involucran no un abandono de lo estético a favor de lo político sino una forma diferenciada de experimentar lo sensible desde la contraproductivización política de la rabia, reclamando para sí la violencia como una experiencia vital, lúdica, política, erótico y poética, desde la cual pronunciarse diferente en relación a un presente uniformado en el que ya todo aparece codificado e imaginado de antemano, inclusive el sexo y el deseo. Esa política del hacer cargada de negatividad habilita la posibilidad de una invención imaginante autónoma de belleza revulsiva que modela y transforma la experiencia, no solo del propio cuerpo, sino de sus afectos y potencias posibles desde marcos de enunciación en huelga a modelos de identidad sexual serializados y en avanzada asimilación de su capacidad diferenciadora, apostando por la producción de experiencias micropolíticas de producción de subjetividades sexopolíticas disidentes que avanzan en la producción de nuevos comunes al ritmo de la contaminación y la viralización de su energía disconforme.

Bibliografía:

AA.VV (2001) Homoxidal 500 n# 1 (Buenos Aires: Fanzine Independiente).

AA.VV (2002) Homoxidal 500 n# 2 (Buenos Aires: Fanzine Independiente).

AA.VV (2013) Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Baigorria, Osvaldo (2014) Cerdos & Porteños (Buenos Aires: Blatt & Ríos).

Cosso, Pablo (2012) Escritos antro-punks: rescates históricos de la contracultura y el movimiento punk en Argentina (80-90...sigloXX) (Salta: Ediciones Fanzinerosas – Tren en Movimiento).

Enriquez, Mariana 2008 “Muchacha Punk” en Pagina 12 (Buenos Aires, Argentina) 01-07-2008.

Enriquez, Mariana 2001 “¿Qué cosa más gay que el pogo?” en Pagina 12 (Buenos Aires, Argentina) 11 – 01 – 2001.

Flores, Daniel (2011) Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina (Buenos Aires: Pilotos de Tormenta).

Plotkin, Pablo 2000 “She Devils, un grupo de resistencia gay” en Pagina 12 (Buenos Aires, Argentina) 10-12-2000.

Pietrafesa, Patricia (2013) Resistencia: registro impreso de la cultura punk rock subterránea (Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias).

Sinay, Javier y Werchowsky, Florencia 2002 “Quedar Libres” en Clarin, Suplemento Si (Buenos Aires, Argentina) 1-11-2002.

Trerotola, Diego 2011 “Muñecas bravas y quebradas” en Pagina 12, Suplemento Soy (Buenos Aires, Argentina) 23-07-2011.