

GENEALOGÍAS DIFICILES. CONTRACULTURAS PUNK, AFECTOS NEGATIVOS Y POLÍTICAS QUEER DE ARCHIVO EN LA POSDICTADURA DE BUENOS AIRES

DIFFICULT GENEALOGIES. PUNK COUNTERCULTURES, NEGATIVE
AFFECTS AND QUEER ARCHIVES IN BUENOS AIRES POST-DICTATORSHIP

Nicolas Cuello*

Lucas Disalvo**

Resumen

En este trabajo nos preguntamos por las características singulares de aquellas genealogías labradas a partir del contacto entre la contracultura punk y las disidencias sexuales en la ciudad de Buenos Aires, recuperando en nuestra reflexión no sólo la pronunciada fragilidad de sus materialidades y las economías precarias de su circulación, sino también las relaciones desiguales de poder simbólico que desvalorizan políticamente dichas conexiones, replicando estigmas subalternizantes que conciben dichas formas de acción político sexual contraculturales como erráticas, inorgánicas, efímeras, combustibles, reticentes o demasiado opacas para las matrices normadas de la política *straight*. Queremos reparar en los desafíos críticos que introducen estas materialidades conflictivas a los horizontes imaginativos de las políticas queer de archivo, para acercarnos a formas de organización y contacto con el pasado que puedan contener, albergar o dejarse lastimar por la potencia insubordinada de aquellas utopías sexuales negativas creadas al calor de los roces entre disonancias musicales, políticas radicales del cuerpo e imaginarios convulsos de la diferencia sexual.

Palabras Clave. contracultura, políticas sexuales, archivos queer, afectos negativos

Abstract

In this paper we ask ourselves about the singular characteristics of those geneal

*Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG)-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); cuellonicolas@hotmail.com

** Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata; z_ztardust@yahoo.com.ar

ogies forged from the contact between punk counterculture and sexual dissidence in the city of Buenos Aires, and we recover in our reflection not only the pronounced fragility of their materialities and the precarious economies of their circulation, but also the unequal relations of symbolic power that politically devalue such connections by replicating subalternizing stigmas that conceive such forms of countercultural political-sexual action as erratic, inorganic, ephemeral, combustible, reticent or too opaque for the normative matrices of straight politics. We want to focus on the critical challenges that these conflicting materialities introduce to the imaginative horizons of queer archival politics, to approach forms of organization and contact with the past that can contain, harbor or be hurt by the insubordinate potency of those negative sexual utopias created in the heat of the frictions between musical dissonances, radical body politics and convulsive imaginaries of sexual difference.

Keywords. counterculture, sexual politics, queer archives, negative affects

El punk como método histórico

Desde los inicios de la década de los 80, sorteando las estructuras de exterminio y dominación de la potencia expresiva de los cuerpos instaurada por la violencia del último golpe militar, comenzaron a ocupar el espacio público, de manera sigilosa y con la velocidad de un virus, una serie de artefactos culturales precarios que pusieron en circulación en la escena underground de Buenos Aires y alrededores, discursos, imágenes y saberes con una perspectiva desafiante en materia de políticas sexuales y de género.

Estos artefactos precarios de la contracultura punk operaron como laboratorios subterráneos de experimentación poética, política y subjetiva en el que se vieron materializados aquellos impulsos incontrolables de descarga contra la hostilidad político sexual de su presente, de las que se desprendieron formaciones sociales, sensibilidades y escrituras (contra) culturales radicales que cruzaron, y continúan haciéndolo, punk, antiautoritarismo y autogestión con políticas sexuales y corporales en las que se vieron pronunciadas las formas de sistematicidad de los aparatos represivos de las normas sexo genéricas en curso al ritmo de la energía disconforme que caracteriza la capacidad de su veloz multiplicación.

En este sentido, en este trabajo nos preguntamos por las características singulares de aquellas genealogías labradas a partir del contacto entre la contracultura punk y un conjunto de prácticas de desobediencia sexual en Buenos Aires, entiendo a estas últimas como el conjunto de estrategias poético políticas y modos de hacer mediante los cuales se problematizan los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual, con el propósito de desmontarlo en sus enclaves disciplinarios normalizados (Badawi y Davis, 2014), recuperando en nuestra reflexión no sólo la pronunciada fragilidad de sus materialidades y las economías precarias de su

circulación¹, sino también las relaciones desiguales de poder simbólico que desvalorizan políticamente dichas conexiones, replicando estigmas subalternizantes que conciben dichas formas de acción político sexual contraculturales como erráticas, inorgánicas, efímeras, combustibles, reticentes o demasiado opacas para las matrices normadas de la política *straight*. Queremos reparar en los desafíos críticos que introducen estas materialidades conflictivas a los horizontes imaginativos de las políticas queer de archivo, para acercarnos a formas de organización y contacto con el pasado que puedan contener, albergar o dejarse lastimar por la potencia insubordinada de aquellas utopías sexuales negativas creadas al calor de los roces entre disidencias sexuales y contraculturas punk.

Para esto, nos interesa recuperar las aproximaciones culturales a través de las que Greil Marcus (2005) describe las complejas relaciones del punk con la historia. En una de las tantas paradojas que constituyen la potencia del punk, a pesar de ser un movimiento profundamente identificado con un sentido de presente y con el placer de destruir la fe puesta en el relato oficial del pasado, el punk, para Marcus, apeló en distintos momentos a una reescritura imaginativa de signos perdidos, profesando extrañas formas de complicidad con imágenes proscritas y episodios desclasificados, destacando la existencia de deseos escondidos al interior de eventos, sensibilidades, programas y accidentes, que hicieron de los deseos de transformación de la vida, alianzas extrañas para utopías ofensivas. Es así como el autor identifica en su trabajo historiográfico sobre la sensibilidad punk, la necesidad de comprometerse con ficciones menores, revolviendo el tacho de los relatos oficiales, demostrando que su método es tratar a los eventos históricos como acontecimientos culturales y a los acontecimientos culturales como eventos históricos, dignificando desechos de la historia político cultural como escenarios de una posibilidad impensable. Nos interesa recuperar, entonces, los

¹ Los fanzines punks no sólo constituyeron proyectos de comunicación alternativa. también implicaron en sus modos de producción la posibilidad de agenciar experiencias críticas de inteligencia colectiva, promovieron coordinadas espaciales de encuentros clandestinos, arengaron de forma enérgica por la multiplicación de proyectos artísticos, extendiendo los límites de la imaginación política de una época tumultuosa para funcionar como órganos de difusión propagandística de la acción directa en clave libertaria. Fanzines como *Resistencia*, *Diarrea Mental*, *Moco*, *Kommando Mugriento*, *Vaselina*, *Hijos del Rock*, *Insana*, *Reacción Punk*, *Quien sirve a la causa del Kaos?*, *Dekadencia Humana* y la revista *Rebelión Rock*, con su inserto Brigadas del Odio, funcionaron no sólo como soportes promotores de una emergente sensibilidad punk y de modos de vida contraculturales asociados a consumos y formas de hacer diferenciales propuestos por el rock, sino que se vieron afectados mayormente por un deseo urgente de intervenir en la insistencia ininterrumpida de la violencia dictatorial que, incluso frente a la renovación política conjurada en el destape cultural de la naciente democracia, parecía no renunciar a su proyecto regional de control biopolítico a través del exterminio de la diferencia. Dentro de estas coyunturas, la producción de fanzines operó como un laboratorio subterráneo de experimentación poético-política subjetiva en el que se vieron materializados aquellos impulsos 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, recueros legales, convocatorias y promoción de incipientes formas de organización, manifestaciones y eventos de desobediencia civil. Se trató, en términos generales, de publicaciones que se valieron 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 gráficas punk que se propusieron deliberadamente la destrucción de la hoja en blanco. El punto ineludible de distribución de estos materiales eran las Ferias de Fanzines, organizadas de forma autónoma a través de la ocupación ilegítima del espacio público, recitales independientes y de mano en mano, además de redes internacionales de intercambio alternativo de materiales con el norte global, que por aquel momento contaban con mayor estructura para su circulación postal.

desafíos críticos de su proyecto histórico que incluye la evaluación del secreto, la producción emergente de sentidos desestabilizadores desde la incorporación de lo invisible, resaltando el filo ambiguo de coincidencias que parecen conspiraciones, haciendo que episodios e imágenes dispersas, que jamás tuvieron una oportunidad en común puedan ensamblarse en una conversación íntima en donde lo que se produce asalta al sentido de la historia con la fuerza de la dispersión, de lo múltiple, de lo simultáneo y de lo polifónico.

Estas relaciones entre punk e historia, que se hacen sentir en particulares políticas de la imagen y de la imaginación, pueden pensarse menos interesadas en una misión de conservación contra el avance del olvido o en un programa de integración que complete aquellos elementos disueltos a una matriz universal de la historia. Mediante referencias del pasado que entran a jugar en el presente habilitadas por una traducción o una investigación dentro de una nota de fanzine, introducidas dentro de un flyer promocional o nombradas como una fuente de influencia; podemos advertir que el punk convoca dichas imágenes a través de un sentido de reactivación, abriendo espacio a su fuerza provocadora de vida y movimiento, e incluso haciendo de ellas, un lugar de cobijo frente a los designios de su imposibilidad.

Es así que consideramos que gran parte del vínculo que el punk sostiene con la historia pasa por la producción de *genealogías*, es decir, técnicas interpretativas de trabajo con el pasado que desgranar zonas del conocimiento anteriormente considerados como hechos naturales, orígenes absolutos, lineamientos inamovibles de verdad universal e inevitabilidad histórica, y los resitúan como producciones complejas de un tiempo, un lugar y relaciones de fuerza específicas. En su caracterización de la práctica genealógica, Michel Foucault dice al respecto que la verdad funciona como “una especie de error que tiene para sí misma el poder de no poder ser refutada porque el largo conocimiento de la historia la ha hecho inalterable” (2008, p. 21-22), y que la función de la genealogía es narrar la manera en la que esta verdad ha llegado a serlo. Producir genealogía, en ese sentido, es una manera crítica e irónica de disentir con la autoridad solemne del gran relato histórico, reparando en contenidos arbitrarios, infravalorizados, contradictorios o excesivamente naturalizados para el análisis historiográfico “objetivo”, haciendo visibles que las cosas no han sido siempre así, sino que son producidas y puestas a sentir de ese modo.

El punk es conocido por performar gestos vandálicos de insatisfacción o maniobras controversiales de profecía en relación a las narraciones normativas del tiempo histórico, que van desde el “no futuro” de Los Sex Pistols hasta la idea de “un futuro que queda por escribirse”, pasando por la destitución de las tradiciones anteriores y la deserción reñida con un presente que pretende agotar toda experiencia de realidad a un registro enajenante y monótono. Efectivamente, muchas de estas tensiones y ejercicios de desidentificación punk con el relato normado de la historia se sirven de la complicidad de figuras menores, ordinarias, azarosas, inesperadas o prohibidas, tan cercanas a la vida subjetiva que el propio Foucault las considera aliadas imprescindibles para toda imaginación genealógica.

De este modo, por medio de la elaboración estratégica o intuitiva de genealogías, el punk se vuelve un canal de contacto y colaboración donde el pasado y el presente hacen aparecer las preguntas que se necesitan y las preguntas que aún esperan la transformación que les haga justicia. En este sentido, para Marcus, la historia no es un pasado cerrado, sino que puede comprenderse como un cúmulo de demandas abiertas insatisfechas que reactivan su incomodidad, su propia insatisfacción en el hoy; es así como “al basurero de la historia le opone su reciclaje de la histeria, la actualización de

las promesas de felicidad y los deseos sin cumplir que laten desde el pasado” (Marcus, 2012, p. 22). El autor señala que los modos en los que el punk se vuelve sobre la historia construyendo estas genealogías activadoras, no necesariamente parten de una intención íntegramente articulada desde un comienzo como lo podría ser un proyecto historiográfico de transparencia, afianzado en organizar y contar la historia de un modo “mejor” o más completo, sino que son accidentes efímeros, menores o periféricos hallados por la curiosidad, la fascinación y el deseo, visiones encontradas y mensajes en código cuyo sentido no ha sido escrito aún y que aguardan el instante de ser usados, sentidos y realizados.

Un claro ejemplo de esto es el ejercicio genealógico que propone la nota publicada en el número 8 del fanzine *Resistencia*², “¿Será que los punks también son putos?”, al repasar la historia no-oficial del punk en tanto injuria y releerla como la historia de una contravención social y sexual desarrollada en el tiempo, en distintos contextos, enfocada principalmente en cercar e identificar a la juventud como una fuerza peligrosa. Dicha nota, al igual que distintas intervenciones del colaborador Eduardo “El Profe” Valenzuela en el mismo zine, de algún modo está insistiendo en que si se quiere agenciar con la experiencia irresistible del impulso punk, es necesario detenernos en las implicancias obscenas de la expresión para revisar los modos sexualizados con los que se construye su alteridad como una marca social (Wiedlack, 2015). En un recorrido no oficial que repone quiénes fueron todos aquellos cuerpos atravesados alguna vez por la marca de este signo maldito, entre ellos, prostitutas isabelinas, delincuentes juveniles, vagos, merodeadores, desertores, carolos, entre otros, el punk y las desviaciones sexuales son conectados como el paradero común de distintos sentimientos negativos de la sociedad hacia sujetos impropios, bajos fondos, agentes de enfermedad, economías del deseo subterráneas y formas de sociabilidad escamoteadas a los órdenes del día. A la hora de entender la necesidad instigadora y los escenarios destinatarios para los que la que la nota fue escrita, Pat Pietrafesa se retrotrae a las violentas situaciones que se reiteraban cada vez que se tenía que presentar en vivo con su banda de killer rock, Cadáveres de Niños. Pietrafesa relata cómo se había condensado un juicio muy fuerte, casi patrimonial, en relación al modo en el que el punk debía ser pensado y habitado, y a los modos en los que éste era forzado a coincidir con una imagen de consistencia heterosexual y antagonismo viril, distanciándose de una historia local en la que el punk en primer lugar había conectado a parias sexuales, migrantes, sujetos racializados, históricamente inadaptados, frágiles y desposeídos.

De manera similar, es notable reparar en todas las veces en las que la referencia histórica al Frente de Liberación Homosexual es citado y referido en fanzines punk

² Editado por Pat Pietrafesa y creado inicialmente junto a Miriam Contreras, el fanzine *Resistencia* fue publicado en Buenos Aires entre los años 1984 y 2001, creciendo hasta volverse una de las plataformas de intervención contra-comunicativa más compleja de su época, atestiguando durante casi dos décadas discusiones centrales para la contracultura punk, drásticas transmutaciones de contexto y recambios generacionales, relevando en sus convulsiones interiores una serie de ideas rebeldes, imágenes subversivas y frentes múltiples de liberación. En todos los números del fanzine *Resistencia* convivieron notas especializadas sobre disidencia alimentaria, explotación animal, vivisección y luchas internacionales eco-terroristas y anti-imperialistas; la actualidad sobre la lucha contra los edictos policiales, reportajes a ciertas figuras del rock y del punk internacionales que visibilizaban de manera transgresora sexualidades y géneros disidentes (por ejemplo, Jayne County, L7, etc); difusión de panfletos de las primeras organizaciones feministas locales; crónicas de reuniones de la Cooperativa de Músicos Independientes (1986); apuntes para la construcción de ciertas mitologías de lo abyecto y sensibilidades clase B (notas sobre cine *gore* y *exploitation*, cultura *yonqui*, pornografía), entre muchas otras cosas.

como *Homoxidal 500*³ o *Nada es Natural*⁴ hacia finales de la década de los '90 y principios de los 2000. los caminos alienantes que había tomado el pronunciado proceso de asimilación de los movimientos sexuales en dicha época, hacían que se vuelva urgente una alianza histórica con figuras como las del Frente de Liberación Homosexual (FLH). Rafael Aladjem comenta que al escuchar el testimonio de Hector Anabitarte, ex miembro del FLH, invitado a hablar en la presentación del libro *Fiestas, Baños y Exilios* en el año 2001, “colapsó” al conocer la historia de dicho grupo y fue directamente a entrevistarlo (Aladjem, 2016). Esta revelación cobraría cuerpo en una extensa nota sobre el FLH del *Homoxidal* número 2, escrita por Joaquín Insausti. En dicha nota, el colaborador —que firma como Joako— no solamente retoma la historia del grupo a través de los documentos o el relato de sus protagonistas, sino que describe el modo en el que esta imagen del pasado se cruza con él y, en aquel momento en que “todavía era un pendejo desorientado que empezaba a tomar conciencia de qué es esto de ser trolo en Argentina”. Perdido y asqueado entre todas las imágenes de conformismo y consumismo gay que no lo interpelaban, Insausti narra efusivamente aquel resplandor de contraseña seductora y peligrosa, en el que se encuentra con unos papeles viejos en el fondo de una caja destartada de cartulina, en la biblioteca del grupo Nexo bajo el título “Manifiesto del Frente de Liberación Homosexual. Sexo y Revolución”.

Y me dio un poco vuelta la cabeza. Yo en esa época venía solamente tanteando el terreno, y mis conclusiones acerca de la putez no eran demasiado alentadoras. La gaytud porteña me resultaba totalmente ajena. Llegué a creer que ser gay estaba genéticamente asociado a un grupo determinado de características, entre las cuales se encontraba la atracción hacia personas del mismo sexo pero también la inclinación por la música dance, la pasión por la astrología, el gym, y el inglés [...] Y cuando vi esa papeleta mugrienta en la caja súbitamente vi un destello de luz. El FLH duró un par de años, quedó totalmente descuartizado cuando la represión se puso jodida y no llegó a lograr ninguno de sus objetivos, pero su importancia está en que fueron la primera resistencia homosexual argentina en serio. Fue el primer

³. *Homoxidal 500* (2001-2003) fue un fanzine editado por Rafael Aladjem, que se dedicaría a explorar los distintos vasos comunicantes entre contracultura punk, sexualidades desviadas y sentimientos anti-sistema. A lo largo de su breve pero intensa trayectoria contestataria contó con cuatro números (y un quinto inédito) que incluían entrevistas a distintos artistas vinculados de distintas maneras a las escenas queer punk u homocore, relatos en primera persona acerca de la salida del clóset, adolescencias homo, levantes gays en recitales, tomas de posición en contra de los procesos de acelerada asimilación y normalización LGBT, artículos que reivindicaban las luchas travestis contra los códigos contravencionales, notas acerca del Frente de Liberación Homosexual, el queercore en Estados Unidos y Canadá, figuras como Bruce LaBruce, Vaginal Davis o John Waters, etc.

⁴. *Nada es Natural* (2003-2004) fue una publicación de pequeño formato editada por el espacio Re.Sa.Ca (Espacio por una Revolución Sexual Anticapitalista), que contó con dos números. En la misma este grupo de jóvenes caracterizaban con una mirada LGBT crítica la coyuntura de aquel momento, cuestionando las narrativas del modelo neoliberal de asimilación gay, sentando posición en sus editoriales, artículos escritos por sus integrantes, además de entrevistas y una serie de imágenes de corte irónico que tematizaban el contenido crítico en torno a las políticas sexuales que abordaba dicha publicación. Dicha publicación se caracterizó por su amplia circulación por los escenarios de la incipiente contracultura queer punk, conectando públicos que provenían de las escenas musicales alternativas y de las organizaciones políticas de base, cruzando de manera experimental corrientes críticas de los movimientos socio sexuales, trayectorias libertarias, procedencias de partidos de izquierda, y otros sectores autónomos de la tradición underground de la cultura local.

grupo que salió del clóset, que puso la cara, y que, sobre todo, no se limitó a suplicar ningún lugarcito en esta sociedad decadente, sino que la combatió y se propuso reformularla desde sus bases. (Insausti, 2001, p. 61)

Podemos ver de qué modo el contacto con esa experiencia le permitió desarrollar a Insausti un sistema de distanciamiento crítico en relación a su presente y le hace dar cuenta que existe algo más que los efectos de un desolador aparato de captura subjetivo homonormado, que “produce sujetos gays desmovilizados, privatizados y despolitizados que desactivan el registro de marcas disonantes de su diferencia” (Duggan, 2003), reterritorializando modos de vida en clave hétero. Este deseo de imaginación genealógica vuelve a ser pronunciada por el propio autor en el año 2004, de forma más programática, en el segundo número del fanzine *Nada es Natural* editado por el espacio Re.Sa.Ca (Espacio por una Revolución Sexual Anticapitalista) en una nota titulada “Dónde estamos y cómo llegamos. historia del movimiento GLTTTB argentino”. La emergencia de la experiencia permite hacer visibles las marcas diferenciales que existen entre distintos proyectos políticos en torno al cuerpo, a la sexualidad y la sociedad. En esa nota, Insausti recorre cuáles han sido los derroteros de las disidencias sexuales y de las formas de transformación social, y da cuenta de cómo se transforman históricamente los modos de acción política, subsanando un efecto de amnesia histórica heredado por la dictadura.

Así es como, la aparición desestabilizadora de dicha experiencia logra desnaturalizar el horizonte de posibilidades trazadas como imaginables por las autoridades de época, reactivando de forma intempestiva la urgencia deseante de proyectos político sexuales revolucionarios diezmados por el terror dictatorial. De esta manera, la mera existencia del Frente de Liberación Homosexual y la potencia política que emerge del contacto con dichas ensoñaciones utópicas, a través de estos artefactos precarios de las culturas gráficas alternativas punk, se convierte en un herramienta desde la cual recuperar el deseo por sacudir un devenir frígido de los proyectos de liberación sexual, exigiendo de manera urgente el diseño de una transformación integral de la sociedad, desacomodando los efectos de institucionalización fragmentaria de las políticas de identidad que bajo las promesas garantistas de una normalidad ampliada dejaban intactas las maquinarias de aniquilamiento e industrialización de la desigualdad.

Éticas amatorias, genealogías de boca en boca y principios fetichistas del archivo

Como habíamos mencionado anteriormente, la potencia disruptiva de estas contraculturas sexuales, voluntariamente marginales, queda amordazada por la violencia histórica que las apresa en un basurero a través de técnicas de desvalorización vertical que descartan todas aquellas experiencias que no cumplen con los requisitos de las matrices coloniales de la verdad histórica. Una de las maneras en las que estos “documentos de una historia social”, al decir de Ann Cvetkovich (2003), contradicen dichos estándares de autenticidad y transparencia de los “buenos objetos históricos”, es a través del protagonismo diferencial que ocupa dentro de estos episodios el artefacto reproducido, ubicuo, periférico y derivado de la *copia*. Un elemento constitutivo en los modos diferenciales de comunicación y producción de sociabilidad de estas culturas públicas sexuales orquestadas en torno a la disonancia del punk.

A lo largo de su compleja historia contracultural, la copia ha sido considerada un incidente marginal, vandálico, mentiroso, carente, sucesivamente concebido en clave de

robo, traición, fraude y siempre situado en una relación de dependencia desigual con su objeto original. Sin embargo, la copia impresa también ha producido un modo de desfondar los canales privados de circulación y posesión de los artefactos culturales; alejándose de sus autores, contextos y destinatarios asignados, para generar un efecto intensivo de multiplicación y deslocalización que permitió ampliar la cantidad y ubicuidad de materiales anteriormente reservados al secreto y en la confiscación institucional.

Particularmente, las posibilidades que deparó el surgimiento de la tecnología xerográfica hacia fines de los años 50 y la llegada de la *Xerox 914* a la Argentina hacia 1967 supusieron un salto cualitativo sin precedentes para la cultura gráfica. Una tecnología como la copiadora comercial automática hizo que la actividad del copiado, lejos de ser una instancia subalterna en la economía de las imágenes, funcione como un modo autónomo de producción visual y discursiva, destituyendo así la condición antinómica que portaba el documento único, fuertemente custodiado como propiedad original, reducido a un signo fijo. Juan Carlos Romero reparó en el modo en que “la fotocopia ha pervertido nuestros actos”, al propulsar nuevos procedimientos y formas de vincularidad con las imágenes, dándole un cauce de expresión al impulso efímero y espontáneo con los recursos mínimos y trastocando a partir de la serie y la resignificación el tejido iconográfico de la cultura.

Con el estallido del fanzine en 1960 como herramienta de autopublicación y contracomunicación (Triggs, 2010), el copiado asume una función editorial subterránea, menos interesada en la reposición fiel de un objeto original, que en presentar una experiencia radical del hacer y del aprender a hacer a través del contacto cercano con las imágenes y su matriz técnica. Las posibilidades poéticas, políticas y sociales de este principio de reproductibilidad han sido cruciales para una conformación ética de los modos de hacer de las contraculturas punk. esto es, la construcción de plataformas de producción autónomas nacidas al borde de la restricción, modelos de acción experimental que puedan ser transferidos tácticamente a distintos escenarios y compartidos por agentes diversos, receptivos a las capacidades y potencias heterogéneas que formen parte de los procesos de creación marginales.

La explosión de la microedición en Argentina, es decir, de aquellos proyectos gráficos asociados a la comunicación artesanal, escasa y frágil, cuya condición principal tenía que ver con la volatilidad de su veloz existencia, tomó forma, en un principio, a través del murmullo creciente que ocasionó el movimiento de *revistas subterráneas* (subte) durante el paulatino derrumbe de la política dictatorial (Margiolakis, 2016). En su análisis, Evangelina Margiolakis reconoce la importancia de caracterizar de manera diferencial todas las formas de expresión que conoció aquel fenómeno gráfico antagonista, por lo que propone distinguir entre las revistas subterráneas y los denominados fanzines, a quienes asocia con el amateurismo periodístico y realidades heteróclitas de culturas musicales específicas.

Stephen Ducombe percibe la conexión histórica entre el gesto crucial punk del *hacelo vos mismo* con los modos del *amateur* y postula que “en una sociedad que honra al profesionalismo y al valor del dólar, las raíces del amateurismo son mucho más nobles”, reparando de esta manera en su base etimológica. “*amator*, Latín para amante” (2008). Del mismo modo, al indagar en la trayectoria histórica de la palabra *amateur*, Vera Keller se encuentra con un poderoso entrelazado de las dimensiones del *sentir*, el *amar* y el *hacer*, dado que, después de todo amante puede pensarse como alguien que hace de su amor, de su fuerte conexión sensible con algo o alguien, una práctica vital sostenida (2011). El hacer *amateur* es fuertemente despreciado por las formas sobrias y

elitistas de la experticia y la calificación, porque de alguna manera introduce en la práctica a un cuerpo arrebatado de emoción y afectos indisciplinados. Este hacer *amateur*, este hacer amante, no es el hacer profesional, recto y descorporizado que se le atribuye presuntamente a la razón moderna, ni al efectismo político de la comunicación productora de conciencia, sino que es un hacer ardoroso, corpóreo y errático movido por un deseo hipervincular, es el hacer de las *máquinas deseantes* que renuevan en cada movimiento su indeclinable pasión por la posibilidad (Disalvo, 2017). Sin embargo, este afecto amateur no necesariamente se expresa como una pasión indulgente y pacífica. Ducombe describe este registro sentimental urgente y desordenado que caracteriza al origen y a la lengua de los fanzines cuando sostiene que éstos son hijos del amor y la rabia creadora (2008).

Dada la condición promiscua y efímera de la copia, podemos pensar que, más allá de su temprana o potencial muerte objetual, el fanzine es un artefacto privilegiado para registrar, reproducir y hacer proliferar aquellas formas de revulsividad histórica producidas en la intersección entre sexo y contracultura. A medida que se van copiando, las palabras, imágenes, deseos y propuestas contenidas en el fanzine abandonan el papel y van pasando a movilizar otros escenarios de producción sensible: acciones, graffittis, consignas, saberes orales, otras publicaciones, y otros objetos inspirados que surgen para alentar o antagonizar con la apuesta de aquel primer papel fotocopiado. Como podemos ver, la vida “útil” de estos objetos no está vinculada a estacionar y dejarse adueñar por una forma única y duradera, sino en inventar lugares por los cuales moverse y con los cuales friccionar. Cada copiado forma parte de una promesa de reactivación que no sólo contribuye a que el fanzine aparezca y se propague por los escenarios más disímiles, sino que lo actualiza como una voz insistente e inesperada que se mueve a través de los tiempos.

Es así como podemos pensar en el fanzine como un objeto *combustible* en el amplio espectro de la palabra. cada copia es un acto de encendido que hace que el fanzine pueda moverse y esparcirse pero que se cobra parte del mismo, volviéndolo frágil, y es esta materialidad inestable y paradójica, compuesta de variaciones físicas y regímenes flojos de autoría, lo que pone nerviosa a cualquier obsesión preservacionista.

En efecto, podemos decir que los fanzines, en este caso aquellas producciones específicas elaboradas en el marco de la historia contracultural argentina, introducen una tensión fundamental para las políticas tradicionales de archivo. se trata de objetos tan excepcionales como precarios que empujan a revisar los modos en los que entendemos su cuidado. Dada su pulsión de circulación y transmutación permanente, la perdurabilidad de un fanzine no depende de una lógica de confinamiento, protocolo de conservación o domicilio permanente que mantenga al objeto a salvo “del paso del tiempo”. No obstante, esto no quiere decir que el fanzine sea un objeto de descarte “sin remedio”, un incidente condenado a su destrucción material inevitable que ni siquiera merece el resguardo del archivo, sino que necesariamente propulsa a pensar otra *imaginación del cuidado*, una en la que copiar un fanzine es necesariamente protegerlo, asegurando que así este objeto pueda continuar circulando, ejerciendo su participación extraña, errática, insistente, libre y abierta en el curso del tiempo.

Es por esto mismo que cuando André Mesquita recupera la noción del punk como una “estética del acceso” (Red Conceptualismos del Sur, 2014), vuelve visible una condición central que caracteriza a muchos de sus artefactos sensibles y estrategias de representación. el protagonismo que adquiere la dimensión distributiva de la producción, el énfasis puesto en el movimiento, en el contacto y las dinámicas de circulación. Es así como se puede pensar el lugar privilegiado que ocupa la

inmaterialidad en la historia de la contracultura punk como resultado de una relación erótica entre el fanzine y el recuerdo, entre la cultura gráfica y la memoria oral. cuando los fanzines se ven desafiados por la disminución de su circulación, se activa un efecto de recuperación socializante a través del recuerdo y la palabra compartida, y al mismo tiempo, la abundancia mitificada de relatos en torno a la excepcionalidad de un determinado fanzine, produce la proliferación monstruosa de deseos de contacto, reproducción y multiplicación de sus restos.

Si bien la irrupción de la memoria oral es un fenómeno de larga data dentro del campo cultural, a continuación veremos algunos de los aspectos que posee el fenómeno de la *memoria oral* específicamente dentro de la contracultura punk, particularmente en la confección de genealogías propias en torno al sexo y al cuerpo. Por un lado, porque mucho de lo que se ha producido es efectivamente saber oral y modos orales de circulación, objetos inmateriales, deslocalizados y en movimiento permanente, dado que el boca-en-boca ha sido y sigue siendo una estrategia histórica fundamental para burlar las coordenadas de la censura y la represión tradicionalmente abocadas a la regulación sobre documentos fijos. Por otro lado, porque la memoria oral está investida de una dimensión vivencial ineludible, que hace que la historia pueda ser sentida y habitada en tanto experiencia, importando menos como verdad final que como una imagen que se ofrece y se colectiviza para que pueda ser habitada. En ese sentido, no se trata de pensar en la experiencia como algo que la gente tiene, sino como algo que produce a la gente, y muchos de estos registros de memoria punk dan cuenta de esta constitución subjetiva, en rastros de vivencia que perduran como elementos residuales, dispersos e imprecisos a la hora de manufacturar un relato histórico congruente y ordenado.

En sus interacciones, la memoria punk lleva muchas veces la marca particular de la confusión, el olvido, la pérdida de memoria y las secuelas del consumo problemático de sustancias ilegales. A la hora de recuperar sus historias, muchos de l*s participantes de dicha contracultura se encontraban a sí mismos frente al dilema de cuánto era posible recordar de una década en la que se vivió completamente borracho o drogado, o consumido por el desorden libidinal. ¿Cómo pensar en modos de reconstrucción colectiva de experiencias que estuvieron mediatizadas por la impronta del consumo de sustancias? Ahí es donde la concepción tradicional e higiénica de la memoria entra en conflicto con otro sentido de memoria, en donde el fragmento opaco, la duda, la contradicción y la ausencia de lo irrecuperable no son figuras de descarte, sino que constituyen parte viva del registro histórico. Lejos del modelo de exactitud testimonial de la experiencia descrita, esta confección de la memoria a través de piezas parciales y sentidas en las que el lenguaje descarrila se hace patente en los modos en que los que transcurre el recuerdo para muchos punks. “¿en qué año era?”, “¿dónde es que estaba en ese momento?”, ¿fue así?”, son algunas de las muletillas que pueblan muchos de los relatos recolectados. Sucesivamente hay piezas de información que faltan o bien hay registros que entablan relaciones problemáticas entre sí, versiones contrariadas de una misma historia en la que se juegan sentidos morales disputados, la necesidad iconoclasta de derribar mitos y también la afición iconofílica por fundarlos. Estas formas de memoria de la contracultura punk y las disidencias sexuales se encuentran atravesadas por fallas, lagunas, ejercicios de ficción personal, elementos contradictorios e inconfirmables, rehuyendo a la unicidad de la versión oficial y autorizada. Así lo describe Pilar Arrese.

¿No viste lo que pasó a Patricia en el libro *Derrumbando la Casa Rosada*, que les preguntó a cinco personas allegadas a ella, tipo “che, no me acuerdo bien qué pasó en

el recital” y les contaron tipo cinco cosas diferentes? Tipo “sí, cuando tal chabón le gritó no sé qué y vino uno y lo cagó a trompadas”, “fue cuando cayó un patrullero que no sé qué”, “sí, a mí me tiraron el bajo y yo reaccioné”. Y vos decías, ¡pero éstos son cinco recitales diferentes! (Arrese, 2018)

No se trata de que la historia corrija objetiva y “profesionalmente” lo que la memoria subjetiva no puede, ni tampoco de que reemplace el mito por la verdad, ni ponga en acuerdo a todas las versiones entre sí en una especie de consenso histórico autorizado, sino de reconocer la importancia que tienen las texturas afectivas y conflictivas del recuerdo para el proceso de confección de una historia minoritaria e inconforme. Una memoria de la contracultura punk y las disidencias sexuales que va y viene, sostenida sobre fragmentos, con la cadencia irregular de un espasmo, cercana y remota por ocasiones, nos remite a aquella condición paradójica que hace del punk una fuerza histórica, como definió Matt Diehl (2007), “simple de realizar, difícil de describir”. Por eso cuando se invoca la intensidad de alguno de estos recuerdos, la historia se vuelve un ejercicio vivo e intoxicado que pasa por el cuerpo, diluyendo los límites temporales y físicos entre lo recordado y quien recuerda, generando una experiencia temporal singular y complicada en donde el vínculo afectivo de aquella persona con la historia se hace ver y sentir.

Como hemos visto, la imagen del basurero no es una descripción extraña a los propios imaginarios de la contracultura punk. Desde sus inicios, existe un fuerte reconocimiento y una elección consciente de aquel lugar enunciativo como una mirada de alcantarilla necesaria para el desarrollo de una imaginación crítica sobre el mundo y los sistemas de organización socio sexual de lo común. Si bien las vidas materiales de los objetos que constituyen los archivos, las genealogías y las memorias de las contraculturas punk y las disidencias sexuales, como hemos visto, enhebran la infame precariedad de la copia, cuya fragilidad descansa en la fuerza erótica del relato oral de boca en boca, nos parece oportuno recuperar una última característica de este complejo sistema que conforma la historización de dichas experiencias. el rol protagónico que ocupan aquellos sujetos que aún transitan por la topografía del basurero, haciéndose lugar en un territorio despoblado o marcado por el olvido, donde revuelven restos irreconocibles, pateando imágenes huérfanas, conectando fragmentos irreconciliables, y al mismo tiempo, desarrollando con éstas pequeñas piezas de historia marginal, relaciones fetichistas y celosas que pueden ser entendidas como modos de protección que alternan, mediante la fuerza pegajosa de la obsesión, cuidado y privación, resguardo y ocultamiento.

En ese sentido, nos interesa pensar lúdicamente la figura de estos sujetos de archivo, o eslabones genealógicos, como *acumuladores compulsivos*. personas caracterizadas por la acumulación excesiva de objetos cuyo amontonamiento sobrepasa las cantidades socialmente aceptadas, demostrando una compleja imposibilidad para deshacerse de ellos, incluso si esos objetos no tienen valor alguno, o si además concentran peligrosidad por su potencial descomposición putrefacta. Se trata de sujetos curiosos que compulsivamente otorgan valor a objetos, historias, experiencias, anécdotas o mitologías underground en las que reconocen una prueba de verdad que los vuelve singulares, incluso cuando se encuentran en mal estado, o se expresan como inconsistentes, transformando así lo olvidable y lo dudoso, en un llamado radical de conservación. La lógica desbordante de la afectación compulsiva con el valor migrante de estos objetos-basura abre la puerta para accidentes, para condiciones insalubres, para el desarrollo de infecciones, es decir, para la apertura de un cauce peligroso que puede afectar y anular la salud física, emocional y psíquica de quien tan apasionadamente

acopia. De este modo, su tendencia excesiva transforma de manera radical las condiciones geográficas tanto del territorio que habita este acumulador, como de aquellos mapas imaginales por los que transita en busca de nuevos objetos. Pero ante todo, la condición problemática de estas colecciones se amplifica por un apego obstinado, casi enfermizo, donde la necesidad crucial es que los objetos se queden con quien guarda, reticente a la mera posibilidad de que otros los toquen, modifiquen, alteren o incluso accedan él.

Esta relación excesiva y promiscua de proximidad de quien “pierde el tiempo” junto a los objetos acumulados no tiene que ver con ningún principio especulativo de cotización de la rareza histórica, sino que remonta su origen a la conservación de experiencias personales, profundamente sentidas, con el pasado de formas alternativas de vida, proyectos políticos contraculturales, y comunidades de resistencia sexoafectiva que escribieron, desde su intensidad, un rechazo radical con los imaginarios culturales de su presente. Es por esta razón que estos archivos de algún modo proponen un dibujo melancólico de la historia, en el que la utopía da cuenta de su desilusión y fracaso. rumbos que naufragaron, personas que se perdieron, la frustración de ver cómo cómo otros se “venden”, cómo se enderezan y normalizan, y nunca sucede lo que soñamos. Sin embargo, la revisión de este fracaso doloroso tiene de reverso complementario la obsesión como potencia, donde el diálogo compulsivo con los escombros del pasado puede traducirse en un modo desesperado de afirmación, una manera problemática de mantenernos vivos. Aquí el fetichismo por los restos y los fantasmas no pasa por un estancamiento, o por hacer del pasado una cárcel inamovible de la que no se encuentra salida, sino por la función reactivadora del amuleto, la figura-guía y los soportes de protección frente a un presente encallado que se pronuncia desde la desolación y el exceso de normalidad sexual.

Desde la posibilidad de ese dolor es que nace una ética cada vez más convencida sobre la importancia de guardar, rescatar y acumular cada vez más. Cada vez mejor. Pero una de las condiciones fundamentales por las cuales nos interesa operativizar dicha imagen para pensar las economías de recopilación que muchos punks disidentes sexuales han llevado adelante de sus historias desviadas, habilitando el diseños de genealogías e historiografías de la contracultura argentina, es el desfasaje antinormativo desde el que operan contra las lógicas institucionalizadas del *valor histórico*. El origen de sus colecciones se basa en el reagrupamiento de lo socialmente identificado como obsoleto, de la recuperación sistemática de aquellos materiales bautizados como basura, pero también en muchas oportunidades, está constituido por la incorporación fraudulenta de materiales tomados sin permiso, desclasificados a la fuerza por su condición perversa, que descansan escondidos en la justificación de la desmesura acumulada. Es a través de dichas operaciones de acopio que se construyen redes no orgánicas de pequeños acervos documentales en torno a la historia de la contracultura punk y las disidencias sexuales que comparten una serie de características tanto materiales como simbólicas en los modos en que se estructuran. se localizan en domicilios personales, resguardados en viejos placares dentro de bolsas, valijas y cajas, sin responder a ninguna medida de seguridad o conservación muy precisa, sin presentar orden temporal, ni diferencias entre originales o copias, incompletos, y yuxtaponiendo historias orales inconexas, fotocopias húmedas, flyers desgastados por el paso del tiempo, fanzines percutidos, vinilos inconseguibles, grabaciones ultra-subterráneas en cassettes piratas, revistas pornográficas sucias, remeras transpiradas, pins de fabricación casera, libros prohibidos refaccionados de manera precaria, entre miles de otros posibles que representan la multiplicidad de artefactos sensibles de producción e identificación

cultural elaborados en ese jardín intoxicado al margen del mundo que fueron los escenarios de la contracultura punk en post-dictadura en el que tantos sujetos corridos de la norma sexual se encontraron.

De este modo es que podemos pensar a estos acumuladores como arqueólogos fetichistas de lo extraño, como serios investigadores de los restos, quienes conocen cómo, dónde y cuándo hurgar para volver a posicionar, construir o atar fragmentos dispersos sobre la historia de la noche. La memoria viva de esta contracultura es construida por personas que jamás pensaron en devenir archivistas, personas que, en su lugar, se dejaron guiar por una relación de fascinación, fijación erótica y proximidad enferma con el mundo que construyeron contra la autoridad de lo normal. Coleccionistas empedernidos del esfuerzo propio, que contactan con la historia desde una afinidad problemática y recelosa, volviéndola un modo de producción personal, apasionada y crítica sobre los modos en que puede o no ser representadas las políticas de archivo en relación a estas formas concretas de resistencia sexual.

El acumulador compulsivo entonces, cumple con su condición de historiador y archivista, pero ante todo es fiel a las condiciones que pone el excesivo valor afectivo y deseante que encuentra en cada objeto que acapara, y si bien este modo adhesivo que entabla con dichos artefactos sensibles que narran de manera precaria y errante la historia de la contracultura punk y las disidencias sexuales puede ser problemático porque desobedece la optimización profesional de las políticas institucionales del archivo en materia de conservación, circulación y transferencia, construye una claridad reveladora sobre los supuestos epistemológicos de dicha práctica. *todo archivo es sentimental* en tanto que explora, reúne y resguarda vestigios materiales e inmateriales en donde se depositan sentimientos y emociones (Cvetkovich, 2003).

Genealogías difíciles del sexo

Heather Love, en su libro *Feeling Backard. Loss and the politics of queer history*, trabaja especialmente sobre las demandas de estas *historias queer* (2007) y nos advierte acerca de ciertos movimientos dentro de la práctica histórica y las políticas de archivo que han reemplazado el debate sobre la estabilidad de las categorías sexuales en su análisis, por reflexiones que concentran sus fuerzas en la relación de proximidad que sostienen los investigadores con sus sujetos-objetos de estudio. La pregunta actualmente está originada en la razón afectiva que motiva estos encuentros y estos vínculos entre la temporalidad del presente de quien investiga y ese pasado que abriga aquellos sujetos que se pretende estudiar, por esto es interesante recuperar algunas de sus ideas aquí, ya que esta relación implica una fuerte atención a los modos en los que se escribe la historia y las metodologías de aproximación y/o contacto en el trabajo genealógico de la disidencia sexual (Cuello, 2016).

Desde la perspectiva crítica de la autora, una gran cantidad de estudios contemporáneos están produciendo conocimiento sobre episodios y fragmentos de la historia queer pero multiplicando afectos espectacularizantes que de manera triunfalista e idealizada dejan representaciones e imágenes de nuestro pasado y antecesores completamente vaciadas de cualquier grado de complejidad histórico-política. Las aproximaciones que se sostienen, mayoritariamente, desde este diálogo movilizadas por afectos positivos o afirmativos, comenta Love, alimentan la reproducción de imágenes “cicatrizadas” de nuestro pasado, promoviendo en el presente sensaciones de rectificación y resolución que no se adecuan con la realidad de las existencias corridas de las normas sexuales, ni con el deseo de aquellas subjetividades del pasado que no

pretendían ni concebían su propio lugar en el mundo desde dicha docilidad. Por esto mismo la autora impulsa la recuperación crítica de los *afectos negativos* en el campo de la historia, es decir, arenga por la posibilidad de conexiones con el pasado desde figuras depresivas, esquivas, pérdidas y opacas, que en la vibratibilidad de su inestabilidad emocional contagien el propio discurso de la historia, y puedan, una vez que sean pronunciadas en el presente, reactualizar desde su incomodidad una realidad que continúa siendo opresiva y asfixiante para la trayectoria de muchos desviados sexuales (Cuello, 2016).

En este trabajo, cuando hablamos de *negatividad*, nos referimos a una serie de afectos, emociones, sentimientos y figuraciones cuyas temperaturas se vinculan con imaginarios socialmente representados como desventajosos, improductivos, lentos o dolorosos, que se desmarcan por antagonismo de las imágenes afirmativas prefiguradas en la proyección activa de los idearios disponibles en el sentido común, en los repertorios de la satisfacción política tradicional y en la lengua motivacional del neoliberalismo sexual. Nos referimos, entonces, a sentimientos turbulentos, pasiones obscenas, energías incómodas y emociones problemáticas que se pronuncian por fuera de las narrativas estandarizadas de la construcción político-social de la ensoñación transformadora, del tiempo afirmativo del poder de la verdad, de la legitimidad espacial del sí, de la apuesta por el progreso, del principio empresarial del éxito subjetivo, de las vindicaciones triunfalistas de la superación, el autoritarismo del consenso y de las ficciones de control total derivadas de la obsesión por volver transparentes a los sentidos sociales e históricos en torno al cuerpo y al sexo. Se trata de texturas emocionales que incorporan el filo de una ambigüedad capaz de suspender o de alterar el imaginario depositado sobre el curso de la acción política (Ngai, 2005), haciendo de la pausa, la pasividad, el rechazo o el impedimento un dilema a las definiciones de la agencia colectiva que transforman la maquinaria del hacer, aportando una nueva economía de la afectación, otros registros de la consecuencia y un tiempo diferente para la provocación de semejante productividad crítica.

Uno de los rasgos constitutivos en los principios de organización político-temporal de muchas de estas experiencias contraculturales, sexualmente díscolas, es el trazo de una *sensibilidad punk* (Cuello, 2018), un modo específico de hacer/sentir que cobra forma mediante dispositivos culturales de *producción de negatividad* que se proponen afectar las maneras de organización de lo político, diseñando de forma autogestionada un conjunto de recursos precarios en los que se yuxtaponen disciplinas, lenguajes artísticos y técnicas de representación, produciendo nuevas estéticas de la participación y la reflexión crítica. En nuestra historia local, estas sensibilidades emergen desafiando las promesas imaginarias de la recomposición democrática postdictatorial, invocando desde su propia negatividad el rencor, la ira, la desconfianza y su radical resistencia frente a los remanente autoritarios de las culturas represivas, convirtiendo a estas emociones en plataformas de afectación, desde las cuales se produjeron modos de comunicación alternativos, visualidades críticas y formas de experimentación subjetiva, sexual y corporal singulares en su época.

Si bien las estrategias y los modos de hacer puestos en marcha por este tipo de iniciativas de las contraculturas punk pueden pensarse como parte de lo que Daniela Lucena y Gisela Laboreau (2014) inteligentemente han caracterizado como un nuevo conjunto de experiencias culturales y artísticas que buscaron dar respuestas políticas y confrontacionales a los remanentes dictatoriales, restituyendo, de distintos modos, el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos a los planteados por el gobierno militar, existen

diferencias que apelan a principios emocionales divergentes, que merecen ser señaladas. Sin dudas, lo que ambas autoras han elaborado, siguiendo los aportes del artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby, bajo el término “estrategia de la alegría” (2011), como un modo de referirse a todas aquellas acciones culturales que procuraron durante el escenario de la post-dictadura la “defensa del estado de animo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo” (Lucena y Laboreau, 2014; Laboreau, 2013; Lucena, 2014) comparten un lenguaje común con la imaginación política elaborado al calor de las contraculturas punk; conjugando arte, cuerpo y política como un modo de producción de relacionabilidad, produciendo estilos barrocos que delinearon una estética trash común a partir del residuo, o tramando temporalidades torcidas que orientaron su inquietud en torno a las experiencias fugaces y momentáneas, reinvidicando lo malo como un valor subversivo, es cierto que aquellas fiestas del underground, donde la alegría y sus políticas del extasis eran un principio ordenador de dichas experiencias, a las contraculturas punk, como energía sanguínea, lo animaban deseos ulteriores de antagonismo, un goce oscuro puesto en la confrontación, en la adrenalina de la acción directa, en el bello sonido de la explosión, en el rencor nihilista y en violencia abrasiva sin reformulación. Un deseo extático puesto en la capacidad de destruir como un modo de inventar y multiplicar las potencias de transformación radical de lo real, del cuerpo y sus afectos.

Los jóvenes editores punks que nutrían sus horizontes deseantes en la radicalidad de estas referencias, durante el *destape cultural* en la primavera democrática, por ejemplo, no sólo se enfrentaban con la saturación mediática de revistas en las que reconocían un elemento de absoluta exterioridad con la realidad sentimental del underground, sino que también experimentaban una sensación de extrañamiento colonialista, al encontrarse con un vacío absoluto de experiencias locales en las revistas especializadas de rock. Tanto *Expreso Imaginario* como la revista *Pelo* habían oficiado como medios de comunicación que dispararon los primeros contactos entre punks, pero definitivamente cuando los proyectos editoriales independientes en su formato fanzine como *Vaselina*, *Reacción Punk*, *Diarrea Mental*, *La Furia*, *Resistencia o Moco*, cobraron vida en los inicios de la década de los años 80, tuvo lugar la emergencia de una crítica cada vez más pronunciada en torno a esa falta de representación que encontraban los punks en las revistas de rock. “Las defenestraba. Eran revistas de rock nacional, de hippies. No me interesaban para nada. Eran de rock nacional, no eran punk” comenta Pat Pietrafesa (Schmied, 2016) en torno a aquella sensación generalizada de rechazo con lo que se denominó *revistas subte* que personalmente la impulsaron a la creación de su fanzine antes mencionado, *Resistencia*. Allí su autora ponía en práctica no sólo estos registros emocionales de urgencia que marcaban una diferencia radical con las térmicas comunicativas de las revistas tradicionales y las especializadas en rock, sino también se encargaba de construir registros de los primeros pasos del movimiento punk, retomando sus desafíos, sus tensiones, las diferencias que paulatinamente se iban articulando en su interior, y especialmente, los efectos subjetivos que producía la constante persecución policial sobre estos modos de vida y prácticas contraculturales que eran protagonizadas por jóvenes racializados de clases bajas, mujeres promiscuas, homosexuales, vagabundos y usuarios de drogas. De este modo, confeccionar precariamente sus propios artefactos de contracomunicación, fue el resultado de un posicionamiento radical que no sólo tomaba distancia frente al consumo de objetos culturales mainstream, sino que además abría espacios de representación situados para el registro y la visibilización de la historia contracultural argentina, donde

se hacían presentes voces, traducciones e intercambios entre jóvenes rebeldes que experimentaban con los límites del cuerpo, de la identidad y de los placeres. Tan fuerte era el rechazo que producían aquellos medios de comunicación tradicionales del rock nacional, que en los primeros *Festi-Punks* organizados por la Cooperativa de Músicos, proyecto pionero de organización autogestionada de músicos independientes en el año 1986, Pietrafesa escribía con su propio puño y letra carteles en las entradas de dichos recitales que decían. “No se permite el acceso a periodistas del diario *Clarín*, ni de la revista *Pelo*, ni nada”. Ella comenta que sabía que había dos o tres [periodistas] interesados en ir a estos recitales, pero que durante esos primeros años siempre mantuvo una actitud por demás hostil, porque, ante todo, necesitaban mostrar que lo que hacían era radicalmente distinto (Schmied, 2016).

¿Qué lugar existe dentro de las economías tradicionales de los archivos para estas energías políticas que operan desde la opacidad, el rechazo y la resistencia a toda norma? ¿Cómo pueden ser protegidos, ordenados, sistematizados estos episodios de la historia de la contracultura punk que pusieron en jaque los sistemas de inteligibilidad de la sexualidad dominante, engañando a su vez el curso diacrónico del tiempo histórico?

Tomando como punto de partida la invitación a productivizar la imposibilidad del alivio como una estrategia comprometida con el reconocimiento crítico de la continuidad de sistemas de opresión sexogenéricos, entendemos que la historia de estos perversos sexuales, vagos errantes, poetas dubitativos, rockeros inconformes, editores ansiosos, jóvenes drogadictos, tímidos, perdidos, deformes, rencorosos, insomnes, desordenados no puede ingresar a una matriz de representación histórica que no dé cuenta de las condiciones y características específicas de estas manifestaciones heréticas, capaces de llamar la atención y hasta incluso torcer el curso de la representación tradicional de las tecnologías sociales de rememoración y políticas de archivo. Estas expresiones negativas reclaman un encuadre diferente al de la aceptación e integración histórica que rectifica lo que puede servirle y desecha aquello que no. Puestas bajo una escucha crítica, dichas expresiones denuncian que la historia no necesariamente es todo lo que sucedió para arribar *positivamente* a un presente actual, sino también todo lo que tuvo que dejarse atrás para que el presente pueda consagrarse como paisaje que retiene y subyuga a todas las fuerzas de lo imaginable. Es así como la *normalidad* lejos de ser concebida como un rumbo inherente a la propia historia, puede ser entendida como una construcción histórica mayoritaria con la cual estas imágenes rabiosamente digresivas entran una y otra vez en tensión. La deserción de la norma en tanto destino asignado (negarse a ser así, negarse a seguir así) que caracteriza a todas estas figuras díscolas y fugaces es un gesto de desobediencia que posee propiedades históricas, al suponer tanto una reescritura deliberada del relato que había sido planificado con anterioridad para estos mismos así como la apertura errática para otros cursos posibles.

En esa dirección, es fundamental el aporte que realiza Ann Cvetcovich al reconocer en las dimensiones *queer* de los archivos, la potencia de forjar comunidades a partir de formas diferenciales de construcción de los mismos. La autora postula que otro tipo de archivo es necesario para contener y preservar la especificidad de las vidas queer, para conservar tanto el desorden como la indignación del sexo, las historias de dolor y las pérdidas que lo estructuran, la convivencia entre vidas de personas tanto famosas como ordinarias, los anacronismos que desmantelan la efectividad de lo identitario, y las tensiones que suponen para los devenires morales que organizan el tiempo de lo correcto y la posibilidad de lo obscuro. Por eso, Cvetcovich considera urgente pensar y concebir estos archivos desde una política queer, utilizando este

término no como una categoría adjetivizante que alerta sobre un contenido específico, plausible de ser fetichizado por las narraciones del orgullo sexual del neoliberalismo, sino como un modo excéntrico de producción y en este caso, como una forma específica que expresa el hacer oblicuo de la historia. La autora entiende que toda imaginación queer puesta a disposición de una resistencia singular en las políticas de la memoria despliega simultáneamente una pasión por reunir el potencial radical de los contra-archivos, dando cuenta en especial de las ausencias espectrales que acompañan a la documentación histórica y registran tanto las violencias sistemáticas, así como otras formas de intensificación de la misma como la esclavitud y el genocidio (Cvetcovich, 2003). La condición efímera de lo queer, comenta la autora, necesita o exige cierto grado de creatividad en materia de políticas de representación de su existencia, es decir, necesita mostrarse abierta al comportamiento raro de sus objetos y a la característica inusual de sus colecciones, una toma de conciencia de todo aquello que escapa a los marcos tradicionales que conciben y sostienen los límites epistemológicos del archivo tal como lo conocemos.

Como hemos visto, nos encontramos frente a una prolífica serie de desafíos al momento de pensar el ingreso de este tipo de prácticas contraculturales a los archivos históricos. Principalmente porque, como hemos señalado reiteradas veces, dichas culturas públicas estuvieron signadas por rasgos convulsivos, fugaces y precarios, que buscaron intervenir en el espacio de lo social a través de la fuerza desestabilizadora. el rencor frente a la continuidad de los proyectos represivos, la desobediencia frente al imperativo de la normalidad sexual, la mentira y la exageración estratégicas frente a la monumentalización de la verdad histórica.

Un ejemplo muy claro de esto último es aquella conocida anécdota de Bruce LaBruce y Gus Van Sant, en donde el director de cine, obnubilado por los correderos de hormonas y libertad juvenil que se desplegaban en los fanzines de LaBruce y GB Jones, viaja para conocer al editor punk, recibiendo como respuesta agridulce que aquella geografía generosa en distorsiones húmedas y camaraderías amorales caratulada como *homocore* no había sido otra cosa que pura fantasía imaginada por un puto y dos tortas (Nault, 2017). Más allá de sus orígenes inventados, dicho movimiento fue puesto a circular de manera local a través del relato de fanzines como *Resistencia* u *Homoxidal 500*, sucesivamente ampliado a través de ficciones deseantes, imágenes reencantadas, objetos y personajes irreales, paráfrasis o pequeñas ficciones aumentadas al punto de tornarse escenarios concretos. Sin dudarlo, la fantasía ha sido un instrumento de realización material para el punk, que incluso desafía al principio orgánico y ascético de la política real, conectando al cuerpo (y a los cuerpos entre sí) con sentidos remotos que se quieren cerca. Del mismo modo, a lo largo de la historia de estos roces entre contracultura punk y disidencias sexuales, nadie duda en citar al *hardcore gay antifascista*⁵ como una referencia formadora que, por más mínima y elusiva que haya sido, fue reescrita con distintos sentidos y encarnaciones materiales a través de distintas generaciones de punks desviados. Aquellos recitales organizados por Fun People en los

⁵ *Hardcore Gay Antifascista* fue una consigna con la que se inscribieron una serie de recitales en Cemento o en clubes como All Boys a partir del año 1996, en los que participaron bandas como Fun People, Loquero, She Devils, Anti-Nasti y Los Crudos. La iniciativa surgió de Carlos “Nekro” Rodríguez, cantante de Fun People, frente a la creciente ola de violencia machista y homofóbica que poblaba las escenas hardcore punk en los ‘90. El uso de este slogan consistía en una estrategia desidentificatoria que pudiera alejar e interrumpir esas abrasivas dinámicas de sociabilidad heteronormadas que poblaban los recitales, así como también habilitar la emergencia de un contraespacio heterotópico desde el cual poder construir una escena hardcore punk más suave, bailable y delicada.

años '90 bajo la rúbrica de tan poderosa consigna o aquella escena homocore que El Profe soñó en el número 5 del *Resistencia* terminarían inspirando el accionar inventivo del *Homoxidal 500*, un reporte utópico de escenas que (aún) no existían o que no presentaban ningún tipo de constitución orgánica en ese momento, como el homo-stone o la cumbia gay. De la misma manera, toda una misteriosa comunidad anarquista gay que llevó la firma de C.a.G.AR fue producto de la imaginación activista de Enrique Yurkovich, y sus volantes siguieron estimulando deseos inconformes posteriormente, vía del fanzine *Drag!*⁶ (1998-2000) de Pilar Arrese.

Posdata a la rectitud de la historia

La premisa del *inventalo vos mismo* que advertimos en muchas de estas iniciativas que cruzaron punk y política sexual, puede pensarse como una forma de no pedirle permiso a las restricciones y regulaciones de la historia oficial y entrometer en la prensa del archivo, experiencias que no necesariamente tiene que ver con la verdad, sino con la posibilidad. Por esa razón, nos preguntamos de qué forma diferencial pueden ser acompañadas por modos del hacer archivístico que no sólo puedan potenciar críticamente dicha energía, sino también verse afectados por las características propias de estos acervos (in)documentables.

Es en este sentido que, el desafío que impulsa la propia historia perversa y la potencia negativa consumada en dichas experiencias, está en la posibilidad de sembrar una ambivalencia enloquecedora, capaz de entorpecer la dirección de la historia, la rectitud de su orientación (Ahmed, 2019) operando como un vector de subjetivación crítica que habilita el diseño de metodologías otras para el diagrama de *genealogías difíciles*, que reactiven los sentidos movilizados por dichas experiencias, pero que, al mismo tiempo, también soliciten una imaginación historiográfica anti-normativa que incluya modos de trabajo que afecten de forma virulenta los cuerpos de quienes se encuentran con estas experiencias y las economías de reconocimiento que estos sujetos aplican a la historia (in)material de sus trazos. Para esto, entonces, se vuelve urgente producir formas de inteligibilidad de los vínculos entre contraculturas punks y disidencias sexuales que basen sus métodos de trabajo en un principio de desencanto y desilusión ante las compulsivas demandas de transparencia, docilidad y coherencia que los aparatos de representación cultural e histórica exigen en tiempos de asimilación productiva y liberal de las diferencias sexuales. Es decir, estrategias de representación histórica contaminadas, embarradas, manchadas e intoxicadas por la fragancia perturbadora de la basura (Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2016), por la dubitación del temor, por la paranoia de la persecución, por la peligrosa transgresión de las expectativas morales, por el entorpecimiento de la obstinación, por el dolor que implica la violencia sobre determinados cuerpos y por el rezagamiento obligatorio de un *no irreconciliable*.

⁶ El fanzine *Drag!* (1998-2000) fue una publicación de varios números editada por Pilar Arrese, que suscribía a un espíritu abiertamente pro-sexo y punk dentro de una coyuntura marcada por la creciente higienización e institucionalización del movimiento LGBT. Dicho fanzine consistía en una hoja plegada en la que se volcaban todo el universo de intereses de su autora. exaltaciones de los placeres lésbicos, aportes de activistas travestis y transexuales, la recuperación de la historia del movimiento, imágenes de drag kings y distintas experiencias de transgresión del género.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2019). *Fenomenología Queer. Orientaciones, Objetos, Otros*. Ed. Belaterra.
- Aladjem, Rafael (2016). *Homoxidal 500. Fanzines 2001-2003*. Alcohol y Fotocopias.
- Badawi, Halim; Davis, Fernando (2014). Desobediencia sexual, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. Red Conceptualismos del sur (ed.). UNTREF-MNCARS.
- Cuello, Nicolás (2016). Metodologías de la decepción. Estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales, en A.A.V.V. *Indisciplinas. Reflexiones sobre Prácticas Metodológicas en Ciencias Sociales*. Club Hem Editores.
- Cuello, Nicolás (2018). “Sensibilidades punk. la potencia insurgente de la negación” en Katzenstein, I.; Palacios, L.; Ponce de León, A.(ed.). *Nicanor Aráoz. Antología Genética*. Universidad Torcuato Di Tella. Editorial Mansalva.
- Cuello, Nicolás y Disalvo, Lucas (2018, febrero). Entrevista a Pilar Arrese. Buenos Aires.
- Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press. Durham. NC
- Diehl, Matt (2007). *My So-Called Punk. Green Day, Fall Out Boy, the Distillers, Bad Religion. How Neo-Punk Stage-Dived into the Mainstream*. St. Martin’s Griffin.
- Duggan, Lisa (2003). *The Twilight of Equality?. Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack of Democracy*. Beacon Press.
- Foucault, Michel (2008). *Nietzsche, La Genealogía, La Historia*, Pretextos.
- Insausti, Joaquín (2004). Dónde estamos y cómo llegamos. historia del movimiento GLTTTB argentino. en *Re.Sa.Ca, Nada es Natural*. Disponible para su consulta en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI).
- Jacoby, Roberto (2011). La alegría como estrategia, en Ana Longoni y Roberto Jacoby (ed.). *El deseo nace del derrumbe*. Ediciones de La Central, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora.
- Laboureau, Ana Gisela (2013). Afectarse de alegría. el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática, presentado en *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires.
- Laboreau, Ana Gisela; Lucena,, Daniela (2014). Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80, en Revista *Ciencias Sociales* n. 85, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Lucena, Daniela (2014). Estrategia de la alegría, en Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. UNTREF-MNCARS.
- Love, Heather (2007). *Feeling Backward. Loss and The Politics of Queer History*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Marcus, Greil (2005). *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Marcus, Greil (2012). *El Basurero de la Historia*. Paidós.
- Margiolakis, Evangelina (2016). La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura, tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

- Mesquita, Andrés (2013). P(a)nk, en Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. UNTREF-MNCARS.
- Grupo de investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual” (2014). Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte. Biblioteca Fragmentada. En línea. <<http://www.bibliotecafragmentada.org/poeticas-de-la-falla/>>.
- Grupo de investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual” (2016). Arte y sexopolítica. Contraescrituras del arte político latinoamericano desde el culo del mundo, Valls, Pierre (comp.). *Fe de erratas. Arte y Política*. Ediciones Colaterales.
- Nault Curran (2017). *Queercore. Queer Punk Media Subculture*. Routledge.
- Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press, Cambridge.
- Pietrafesa, Pat (2013). *Resistencia. Registro Impreso de la Cultura Punk Rock Subterránea*, Alcohol y Fotocopias.
- Schmied, Alejandro (ed.) (2016). *Libro de Fanzines*. Tren en Movimiento.
- Triggs, Teal (2010). *Fanzines*. Ed. Thames and Hudson.
- Wiedlack, Maria Katharina (2005). *Queer-Feminist Punk. An Anti-Social History*. Wien, Zaglossus.

