

Doctorat de l'Université de Toulouse

délivré en co-tutelle avec University of Iceland (Háskóli Íslands)
préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Contre-espaces protéiformes de résistance : utopisme
intersectionnel dans la scène punk de Buenos Aires

Thèse présentée et soutenue, le 16 décembre 2024 par

Hasan KARAKILINC

École doctorale

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité

Etudes Hispaniques et Hispano-américaines

Unité de recherche

CEIIBA-Centre d'études Ibériques et Ibéro-Américaines

Thèse dirigée par

Michèle SORIANO et Hólmfríður GARÐARSDÓTTIR

Composition du jury

Mme Laurence MULLALY, Présidente, Université de Tours

Mme Meri TORRAS FRANCÉS, Rapporteuse, Universitat Autònoma de Barcelona

Mme Anna FORNÉ, Rapporteuse, Göteborgs Universitet

M. Emmanuel BISET, Examineur, Universidad Nacional de Córdoba

M. Jorge Joaquín LOCANE, Examineur, Universitet i Oslo

Mme Michèle SORIANO, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Mme Hólmfríður GARÐARSDÓTTIR, Co-directrice de thèse, University of Iceland



**UNIVERSITY
OF ICELAND**

**Contraespacios proteiformes de resistencia:
utopismo interseccional en la escena punk de Buenos Aires**

Hasan Karakilinc

Dissertation towards the degree of Doctor of Philosophy

2024

**SCHOOL OF HUMANITIES
FACULTY OF LANGUAGES AND CULTURES**

Mála- og menningardeild Háskóla Íslands
hefur metið ritgerð þessa hæfa til varnar
við doktorspróf í spænsku

Reykjavík, október 2024

Gísli Magnússon
deildarforseti

The Faculty of Languages and Cultures
at the University of Iceland
has declared this dissertation eligible for a defence
leading to a Ph.D. degree in Spanish

Doctoral Committee:
Hólmfríður Garðarsdóttir, co-supervisor
Michèle Soriano, co-supervisor

Contraespacios proteiformes de resistencia: utopismo interseccional en la escena punk de Buenos Aires

© Hasan Karakilinc
Reykjavík 2024

Dissertation for a doctoral degree at the University of Iceland. All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced in any form
without written permission of the author.

ISBN 978-9935-9811-2-7
ORCID 0009-0007-1260-0264

Contraespacios proteiformes de resistencia:
utopismo interseccional en la escena punk de
Buenos Aires

Prefacio

Esta tesis doctoral realizada en cotutela opta al grado de Doctor en Español en la Universidad de Islandia y Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos en la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès. El doctorando ha recibido becas de distinta duración e índole durante sus estudios: el fondo de investigación Eimskip (Háskólasjóður Eimskipafélags Íslands) de 2019 a 2021, la beca de docencia doctoral (Aðstoðarkennarastyrkur doktorsnema) en 2021-2022 y 2024-2025, el fondo de investigación de la Universidad de Islandia (Rannsóknasjóður Háskóla Íslands), y varias becas Erasmus+ para financiar estancias, de doce meses en total, en la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès.

Preface

This doctoral dissertation conducted under co-joint supervision is submitted for the degree of PhD in Spanish at the University of Iceland and Hispanic and Latin American Studies at the University of Toulouse II – Jean Jaurès. The candidate has been awarded several scholarships during his studies: the University of Iceland Eimskip Fund (Háskólasjóður Eimskipafélags Íslands) from 2019 to 2021, the Doctoral Teaching Grant (Aðstoðarkennarastyrkur doktorsnema) in 2021-2022 and 2024-2025, the University of Iceland Research Fund (Rannsóknasjóður Háskóla Íslands), as well as several Erasmus+ grants for research stays at the University of Toulouse II – Jean Jaurès for a duration of twelve months.

Préface

Cette thèse de doctorat réalisée en cotutelle est déposée en vue de l'obtention du Doctorat en Espagnol de l'Université d'Islande et en Études Hispaniques et Hispano-américaines de l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès. Le doctorant a bénéficié de bourses de différente durée et type pendant ses études : le fonds de recherche Eimskip (Háskólasjóður Eimskipafélags Íslands) de 2019 à 2021, la bourse d'enseignement (Aðstoðarkennarastyrkur doktorsnema) en 2021-2022 et 2024-2025, le fonds de recherche de l'Université d'Islande (Rannsóknasjóður Háskóla Íslands), ainsi que plusieurs bourses Erasmus+ pour des séjours, d'une période totale de douze mois, à l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès.

Agradecimientos

Me gustaría que estas pocas líneas sirvieran para expresar mi más sincera gratitud a todas las personas e instituciones que me guiaron y apoyaron a lo largo de este proceso:

En primer lugar, agradezco a mis supervisoras, Hólmfríður Garðarsdóttir y Michèle Soriano, por los valiosos asesoramientos, su constante disponibilidad, rigor, apoyo, así como por brindarme oportunidades de crecer como investigador.

A los miembros del comité de seguimiento Alexis Yannopoulos, Emmanuel Biset y Laurence Mullaly, por sus recomendaciones y los miembros del jurado por haber aceptado la invitación.

A la escuela doctoral de la Universidad de Islandia y ALLPHA de la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès, al grupo de investigación CEIIBA y a las diferentes estructuras que contribuyeron financieramente a la realización de este proyecto.

A lxs amigxs doctorandxs y jóvenes investigadorxs de la Universidad de Islandia, de Toulouse II y lxs que conocí a través de congresos, conferencias y seminarios.

A lxs colegas de Veröld – hús Vigdísar, mi familia, novia, mis amigxs de aquí y de allá por el apoyo moral.

Los amigxs punkies sin quien no hubiera sido posible investigar este tema, especialmente Víctor y Nadia por su ayuda y generosa hospitalidad durante mis estancias en Buenos Aires.

Resumen

Este trabajo de investigación examina la construcción de la escena punk de Buenos Aires a través del prisma de los contra-espacios políticos que la componen. Para ello, nos acercamos a la caracterización de este proceso desde una perspectiva utópica e interseccional, destacando las diferentes ramificaciones que atraviesan esta escena. Surgiendo a finales de los años setenta, en plena dictadura cívico-militar, los primeros punks locales adoptan y adaptan un discurso que responde a una urgencia social. Es al salir de este período marcado por el terrorismo de estado que la escena se constituye como tal, posicionándose políticamente en una forma de anarquismo propio, del cual nacen las inquietudes utópicas e interseccionales que trazan los contornos de su resistencia. La apropiación localizada de discursos y prácticas, también observada en el punk global, a través de intercambios transnacionales, implica una contextualización evolutiva marcada por cambios paradigmáticos que influyen en la constitución de un corpus político singular. A partir de estas rupturas, pero también de continuidades, del alcance utópico e interseccional, se manifiestan tensiones, así como procesos permeables, heterogeneizantes y polarizantes generando interrogantes, redefiniciones y reconfiguraciones que, en consecuencia, sostienen lógicas proteiformes de resistencia y lucha. Estas tendencias y desarrollos son los que situamos en el centro de nuestro análisis, apoyándonos en los diferentes discursos y prácticas que se originan de esta escena punk de Buenos Aires, con el propósito de investigar precisamente la multiplicidad de dinámicas generadas.

Résumé

Ce travail de recherche propose d'examiner la construction de la scène punk de Buenos Aires à travers le prisme des contre-espaces politiques qui la composent. Pour cela nous proposons de considérer la caractérisation de ce processus dans une perspective utopique et intersectionnelle, en mettant en exergue les différentes évolutions qui traversent cette scène. Émergeant à la fin des années soixante-dix, en pleine dictature militaire, les premiers punks locaux adoptent et adaptent un discours répondant d'une urgence sociale. C'est au sortir de cette période marquée par le terrorisme d'état que la scène se constitue en tant que telle, en se positionnant politiquement dans une forme d'anarchisme propre, de laquelle naissent les préoccupations utopiques et intersectionnelles qui dessinent les contours de sa résistance. L'appropriation localisée de discours et pratiques, également remarqués dans le punk global, *via* des échanges transnationaux implique une contextualisation évolutive marquée par des changements paradigmatiques qui influent sur la constitution d'un corpus politique singulier. A partir de ces ruptures, mais aussi continuités, de la portée utopique intersectionnelle se manifestent des tensions ainsi que des procédés perméabilisants, hétérogénéisants et polarisants donnant lieu à des interrogations, redéfinitions, reconfigurations qui sous-tendent, en conséquence, des logiques protéiformes de résistance et lutte. Ce sont ces tendances et développements que nous plaçons au centre de notre analyse, en nous appuyant sur les différents discours et pratiques émanant de cette scène punk de Buenos Aires, afin d'étudier plus précisément la multiplicité des dynamiques qui s'en dégagent.

Abstract

In this dissertation I examine the construction of the Buenos Aires punk scene through a lens of the political counter-spaces that compose it. I analyze this process from a utopian and intersectional perspective, highlighting the dynamics that have permeated the scene. I start from the late 1970s, a conflictive time of military dictatorship marked by state terrorism and oppression, when the first local punks adopted and adapted new discourses responding to the urgent need for protest. I then go on to analyze emerging ramifications of the punk scene up until the 2020s focusing on the unique form of anarchism that shaped the contours of resistance. I analyze the localized appropriation of international discourses and practices, through transnational exchanges, and identify it as an evolving contextualization marked by paradigm shifts that influences the constitution of the singular lyrical corpus examined throughout the dissertation. The many ruptures, as well as continuous stanzas, identified through a comprehensive utopian and intersectional scope, give rise to evolving heterogeneous and polarizing processes. These, in turn, lead to inquiries, redefinitions, and reconfigurations shaping the ramifications of the scene, underpinning protean logic of resistance and struggle. Drawing on a variety of discourses and practices emanating from this Buenos Aires punk scene, these trends and developments shape the core of our analysis.

Índice

Prefacio	3
Agradecimientos	4
Resumen	5
Introducción	11
I. Contextualizaciones teóricas y acercamientos estructurantes	19
1. Genealogía del campo subcultural: emergencia del concepto de subcultura	19
a. Deconstrucción de la cultura nacional: noción de comunidad y sus correlatos	20
b. Márgenes y desviación: construcciones binaristas.....	28
2. El Centro de Estudios Culturales de Birmingham: estructuración de los estudios subculturales	32
a. Subcultura, clase social y hegemonía	33
b. Dick Hebdige: el punk y sus estrategias de resistencia.....	40
c. Un marco obsoleto.....	44
3. El giro subcultural: prácticas contemporáneas y flexibilidad	48
a. Consideraciones posmodernas y post-subculturalidad.....	48
b. El concepto de escena	52
4. Consideraciones teóricas interseccionales y utópicas	55
a. La interseccionalidad como herramienta de lucha y resistencia.....	56
b. Una interseccionalidad bajo el prisma de saberes subculturales.....	61
c. Utopismo y el impulso utópico como matriz del cambio social	65
II. Punk, pero ¿qué punk?: redes iniciales, elementos cohesivos y heterogéneos	70
1. De los orígenes a la muerte del punk: transgresiones y disolución	71
a. La contracultura neoyorquina y la vanguardia subversiva	72
b. Una continuidad británica	76
c. “Punks Not Dead”: mercantilización y revitalización.....	80

2. Un campo ideológico y espacial reconfigurado.....	82
a. “A roadmap to madness”: el punk como objeto inaprensible	83
b. Hacia una teoría política punk desde el anarquismo	87
c. El punk como plataforma de atraktividad desde consideraciones etno-raciales.....	90
d. Riot grrrl y queercore: polaridades y consideraciones interseccionales	97
III. La escena punk de Buenos Aires en disputa: contexto, tensiones, formulaciones y ramificaciones iniciales	106
1. Contexto sociohistórico y construcción de escena punk local	106
a. Globalidad y localidad punk: del centro a la periferia	106
b. Historias de hardcore punk en Buenos Aires	111
c. Crisis financiera: una escena socialmente interdependiente	119
2. La conflictividad externa e interna como motor de una genealogía ideológica.....	122
a. Rock nacional y punk: una batalla por la legitimidad	123
b. Incompatibilidad y marginación de los skinheads	130
c. Anarquismo y anarquismos punk	139
3. Construcción de un impulso utópico interseccional: contradicciones y ramificaciones	152
a. Estrategias de disidencia post-dictatorial y convergencia interseccional.....	153
b. Renovaciones discursivas.....	162
c. Reproducción de mecanismos de dominación heterosexista.....	168
d. Ramificaciones y heterogeneización de la escena.....	177
IV. Una interseccionalidad punk multifacética	189
1. Ejemplos paradigmáticos de posicionamientos interseccionales y proteiformes ...	189
a. El fanzine <i>Resistencia</i> : una utopía de papel y tinta	190
b. She Devils y el paradigma feminista.....	201
c. El Hardcore Gay Antifascista de Fun People: rupturas desde lo interseccional	208
2. Resignificaciones de la resistencia: aportes nuevos y cuestionamientos	220
a. El straight edge como herramienta de resistencia supra-categorías	220
b. Ampliación del marco interseccional desde el antiespecismo	237
c. Punk y trans: contexto y desarrollos locales.....	250
d. Reconfiguraciones desde el transfeminismo: continuidades y perspectivas nuevas..	258

3. Geografías inestables: convergencias y fragmentaciones	271
a. Dinámicas espaciales de la escena punk de Buenos Aires	273
b. Convergencias heterotópicas	285
c. Espacios reconfigurados del punk feminista	292
Conclusiones	301
Bibliografía	307

Introducción

Surgiendo formalmente durante el otoño londinense del 1976 con los primeros riffs de los Sex Pistols, el punk estalla como un fenómeno considerado escandaloso, subversivo y peligroso para las estructuras dominantes. Lo que hasta este momento carecía de nombre y estructura había comenzado a originarse en Estados Unidos, a finales de los años sesenta, a partir de un conglomerado de excéntricos, marginales y artistas que gravitaban alrededor de algunos lugares de libertad, dando forma a un estilo innovador y en ruptura con la cultura rock de la época. Esto implicaba, entonces, desafiar los requisitos del rock a nivel técnico, tanto musical como performativo, y proponer en cambio una energía creativa que, por extensión, generó una serie de desarrollos políticamente marcados en diversos campos. La ruptura con las convenciones del rock trasciende el aspecto estrictamente musical e implica una subversión de otros códigos sociales que desembocaron en una constante del punk, es decir un rechazo radical a la sociedad del espectáculo y el capitalismo dominante. A este respecto, el *Do-It-Yourself* cobra sentido para los primeros punks como parte de una resistencia al consumismo y la pasividad. Si bien esta radicalidad se plasma principalmente en la praxis, pronto se extiende a los discursos, después de una etapa estadounidense desdeñosa, y se vuelve más formal y contestaria.

Con este arsenal característico de transgresión, el punk no tardó en expandirse más allá de sus fronteras originales, encontrando eco en las juventudes de otras partes del mundo. El punk, al convertirse en una cultura global, fue adoptado y adaptado en territorios con diversas temporalidades y contextos sociales, políticos y económicos, como en Argentina a finales de la década del setenta, en plena dictadura cívico-militar (1976-1983). Este proceso de expansión no implicó una evolución uniforme sino irregular derivando en particularidades y variaciones significativas que coexisten con los principios fundamentales del punk. Así, aunque de apariencia fácil de identificar, por imágenes y concepciones ancladas en el imaginario colectivo, la realidad presenta matices diversificados. El punk despliega una panoplia de tendencias estéticas, sonoras, discursivas, ideológicas, prácticas, pero movedizas, evasivas, polimórficas, heterogéneas, evolutivas, y difíciles de captar. Dado esta naturaleza inestable, y que desea mantenerse tal cual, y la persistencia de algunas características básicas invariables,

abordarlo desde cualquier periodo y territorio implica tanto recortes como aperturas para no caer en una aproximación absolutista y tampoco reducir el punk a una mera cultura musical.

Para adentrarse en algunas de las sutilezas que implica el punk, sea de Estados Unidos o de una escena particular como la de Buenos Aires, convendría un posicionamiento particular y situado. Steven Blush, autor de un libro emblemático sobre la escena punk hardcore estadounidense, afirma que: “It takes a Hardcore mind to write a Hardcore book”.¹ Aunque la finalidad de este trabajo es distinta, el comentario de Blush adquiere relevancia, ya que resultaría beneficioso para investigadores sobre el punk contar con una participación o experiencia en esta cultura. En efecto, estar inmerso y tener vínculos con un grupo cultural específico reducen riesgos que suelen presentarse cuando se trata de comprender dicho grupo. Entre estos riesgos se incluyen perpetuar desequilibrios de poder, realizar análisis invasivos o extractivos, y fomentar interpretaciones erróneas. Tanto quienes están dentro como fuera de este grupo subcultural pueden ceder a tentación de enmarcarla romántica o exóticamente, reforzando su posición de alteridad. Al haber participado desde diferentes posiciones en esta escena, tanto en Buenos Aires como varias ciudades de Francia, podemos sortear estos potenciales riesgos y movilizar saberes situados para enriquecer algunos puntos críticos de esta investigación.

Adicionalmente, ciertos obstáculos pueden poner en duda la idoneidad del objeto de análisis desde varios ángulos. Como se ha apuntado, el punk por sus características fugaces y una tendencia a la efimeridad impide una proliferación archivística que dificulta su sistematización histórica, lo cual, a su vez, limita la posibilidad de acceder a fuentes primarias. A esto se suma el carácter descentralizado y anti-institucional de sus prácticas, que lleva a la dispersión y fragmentación de los contra-archivos que surgen de estas escenas, complicando así la consolidación de un análisis académico exhaustivo. Asimismo, estas características del punk, junto con su inherente desconfianza hacia estructuras académicas y autoritativas, genera una resistencia hacia cualquier intento de análisis desde estas instituciones. Los participantes de la escena, en su mayoría, prefieren metodologías alternativas alineadas con la ideología del *Do-It-Yourself*, considerando que estas formas más horizontales y comunitarias mantienen la integridad de la subcultura. De igual forma, la recuperación institucionalizada puede diluir su capacidad de resistencia al reabsorber un mensaje contestatario en el aparato dominante, neutralizando su potencial transformador.

¹ Blush Steven, *American Hardcore: A tribal history*, (2ª ed.), Los Angeles: Feral House, 2010, p. 10.

Por otra parte, dentro del ámbito académico, si bien la legitimidad de un análisis sobre el punk puede cuestionarse, no se abordará esta problemática, ya que no constituye un obstáculo para su inserción en el campo de los estudios culturales, respaldado por la transdisciplinariedad y transmedialidad que ofrece el punk. Así, este estudio, desarrollado tras años de investigación, busca contribuir a una legitimación temática, científica y epistemológica del objeto de estudio. Se observará que el punk, lejos de ser un fenómeno marginal e ilegítimo, actúa en cierta medida como un prisma decisivo para iluminar las formas de resistencia que estructuran los desarrollos de las sociedades contemporáneas.

El presente trabajo investigativo se inscribe, por ende, dentro de la creciente producción académica sobre el punk, ya sea en su dimensión global, en relación con una escena y temporalidad específicas, o desde diversas perspectivas ideológicas, musicales y de prácticas. Aunque la mayoría de estos trabajos tiende a no superar una visión reduccionista del punk, limitándose a su evidencia anglo-norteamericana, también se han publicado estudios que buscan descolonizar el campo, abordando el punk desde territorios considerados marginales dentro de las jerarquizaciones dominantes de la producción de saberes. En el caso argentino, se observa también un número creciente de publicaciones, referenciadas en las páginas de este análisis, que han emergido en los últimos años, muchas de ellas paralelas a la temporalidad de esta investigación, reflejando un interés cada vez mayor por las diversas cuestiones relativas a la escena punk local.

Dentro de este marco referencial, el punk argentino, por sus particularidades emergiendo de contextos sociopolíticos y culturales específicos, ofrece un terreno fértil para posibles investigaciones de índole variado. Emergiendo con un puñado de bandas a finales de los setenta, a pesar del terrorismo de estado de la dictadura cívico-militar, los primeros punks locales comienzan a formar una proto-escena operando en espacios restringidos de la ciudad de Buenos Aires. Sin propuestas políticas concretas, estas pocas bandas responden a una urgencia social, la realidad de un momento crítico y entran en conflicto con el rock nacional, acusado de negociar con el régimen. Con el fin de la dictadura y un proceso democrático aún marcado por la remanencia de prácticas represivas, nuevas bandas surgen y se publican los primeros fanzines punk. Durante este periodo prolífico de la posdictadura, la escena se politiza adoptando nuevas propuestas ideológicas desde el anarquismo, firmemente anti-hegemónico, anti-*establishment*, anti-normativo y antiautoritario, al margen de las redes de producción tradicionales. La escena punk ofrece, entonces, un espacio radicalmente crítico en torno a las lógicas socioculturales hegemónicas, cuestionando y transgrediendo las normas y convenciones al facilitar la expresión de los grupos marginados y posiciona algunas de sus perspectivas ideológicas en concordancia.

Este posicionamiento transgresivo de la escena genera un alcance particular que supera la simple crítica de una realidad, alejado del *no future*, y plantea bases ideológicas para un futuro alternativo más justo e igualitario sin jerarquías ni opresiones. Al tratar de conceptualizar estas perspectivas, se desprende un trasfondo interseccional, que toma en cuenta la multiplicidad de los mecanismos de opresión, y utópico, con un potencial para concretar espacios regidos por otras normas.

Sin embargo, este proceso dinámico engendra varios focos internos de tensión en torno a la politización, y dan cuenta de una inestabilidad y heterogeneidad impregnada. En efecto, durante la posdictadura, si bien los punks intentan estructurarse de forma autónoma y autogestionada y participan de una macro resistencia con otros grupos marginales víctimas de una legislación heredada de la dictadura, se desatan paralelamente las primeras contradicciones que ponen en peligro un utopismo interseccional. A partir de estos primeros roces ideológicos, tanto conflictivos como solidarios, se enmarcan las líneas directrices de esta investigación. Aunque se observa una tendencia evolutiva hacia un marco utópico de característica interseccional que empieza a manifestarse a mitades de los ochenta, este cuadro se revela vacilante, atravesado y nutrido por otros aportes pero en disputa, fragmentado y a la vez convergente. Permeado por otras esferas sociales y culturales, sean dominantes o también al margen, surgen nuevas maneras de pensar el punk y contradicciones entre la finalidad del hacer punk y los medios, generando a su vez perspectivas proteiformes, resignificadas y resignificantes, construidas desde lógicas distintas.

A raíz de estas observaciones, del implemento de un marco de resistencia preciso, en el corazón del ethos punk global, y las numerosas tensiones externas e internas dentro de una escena que se posiciona dialécticamente frente a la cultura dominante, se despertó un interés investigativo para circunscribir las bases de este trabajo. Más específicamente, lo que sobresalió en un primer momento fue una problemática particular acerca de la materialización de una interseccionalidad utópica, la cual a su vez propició una serie de interrogantes subsiguientes acerca de las tensiones, la homogeneidad, los cambios paradigmáticos de la escena, la inestabilidad y las reconfiguraciones del campo punk.

En términos generales, se trata de cuestionar no solo a qué aspira esta cultura contestaria, sino también cómo y en base a qué se construye su alcance. En esta línea de interrogantes, ¿cuál sería entonces su propósito? Si existe uno, ¿hacia qué se orienta y con qué recursos cuenta para alcanzarlo? ¿Qué significados se atribuyen a sus discursos y sus prácticas, y cómo se construyeron y evolucionaron? Pero también ¿cómo se sitúan dialécticamente con las lógicas dominantes y otras subculturas del panorama cultural de Buenos Aires? Y, si en efecto resulta

posible calificar la escena punk de esta ciudad como impulsora de un utopianismo interseccional, ¿se concretizó este impulso? Y, si no, ¿cuáles son los mayores obstáculos para su concretización? ¿Quiénes fueron y son los principales vectores del impulso? ¿En qué medida resulta estable y homogéneo? O al contrario, ¿a raíz de cuales tensiones y permeabilidades este impulso se desvía y adquiere otras características proteiformes?

Así, esta serie de reflexiones servirán de dirección para llevar a cabo la presente investigación. A este marco se irán sumando interrogantes subyacentes, secundarios y puntuales que aportarán consistencia a nuestras hipótesis, como elementos cruzados y contextuales. En efecto, el análisis no puede limitarse únicamente a la escena punk de Buenos Aires como una entidad sociocultural aislada y autosuficiente, sino como redes orgánicas que interactúan con un entorno más amplio, por lo que resulta indispensable considerar elementos externos que también influyen en su configuración y desarrollo. Asimismo, resulta relevante abordar tanto los metadiscursos como los discursos propios de la escena punk, entendidos como reflexiones internas de los participantes que la componen, y también como formas de interacción y reacción frente a los discursos dominantes. Este enfoque permitirá entender mejor de qué manera la escena se articula dentro de un entramado macro de fuerzas sociales, culturales y políticas, en lugar de considerarla impermeable. Dentro de este enfoque se insertan también dentro de una globalidad punk donde las relaciones translocales, transnacionales y transregionales influenciaron las configuraciones del punk local. Así, este análisis explorará tanto las formas en que la escena punk se resignifica a sí misma, como las influencias externas que inciden en su origen y evolución, lo que enriquecerá la comprensión de su capacidad disruptiva y su potencial utópico interseccional.

Si bien dinámicas parecidas pueden observarse en otros centros urbanos argentinos donde se desarrollaron escenas punk de escala menor, el análisis se enfocará en la escena de Buenos Aires, incluyendo la capital federal y su conurbano. Por una multitud de factores esta zona urbana se impone como el principal centro de producción punk en Argentina, y participa activamente en intercambios transnacionales con escenas de las grandes urbes del Cono Sur y de Brasil. Conviene señalar que, dado la urbanización tentacular de esta área, existen subescenas territoriales descentralizadas, usualmente llamadas según la zona del conurbano de la cual se originan, como el Oeste Hardcore Punk por ejemplo. Estas no se restringen a un espacio limitado sino que se manejan en una geografía más amplia y abierta, por lo cual se incluirán en un conjunto más vasto para facilitar el análisis.

De la misma manera, la temporalidad de la presente investigación se concibió sin límites concretos, pero con cierta coherencia siguiendo los principales cambios paradigmáticos que

configuraron la escena en la perspectiva elegida para el análisis. Las formulaciones centrales de nuestras interrogaciones empiezan a desarrollarse durante la posdictadura y evolucionaron pasando por momentos claves, para cubrir en realidad una temporalidad más extensa. Asimismo, si bien nuestra investigación no se diseñó de forma diacrónica, resulta necesario resaltar esta evolución y proponer vaivenes, para entender las continuidades y rupturas inherentes a las dinámicas que subyacen en las tensiones que se irán analizando. Por otro lado, este marco temporal establecido para la investigación presenta un límite algo difuso, sin cierre tajante, ofreciendo la posibilidad de considerar continuidades. La persistencia de discursos y prácticas arraigados en las décadas anteriores del punk, continúan desarrollándose y reconfigurándose más allá de la escritura de esta monografía. No obstante, cabe aclarar que los datos posteriores a 2019 son algo escasos debido a la imposibilidad de llevar a cabo el trabajo de campo presencial previsto, lo cual habría permitido asistir a eventos y obtener fuentes primarias de manera directa. Esta limitación, producto de la pandemia global del COVID-19, impidió el acceso a dichos espacios. Así, algunas de las fuentes más recientes fueron obtenidas gracias a la digitalización de material que permitió su acceso y análisis a través de medios en línea.

Parcialmente por estas mismas razones relativas a la pandemia, este trabajo investigativo carece de entrevistas, planificadas pero abandonadas. Aunque algunos contactos fueron reestablecidos y entrevistas preliminares e informales llevadas a cabo durante visitas en octubre 2018 y febrero 2019, no pudieron concretizarse. Además, una parte significativa de los actores de esta escena punk demostraron una postura cautelosa e incluso reticente respecto a este tipo de estudios o investigaciones académicas, aún más cuando ésta se realiza desde un lugar de enunciación institucional europeo. Esta desconfianza, junto con otros factores como la distancia, limitó la posibilidad de fomentar colaboraciones fructíferas y llevó al abandono de tal metodología.

Con respecto a las fuentes primarias, se componen principalmente de grabaciones musicales de bandas paradigmáticas, así como de portadas de discos que, en algunas ocasiones, ofrecieron un material de análisis relevante. También se consultaron fanzines, ya sea en sus versiones originales, o en reproducciones digitales parciales o completas, además de páginas web, blogs y redes sociales vinculados a la escena. Asimismo, estas fuentes se complementaron con entrevistas a algunos protagonistas de la escena realizadas por blogs, periodistas y por otros investigadores. En algunas ocasiones, recurrimos a publicaciones en redes sociales y otras plataformas en línea, herramientas a menudo utilizadas por los actores de la escena para comunicar y compartir información.

En cuanto a las fuentes secundarias, estas consisten en publicaciones teóricas, académicas y periodísticas, para un lectorado general, dedicadas al punk de distintos territorios y de Argentina, así como análisis más precisos de las subescenas derivadas del punk. Conviene señalar que estas publicaciones han ido aumentando estos últimos años, por ello no podemos pretender a una exhaustividad. Adicionalmente, se incluyeron obras que abordan las distintas teorías e ideologías cruzadas con el marco conceptual de nuestra investigación. Para completar estas fuentes, se usaron investigaciones provenientes de los estudios culturales y subculturales, con énfasis particular en los trabajos desarrollados por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham, e incluyendo los avances recientes en teorías subculturales e interpretaciones posmodernas, útiles para entender la flexibilidad que implica el término de escena.

Con respecto a la estructura de este trabajo, en la primera parte se abordará inicialmente una perspectiva contextual sobre la emergencia y la formación del campo disciplinario de los estudios subculturales, enfocando particularmente el desarrollo y la genealogía de un corpus teórico puesto en diálogo dentro de temporalidades distintas. Esta presentación diacrónica si bien parece marcar una idea de progreso, puede también enmarcarse en procesos dobles: por un lado, una conquista del campo cultural por los márgenes, por otro una serie de resignificaciones de estas subculturas. Asimismo, a pesar de una relativa obsolescencia, algunos elementos de estas primeras aproximaciones teóricas aparecerán de forma residual así como más contundentemente en nuestro análisis de la escena punk de Buenos Aires. Trabajamos a partir de una gradación que nos llevará hacia consideraciones post-subculturales, y del concepto de escena en particular, que permite contextualizar, valorizar una performatividad utópica de resistencia, así como integrar la heterogeneidad compleja de las relaciones interseccionales que se desarrollan en su seno. A partir de ahí, el final de esta parte incorpora, de forma aislada y cruzada, las herramientas teóricas que estructuran nuestra conceptualización del objeto de estudio.

En una segunda etapa, nos enfocaremos en analizar el movimiento punk de manera global, intentando delinear una serie de directrices clave, a pesar de las dificultades inherentes ya identificadas anteriormente. Para esto, optamos por empezar brevemente de forma diacrónica desde los inicios, con un énfasis particular en algunas de las prácticas transgresivas y subversivas que ya implican consideraciones subyacentes de género y sexualidad, indicando cómo, a partir de la supuesta muerte del punk, se generaron cambios tanto musicales como ideológicos. Luego, identificaremos las características ideológicas principales de la escena punk global, desde Estados Unidos, uno de sus centros históricos, relevante para entender la adaptación de estos procesos en la escena de Buenos Aires. Si bien dicha tarea se presenta como

casi inabordable, las distintas reconfiguraciones del punk global implican intentos de teorizaciones políticas aferradas al ser punk, desde los cuales emergen relaciones complejas y tensas, generando a su vez polaridades.

Nuestra tercera parte estará, en un primer momento, dedicada a la contextualización general de la escena punk de Buenos Aires, ubicándola dentro de dinámicas transnacionales y destacando momentos clave en su desarrollo histórico. Esto nos permitirá examinar los procesos inherentes a la escena y cómo estos se han adaptado a las particulares condiciones sociales, culturales y económicas de la ciudad. A partir de estas circunstancias específicas, observaremos la aparición de los primeros conflictos externos, en los cuales subyacen rivalidades subculturales e ideológicas, así como internos, especialmente en torno al anarquismo. Estas tensiones contribuyeron a cohesionar el ethos punk local y a consolidar un posicionamiento ideológico contra-hegemónico, antifascista, igualitario y, por extensión, interseccional. Posteriormente, profundizaremos en los procesos incipientes de construcción conflictiva de una matriz de lucha, examinando cómo esta se ha caracterizado por contradicciones internas que han generado ramificaciones y polarizaciones en la escena. Este análisis resulta crucial para comprender en qué medida el impulso interseccional utópico ha sido desviado, permeabilizado y heterogeneizado.

En la cuarta y última sección de este trabajo, nos enfocaremos en examinar iniciativas paradigmáticas que ilustran la naturaleza proteiforme de las consideraciones interseccionales dentro de la escena punk. Posteriormente, analizaremos cómo estas consideraciones se reconfiguran mediante nuevas contribuciones y ramificaciones, a veces tensas y conflictivas, otras veces conformes, dando lugar a dinámicas complejas y en constante transformación. Para concluir, abordaremos el análisis de los espacios físicos y simbólicos de la escena punk, investigando en qué medida estos espacios, a pesar de su inestabilidad, pueden estabilizar el impulso utópico que caracteriza al punk, así como materializar su potencialidad. Sobre esta base, exploraremos el proceso de reterritorialización y permeabilización de estos espacios, centrándonos especialmente en los aportes del transfeminismo punk y su capacidad para articular nuevos ejes de resistencia.

I. Contextualizaciones teóricas y acercamientos estructurantes

Como mencionado anteriormente en la introducción de este trabajo, resulta pertinente presentar un recorrido contextual que abarca la emergencia y consolidación del campo de los estudios subculturales, así como el desarrollo de un corpus teórico en diálogo con temporalidades diversas. Presentada de forma genealógica, para marcar un sentido de progresión y precisión, este cuadro teórico permite asentar nuestra investigación dentro de un campo académico y poner de manifiesto algunas perspectivas subyacentes útiles para entender el funcionamiento de las subculturas y sus tensiones inherentes. Además, a lo largo de esta sección, transitaremos hacia consideraciones post-subculturales, profundizando en el concepto de escena. Este concepto permite contextualizar y resaltar una performatividad que se mueve entre la utopía y la resistencia, además de integrar la complejidad de las relaciones interseccionales dentro de dicho campo teórico. De esta manera, cruzaremos las herramientas teóricas que estructuran nuestra concepción del objeto de estudio, estableciendo una base teórica para los capítulos siguientes.

1. Genealogía del campo subcultural: emergencia del concepto de subcultura

Antes de analizar el concepto de escena, fundamental en el presente trabajo, su derivación a partir del campo subcultural y los procesos que han dado forma a la estructuración de este campo teórico, conviene proporcionar una base preliminar de definición para poner de relieve algunos elementos relevantes. Para ello, resulta necesario acercarse de forma diacrónica a la genealogía del término subcultura y del campo conceptual que lo sustenta, anterior a la fase de estructuración que se produce con la irrupción de los Estudios Culturales en los años setenta. Este análisis retrospectivo permitirá observar cómo los primeros acercamientos a las subculturas estuvieron marcados por la deconstrucción del mito de cultura nacional y las narrativas dominantes. En este contexto, surgieron conceptos binarios y dicotómicos, cuya función articularía la esfera sociocultural de las sociedades modernas. Dichas construcciones

teóricas evidenciaron la existencia de márgenes, espacios liminares desde donde emergían expresiones culturales. A pesar de que muchos de estas aproximaciones iniciales puedan parecer, en cierta medida, obsoletos o superados por enfoques más contemporáneos, siguen disponiendo de ejes pertinentes para la presente investigación. Por agrupar unas reflexiones recurrentes y cruzadas, aunque desarrolladas en torno a objetos sociales y culturales distintos al punk, que comparten inquietudes esquemáticas, estas teorizaciones se revelan residualmente útiles para enmarcar la génesis de las subculturas, y la relación tensa entre cultura dominante y subcultura. En este sentido, prefiguran la conexión del punk con la desviación y una resistencia a las ficciones nacionalistas de homogeneidad cultural.

a. Deconstrucción de la cultura nacional: noción de comunidad y sus correlatos

De acuerdo con la investigación de Chris Jenks, el uso del término subcultura en las ciencias sociales se remonta a la segunda mitad de los años cuarenta, en un contexto marcado por la segunda guerra mundial y cuestionamientos de culturas nacionales homogéneas. Al examinar la evolución del concepto, cita las dos definiciones pioneras de esta época. La primera, conceptualizada por Milton Gordon en 1947, describe la subcultura en los siguientes términos:

[...] a subdivision of a national culture, composed of a combination of factorable social situations such as class status, ethnic background, regional and rural or urban residence and religious affiliation, but forming in their combination a functional unity which has an integrated impact on the participating individual.²

Esta definición sugiere que las subculturas surgen de una combinación de factores sociales diversos que constituyen una unidad funcional influyendo de manera integrada en los individuos que participan en dicha subcultura. La segunda, de 1949, nos la brindan Komarovsky y Sargent, quienes conciben la subcultura de la manera siguiente:

[...] cultural variants displayed by certain segments of the population. Subcultures are distinguished not by one or two isolated traits – they constitute relatively cohesive social systems. They are worlds within the larger world of our national culture.³

² Citado en Jenks Chris, *Subculture: The fragmentation of the social*, Londres: Thousand Oaks, 2005, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7.

De inmediato, a pesar de ligeras variaciones entre ambas definiciones bastante abarcadoras y poco precisas, se observan convergencias que remiten a la escala menor de una subcultura en comparación con una cultura nacional, el componente social de las subculturas ligadas a ciertos grupos y el carácter cohesivo de las mismas. El reconocimiento de la existencia de variantes culturales aquí implica ya una desintegración de la noción de cultura nacional homogénea, heredada del romanticismo. Este proceso de ruptura servirá como uno de los ejes de análisis centrales para las generaciones posteriores de investigadores, quienes se interesarán, entre otras cosas, en explicar las dinámicas de homogeneización y heterogeneización social dentro de los centros urbanos de la post segunda guerra mundial.

Así, en su obra sobre las subculturas, Jenks se dedica a demostrar lo excesivamente evasivo y borroso del concepto mismo de subcultura y su ambigüedad mediante una reconstitución “arqueológica”, según sus propias palabras, del campo de investigación subcultural atravesado por numerosas disciplinas y tradiciones teóricas. En *The Subculture Reader*, antología coordinada por Ken Gelder, ante la dificultad intrínseca para definir este concepto, propone una descripción que resalta su carácter marginal y no normativo, planteando lo siguiente:

Subcultures are groups of people that are in some way represented as non-normative and/or marginal through their particular interests and practices, through what they are, what they do, and where they do it. They may represent *themselves* in this way, since subcultures are usually well aware of their differences, bemoaning them, relishing them, exploiting them, and so on. But they will also be represented like this by the others, who in response can bring an entire apparatus of social classification and regulation to bear upon them.⁴

Según Gelder, la manera con la cual una subcultura puede considerarse igualmente, sino más, nutrida por los discursos del “afuera” que los del “adentro”. Las subculturas desarrollan entonces una conciencia de su diferencia con respecto a las normas sociales dominantes, y esa autoconciencia puede tomar formas diversas, ya sea en el disfrute o en la queja de su marginalidad. Gelder sugiere que los discursos que definen y delimitan una subcultura provienen tanto del interior del grupo como del exterior. En otra de sus obras, afirma: “Every subculture [...] carries a set of narratives about itself, some of which are generated internally while others, usually more visible and pervasive, are developed and deployed in and by the

⁴ Gelder Ken, *The Subcultures Reader*, Nueva York: Routledge, 2005, p. 1.

society around it”.⁵ En este sentido, la definición del concepto se estructura en base a un constante vaivén entre estas dos esferas narrativas, es decir las de afuera y de adentro, haciendo de la subcultura una identidad no estática ni exclusiva del propio grupo. Así, en concordancia con esta perspectiva de Gelder, la dicotomía *mainstream/underground* aparece anclada en el patrimonio subcultural y juega un papel en la constitución de estos grupos culturales y sociales como tales. En relación con nuestra investigación, este marco teórico resulta particularmente útil para resaltar la interpenetración de discursos entre la escena punk de Buenos Aires y las esferas fuera de la misma. Este proceso implica cuestionamientos sobre la permeabilidad de esta escena punk y lo homogéneo de los discursos dentro de la misma, así como su construcción tanto desde una narrativa interna como desde las representaciones externas.

Con el objetivo de trazar delimitaciones para este concepto evasivo, Gelder indica seis elementos esenciales que permiten identificar una subcultura. Estos elementos constituyen, según él, herramientas para la comprensión de dinámicas complejas que, al carecer de fronteras definidas, requiere de un análisis más matizado:

First, subcultures have routinely been understood and evaluated negatively in terms of their relation to labor or work [...] Second (and this point follows on from the first), subcultures are often understood ambivalently at best in relation to class [...] Third, subcultures [...] territorialize their places rather than own them, and it is in this way that their modes of belonging and their claims on place find expression. Fourth, subcultures generally come together outside of the domestic place, away from home and family. [...] A fifth cultural logic tends to equate subcultures with excess or exaggeration, registering the ‘deviance’ of a subculture through a range of excessive attributes. [...] Finally, a sixth, related cultural logic [...] develops out of the late nineteenth century and casts modern subcultures in opposition to the banalities of mass cultural forms. Here, subcultural identity is pitched against the conformist pressures of mass society and massification. At the same time however, it is also understood as a structured refusal of one of mass society’s prevailing ‘symptoms’, alienation.⁶

Al examinar estos puntos, resaltan algunos elementos fundamentales para la perspectiva adoptada en esta investigación, especialmente la noción de desviación y la relación con la cultura hegemónica de masas. Estas nociones, tendencias dominantes en el campo de estudio subcultural, constituyen un conjunto discursivo mayor que emana directamente de los participantes de la escena. Antes de abordar formulaciones específicas, resulta pertinente observar las evoluciones y los cambios paradigmáticos que otorgaron protagonismo a estos elementos identificados por Gelder.

⁵ Gelder Ken, *Subcultures: Cultural histories and social practice*, Londres: Routledge, 2007, p. 2.

⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

Si bien es cierto que siglos atrás ya se vislumbran algunas premisas del nacimiento de la literatura que da cuenta de los fenómenos subculturales,⁷ la configuración de esta área de estudios tal como la conocemos en la actualidad tiene sus raíces firmemente asentadas hacia finales del siglo diecinueve. En este contexto, el pensamiento del sociólogo y filósofo alemán Ferdinand Tönnies se vuelve crucial para la evolución de estas reflexiones.

Como Gelder afirma, el *Gemeinschaft und Gesellschaft* de Tönnies, publicado en 1887, se erige como la primera piedra en la construcción y evolución de las reflexiones acerca de las subculturas y la desestructuración de la cultura nacional. De inspiración marxista, su obra plasma una teoría sociopolítica que se basa en la distinción entre dos formas de vivir en sociedad, la primera general, designada como comunidad (*Gemeinschaft*) y la segunda, derivada, que aparece bajo el término de sociedad (*Gesellschaft*).

La característica principal de la comunidad reside en su naturaleza corpórea, en la capacidad de reunir individuos que actúan en connivencia mutua, priorizando los intereses de la comunidad sobre los propios. Esta perspectiva resulta clave para entender las dinámicas interseccionales y proteiformes que emanan de la escena punk de Buenos Aires creando vínculos intersubjetivos y solidarios en torno a la lucha social. Así, dichas comunidades se regulan mediante un sistema de reglas y creencias compartidas, y funcionan sin control social externo, ya que los vínculos de lealtad individual hacia el grupo surgen de forma interna. En cambio, la sociedad se impone como una estructura mecánica e individualista en la que la cohesión social se ejerce según un esquema de división del trabajo capitalista regido por valores sociales establecidos.⁸ Esta concepción binaria de la vida en sociedad inaugura una tradición teórica basada en los conceptos de *mainstream* y *underground*, aferrada a los estudios subculturales, y de cierta manera introduce el eterno debate relativo a las cuestiones de autenticidad y falsedad tanto entre los participantes de estas culturas como entre quienes las observan. Como subraya Gelder:

Tönniesian notions of community can also lend subcultural narratives a certain kind of romance, underwriting a subculture's distinction from 'mainstream' or 'conventional' society and reproducing through that subculture a version of Tönnies's binary of 'authentic' (in the subculture) and 'inauthentic' (in society) social relationships.⁹

⁷ Ken Gelder identifica la literatura *rogue* de la Inglaterra del siglo dieciséis como la primera manifestación subcultural por registrar y relatar las actividades criminales de la época.

⁸ Tönnies Ferdinand, *Comunidad y Sociedad*, Buenos Aires: Losada, 1947.

⁹ Gelder, *Subcultures*, p. 26.

Esto sugiere que las nociones de comunidad propuestas por Tönnies pueden influir en la manera en que las subculturas perciben su relación con la sociedad convencional. Al adoptar la idea de que las relaciones dentro de la subcultura resultan más auténticas que las de la sociedad en general, las subculturas pueden construir una narrativa romántica que enfatiza su distinción y resistencia a lo convencional. Este proceso puede contribuir a la construcción de la identidad y cohesión de la subcultura, a la vez que perpetúa una división entre lo auténtico dentro de la subcultura y lo inauténtico en la sociedad. Aunque parte del enfoque de esta investigación no se basa exclusivamente en estas relaciones dicotómicas, esta categorización resulta elemental para el análisis, ya que ha sido un eje central en la producción científica sobre subculturas. La tensión generada en torno al tema de la autenticidad se ramifica en diversos niveles que sugieren una lucha por una legitimidad para encarnar ciertos discursos tanto por parte de las subculturas como entre sus participantes. En el caso del punk, esta tensión pone de relieve un dinamismo heterogéneo de los discursos, especialmente presente en la escena de Buenos Aires, en conflicto con otras subculturas e internamente.

Volviendo a la evolución del concepto de subcultura, Ken Gelder, destaca la relevancia de los investigadores de la escuela del departamento de sociología de la Universidad de Chicago, particularmente activa durante las décadas de los años veinte y treinta. Según él, dan inicio a una estructuración formal del campo de los estudios subculturales:

Sociology here meant *urban* sociology: the study of constituent groups or social types in the city – and the registering of the city’s sheer complexity. This is where subcultural studies formally begin, in empirical urban fieldwork that recognizes the socializing imperatives of people even as it finds itself drawn to marginal or ‘unassimilated’ social types: the delinquent, the recent immigrant, the gang members, the ‘hobo’ and so on.¹⁰

Los investigadores de la Escuela de Chicago introducen perspectivas innovadoras para la disciplina de la sociología, al concentrarse en los grupos sociales marginales y al observar cómo estos se relacionan con el espacio geográfico que ocupan, exclusivamente urbano. Este interés por la relación entre el espacio, el territorio, y los fenómenos subculturales, en conjunto con el desarrollo urbano, constituye una parte central de sus estudios y sigue siendo un enfoque relevante en el campo contemporáneo de estudio subculturales. Parte de la producción de la época retoma las hipótesis, aunque de manera más atenuada, de Tönnies para cruzarlas con estas mismas problemáticas territoriales.

¹⁰ Gelder, *The Subcultures Reader*, p. 19.

Interesantemente, la emergencia de la sociología urbana, tal como lo plantea la escuela de Chicago, nace y se inscribe en un fenómeno global de fundación de la modernidad que se basa en el crecimiento rápido de las grandes urbes, acelerado por procesos migratorios, tantos internos como externos, consecuencia de la revolución industrial a finales del siglo XIX y principios del XX.¹¹ Dentro de este proceso, estas ciudades experimentan cambios tanto de sus dinámicas geográficas como sociales que consecuentemente implican la emergencia de una cultura de masa. En el contexto que nos interesa en esta investigación, es decir el argentino, esto se verifica con los procesos migratorios externos e internos a lo largo del siglo XX hacia la ciudad de Buenos Aires y su conurbano, y específicamente durante la industrialización de los años cincuenta. Este fenómeno interno, por ejemplo, resulta conectado posteriormente con la emergencia de una cultura de masa plasmada en la industria musical por la cumbia argentina, popularizada en las nuevas zonas urbanizadas ocupadas por la clase obrera.¹²

Retomando las ideas fomentadas por la Escuela de Chicago, Robert Ezra Park sigue analizando en términos dicotómicos la vida en sociedad y le agrega la componente geográfica y migratoria. Acerca de la manera con la cual Park concibe esta dualidad de Tönnies, Gelder nos explica lo siguiente:

The first [of the two kinds of places in the world] is ‘typically, a small isolated community’, unaffected by others around it and socially stable, where there is social consensus and very little internal conflict; but the second refers to those places, like Chicago, defined by movement and migration and which can seem to have very little consensus at all. [...] Park saw the stability of isolated communities as desirable in one sense, since it meant that a shared culture – built upon a stable society – could flourish [...]. Migration and mobility, on the other hand, tend to ‘complicate social relations’ undoing social cohesion as people disperse and mix – but in the process they produce what Park thought of as *civilisation*, defined by movement and cross-cultural contact and communication.¹³

Aquí se expone claramente cómo se debilita el carácter estático y la glorificación de la comunidad de Tönnies. Además, en sus obras, Park sostiene la idea según la cual el espacio urbano se construye alrededor de una tensión entre segregación y cohabitación, y se fragmenta en “regiones morales” que facilitan la circulación de individuos y al mismo tiempo se quedan impermeables entre ellas:

¹¹ Ver Weber Max, *Economía y Sociedad*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 938-975.

¹² Canclini Néstor García, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*, México D.F.: Grijalbo, 1989 y Canclini Néstor García, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.

¹³ Gelder, *Subcultures*, p. 28.

The processes of segregation establish moral distances which make the city a mosaic of little worlds which touch but do not interpenetrate. This makes it possible for individuals to pass quickly and easily from one moral milieu to another, and encourages the fascinating but dangerous experiment of living at the same time in several different contiguous but otherwise widely separated, worlds.¹⁴

Esta relación de permeabilidad e impermeabilidad, esta estructura urbana dividida en regiones morales tiene como consecuencia, para Park, el desarrollo de grupos sociales “excéntricos” que viven en regiones morales regidas por códigos morales divergentes y que son plenamente parte de la vida en la ciudad. Es a partir de estos trabajos iniciados por Park cuando parte de los investigadores de la Escuela de Chicago empezaron a interesarse por estos grupos sociales con códigos morales divergentes creando vínculos estrechos con la sociología de los comportamientos desviantes y la criminología. También, cabe subrayar que los mismos investigadores fueron quienes popularizaron las observaciones de terreno, la recolección de entrevistas y relatos de vida.

Así, Nels Anderson en *The Hobo*, publicado en 1923, apoya su argumento mediante una observación participativa y su experiencia personal. En su investigación, la concepción binaria de la vida en sociedad sigue vigente. Para él, siguen existiendo burbujas de “comunidad” en medio de la “sociedad”, como la que agrupa los vagabundos, tal como lo afirma Gelder acerca del estudio de Anderson:

He described the main ‘stems’ through the city, the various streets and precincts and parks frequented by hobos where a kind of hobo community flourished: ‘The veteran of the road find other veterans; the old man find the aged; the chronic grouch finds fellowship; the radical, the optimist, the crook, the inebriate, all find others here to tune in with’. Anderson called this *Hobohemia*, a bohemia of the homeless.¹⁵

En la misma línea etnográfica, Frederic Thrasher publica cuatro años después, en 1927, *The Gang: A Study of 1313 Gangs in Chicago*, trabajo considerado como fundador de la criminología. Como Park y Anderson, Thrasher pone énfasis en el efecto que tiene la vida urbana en la emergencia de grupos criminales. La definición que nos proporciona sobre estos *gangs* prefigura de cierta manera las que encontraremos años después acerca de las subculturas que nacen en la época post-segunda guerra mundial:

The gang is an interstitial group, originally formed spontaneously, and then integrated through conflict. It is characterised by the following types of behaviour: meeting face-

¹⁴ Park Robert, “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”, reproducido en Gelder Ken, *The Subcultures Reader*, p. 32.

¹⁵ Gelder, *Subcultures*, p. 33.

to-face, milling, movement through space as a unit, conflict and planning. The result of this collective behaviour is the development of tradition, unreflective internal structure, *esprit de corps*, solidarity, morale, group awareness, and attachment to a local territory.¹⁶

Según Gelder, el estudio de Thrasher correlaciona el sentimiento de pertenencia que demuestran los miembros de estos *gangs* a una forma de vida primitiva, cercana a las propuestas de Tönnies y la corporalidad de su concepción de comunidad. Como dejan entrever los ejes principales de estas investigaciones que se pusieron de relieve previamente, la dicotomía comunidad y sociedad sigue vigente abundantemente en las producciones de la década de los veinte de la Escuela de Chicago. Para ellos, los grupos desviantes, excéntricos que prefiguran los grupos subculturales considerados en su conexión con el espacio, las “regiones morales” formadas por asociaciones diversas de individuos, constituyen nada menos que burbujas, remanentes de una vida en sociedad premoderna y precapitalista. Sin entrar en más detalles, este planteamiento puede discutirse al asumir una evolución histórica lineal y única que excluye otras formas de organización socioeconómica.¹⁷ En resumidas cuentas, como lo afirma Gerard Delanty, en su obra dedicada a la evolución del concepto de comunidad, acerca de las teorías de esta escuela y la herencia de Tönnies:

It would be impossible to summarize all of these works, but in the context of the present concern with the fate of urban community it might be said that these studies tended to see community as something preserved in the locality, while being under threat in the wider city. An interpretation might be that the city has become absorbed into the *Gesellschaft* of society while *Gemeinschaft* is preserved in the vestiges of locality.¹⁸

Delanty condensa aquí algunas de las problemáticas de los estudios arraigados en la dicotomía de Tönnies poniendo de relieve el carácter estático, reliquiario e impermeable de la comunidad en las localidades dentro de un contexto urbano más amplio, amenazador y epítome de la modernidad. Además, esta concepción de comunidad no permite rescatar la perspectiva subjetiva de los individuos, sino que la diluye en la colectividad. Pese a las limitaciones de estos acercamientos, las reflexiones sobre algunos puntos, someramente esbozados aquí, sientan las bases para investigaciones futuras sobre las subculturas y se encontrarán de manera residual en la evolución del concepto.

¹⁶ Thrasher citado en Gelder, *Subcultures*, p. 35.

¹⁷ Perspectiva que presupone una lógica histórica de “evolución natural” de las formas de organización social, teleología que se origina en el historicismo del siglo XIX y continúa con el darwinismo social. Esos elementos pueden cuestionarse porque el capitalismo sigue incluyendo formas diversas de organización socioeconómica. La idea de una evolución lineal hacia formas más modernas y capitalistas de organización social puede no capturar completamente la complejidad y la persistencia de diversas estructuras y prácticas sociales en el mundo contemporáneo.

¹⁸ Delanty Gerard, *Community*, Londres: Routledge, 2003, p. 54.

b. Márgenes y desviación: construcciones binaristas

Estos acercamientos teóricos de la Escuela de Chicago y sobre todo el concepto, en germen, de desviación anuncian la emergencia de una segunda generación de investigadores interesados en el análisis de las subculturas. Howard Becker, figura de esta generación, en *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, publicado en 1963, a través de un estudio etnográfico de los fumadores de marihuana y los músicos de jazz en Estados Unidos, considera las subculturas como un producto de un malestar experimentado por un grupo particular con respecto a las normas de la sociedad dominante. Interesantemente, este malestar compartido entre varias subculturas se encuentra también en el caso punk que supo hacer converger individuos en disconformidad con el sistema, a pesar de sus diferencias sociales, como lo veremos a continuación. Becker describe el concepto de desviación de la forma siguiente:

Members of organized deviant groups of course have one thing in common: their deviance. It gives them a sense of common fate, of being in the same boat. From a sense of common fate, from having to face the same problems, grows a deviant subculture: a set of perspectives and understandings about what the world is like and how to deal with it, and a set of routine activities based on those perspectives.¹⁹

Para Becker, el marginal atraviesa un proceso llamado “carrera”, durante el cual procede a ajustes de comportamiento con respecto al grupo y sus pares, pero también con los de afuera, los *outsiders*. Así, el marginal se vuelve estable solo cuando, por un lado, aprende a participar en una subcultura organizada alrededor de una actividad marginal particular y, por otro lado, llega a ser públicamente designado como marginal o desviado.²⁰ En este sentido, su investigación da un giro fundamental en el campo de estudio al enfatizar en el proceso de encasillamiento y control que la sociedad y la cultura dominante utilizan, y el carácter relativo de la noción de desvío. En cuanto a lo último, la definición de este concepto que proporciona al final de su estudio resulta bastante elocuente:

We must see deviance, and the outsiders who personify the abstract conception, as a consequence of a process of interaction between people, some of whom in the service of their own interests make and enforce rules which catch others who, in the service of their own interests, have committed acts which are labeled deviant.²¹

¹⁹ Becker Howard, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Nueva York: The Free Press, 1967, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹ *Ibid.*, p. 163.

Aquí, Becker pone en tela de juicio la validez del concepto de desvío al cruzar y tomar en cuenta tanto los discursos de adentro (*insiders*) como los de afuera (*outsiders*). Como lo explica, intenta minimizar las características personales y sociales de los individuos marginales para hacer hincapié en los procesos que hacen que los marginales sean considerados como extranjeros al grupo, así como en sus reacciones a este juicio. Con la perspectiva de Becker, subculturas desviantes y cultura dominante aparecen como estrechamente interdependiente, relación a la cual se refieren los músicos de jazz interrogados por el investigador. Aunque el enfoque de estos *jazzmen* no tiene un alcance político claramente identificado según él, contrariamente al caso del punk, ya empiezan a preocuparse por el dilema entre performar para adaptarse al mercado o permanecer fieles a sus propios gustos musicales y valores. Cabe señalar que este debate, en el ámbito punk como en otras culturas *underground* se vuelve especialmente evidente, sobre todo en lo referente a los valores ideológicos que pueden evaporarse al alinearse y cumplir con las normas del mercado musical hegemónico.

Sin embargo, a pesar de que Becker no propone un análisis del alcance político del jazz en términos anti-segregacionistas, explica brevemente que algunos músicos entreven la discriminación étnica como nefasta.²² Sin discutir estas problemáticas étnicas, subraya la auto-segregación de los jazzistas dentro de la sociedad para protegerse de los valores de la misma.²³ Esta perspectiva de resistencia ideológica se discute en *The Jazz Scene* de Eric Hobsbawm con un análisis del jazz de la primera mitad del siglo XX en torno a una resistencia tanto al mercado musical como la segregación étnica vigente en Estados Unidos a través de una lucha por el reconocimiento social de los afrodescendientes y otras minorías.²⁴ A pesar de diferencias obvias de estética musical y temporalidad tanto el punk como el jazz articulan formas casi análogas de resistencia. Volveremos en las siguientes partes del presente trabajo sobre las cuestiones de resistencia, mercantilización y etnicidad enfocándonos en el punk, tanto global como de Buenos Aires, e iremos analizando cómo estas preocupaciones constituyen puntos ideológicos centrales tanto en el marco de su relación con la autenticidad, así como de la anti-discriminación sea racial, de género o de preferencias sexuales.

A la lectura de la obra de Becker, observamos que su investigación constituye un punto de inflexión mayor al presentarse como uno de los primeros en orientarse hacia lo que

²² *Ibid.*, p. 88.

²³ Becker analiza este proceso como una forma para los músicos de jazz de construir un entendimiento esencialista de su autenticidad dibujando relaciones dicotómicas entre ellos y el “*square*”, es decir el *mainstream*.

²⁴ Hobsbawm Eric, *The Jazz Scene* (ed. revisada), Nueva York: Pantheon, 1993.

prevalecerá, por varias décadas, en la disciplina subcultural, al trazar vínculos entre estudios culturales, estudios de la cultura popular y estudios de las subculturas. Hasta el análisis de Becker, publicado a finales de los sesenta, este campo de estudio no salía del marco que relacionaba desvío y criminalidad, y del enfoque sobre grupos marginales cuyas prácticas culturales correspondían menos a una opción de modo de vivir que a la consecuencia del entrecruce de varios parámetros sociales, económicos y geográficos. Con su análisis de los músicos de jazz, Becker inicia, entonces, un desplazamiento hacia el pluralismo y relativismo subcultural, confirmado a posteriori por el desarrollo de los medios de masa y la crítica asociada.

Al entrar en la década de los setenta, el concepto de subcultura, ya relativamente implantado en los Estados Unidos, sale de su estatismo y empieza a designar grupos de sujetos cuyas prácticas son menos determinadas y determinantes en la construcción de sus identidades. La asociación con el desvío, la marginalidad y la criminalidad se debilita. Las fronteras del concepto, así como las existentes entre las mismas subculturas se vuelven movedizas, permeables y menos rígidas, más proclives a elementos postmodernos latentes. John Irwin en su crítica al enfoque de la Escuela de Chicago afirma:

The Chicago School's concept of gangs, subcultures, and behavior systems did not approach the casualness of the worlds I was involved in. All such gangs and subcultures suggested too much commitment, determinism, instrumentality, and stability in membership... Concepts such as milieu, ambiance, fad, and craze, on the other hand, did not suggest enough permanence, cohesion, complexity of form.²⁵

Irwin da cuenta de un debilitamiento y una banalización del concepto y de algunos de sus derivados. Más allá de esto, alega que el proceso que lleva a los individuos a integrar una subcultura ya no es determinado por varios factores, sino que incumbe a una elección de modo de vida. Esta elección revela una autorreflexión de los actores de estas subculturas quienes son progresivamente conscientes de este concepto y, por ende, cambian radicalmente la definición del mismo concepto hasta ahora prevalente. Mientras que la subcultura fue usada por investigadores para organizar sus reflexiones acerca de la vida social, a partir de ahí es usada por los *insiders* de esta vida social para organizar sus actividades dentro de la misma. Esto confiere una dimensión nueva a la manera de analizar estas culturas *sub*, y le agrega aún más complejidad y dificultad a la hora de definir el concepto. Conviene, además, añadir que este

²⁵ Irwin citado en Gelder, *Subcultures*, p. 44.

giro se manifiesta también por la emergencia de los medios de masa como dato determinante en los cuestionamientos que circulan en el campo de los estudios subculturales.

Resulta ser a partir de los setenta cuando este campo se vincula al área de los estudios culturales operando una mezcla de las problemáticas impulsadas por la Escuela de Chicago con las ya asentadas por la Escuela de Fráncfort y algunas de las reflexiones que agitaron los círculos situacionistas. Con los aportes de Becker e Irwin, los estudios subculturales empiezan entonces a convertirse en un campo cada vez más movedido, además de proponer nuevas orientaciones analíticas. Ken Gelder reconoce la figura de Irwin como precursor de este desplazamiento de perspectiva, al ofrecer una observación pertinente del rol de los medios y de la sociedad del espectáculo.²⁶ Por superar la etnografía urbana hasta el momento prevalente y tomar en cuenta nuevos parámetros, Irwin y Becker, en menor medida, logran recentrar los ejes de investigación alrededor de las mismas reflexiones que se desprenden del Centro de Estudios Culturales de Birmingham principalmente a comienzos de los setenta, a pesar de genealogías, cuadros teóricos y metodologías distintas.

En suma, con las primeras definiciones de la noción se desprende claramente un cuestionamiento binario de la homogeneidad social y cultural en contraste con las ficciones regularizadoras nacionalistas desarrolladas durante el siglo anterior. La estandarización cultural y social que implica la modernidad se fragmenta, y esta segmentación se ve acelerada por los procesos decoloniales y migratorios. A partir de estas concepciones no-homogéneas de la sociedad en contextos urbanos, se ramifican varios binarismos construidos con nuevos parámetros para explicar la existencia de culturas y comunidades distintas a la nacional, plasmadas en términos de desviación social. Aunque volveremos detalladamente sobre el nacimiento del punk en Argentina en época de dictadura militar, estas reflexiones hacen eco y pueden articularse en torno a las políticas de construcción sociocultural de la dictadura militar y del proceso de democratización posterior. Efectivamente, dentro del marco del llamado Proceso de Reorganización Nacional mediante una retórica homogeneizadora y el tríptico “Dios, Patria y Hogar” se liga cualquier cultura o actitud, que no sea la nacional preconizada, con la desviación, disidencia, subversión y enemistad interna. En el caso del rock argentino estos vínculos explícitamente expuestos por discursos oficiales se verifican particularmente.²⁷ Esta digresión contextual pone de relieve las tensiones que encontramos tanto entre subculturas

²⁶ Algunos estudios sobre el punk trazan paralelos y vínculos entre el concepto desarrollado por Guy Debord y la primera ola punk. Ver Debord Guy, *La société du spectacle*, (3ª ed.), París: Editions Gallimard, 1992 y Hussey Andrew, *Guy Debord : La société du spectacle et son héritage punk*, París: Editeur Globe, 2014.

²⁷ Favoretto Mara, “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”, *Resonancias*, 18 (34), 2014, pp. 69-87.

o contraculturas y cultura nacional como en el centro de las preocupaciones de los estudios culturales.

Las definiciones y teorizaciones de los investigadores de la Escuela de Chicago, expuestos aquí sobre las configuraciones del concepto de subcultura que se operaron a mediados del siglo veinte, resultan pertinentes por agrupar reflexiones, principalmente relativas a las cuestiones de permeabilidad y homogeneización, que retomaremos posteriormente de forma más compleja y esporádica en nuestra investigación. Además de posicionarla dentro de una epistemología particular, al volver sobre la genealogía del concepto de subcultura y la disciplina asociada, resaltamos su emergencia y su reconocimiento dialógico a pesar de una estigmatización tanto sociocultural como científica.

2. El Centro de Estudios Culturales de Birmingham: estructuración de los estudios subculturales

En el marco de esta vuelta diacrónica sobre la evolución del concepto de subcultura, nos adentraremos ahora en la emergencia de los estudios culturales británicos que consolidaron el entendimiento de las subculturas a través de nuevas vertientes analíticas en diálogo con el contexto social, cultural y político de la época. Exploraremos, en términos generales, cómo las subculturas han sido abordadas desde una perspectiva más compleja y actualizada, integrando nuevos factores que enriquecen la interpretación de sus manifestaciones de resistencia tanto a la hegemonía social como cultural. En el marco de este capítulo prestaremos una atención particular a los trabajos de Dick Hebdige quien centra su análisis sobre el punk desde un desplazamiento semiótico, lo que nos servirá para ver en qué medida, a pesar de ofrecer elementos útiles para nuestro análisis, el marco teórico desarrollado por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham resulta obsoleto. En términos generales, sus aproximaciones tienden hacia concepciones homogéneas, aunque también dan cuenta de tensiones y contradicciones emergentes desde procesos de permeabilidad con las culturas dominantes que imposibilitan una autonomía completa del campo subcultural.

a. Subcultura, clase social y hegemonía

Aunque, como su nombre lo indica, el *Center for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham, comúnmente referido como CCCS, activo entre 1964 y 2002, no se dedicó a investigar exclusivamente los fenómenos subculturales, sino los estudios culturales de forma más global moldeando las formas en que los estudios subculturales se entienden a la hora de esta investigación. Favorecido por un contexto sociohistórico²⁸ y teórico, heredado del materialismo marxista, emergen los trabajos del centro de Birmingham acerca de las subculturas, y logran legitimar de a poco este subcampo dentro de un campo de los estudios culturales en construcción. La ruptura que implica el CCCS da comienzo a una tendencia que tiene origen en las investigaciones de los precursores de la disciplina, a este respecto Jenks explica:

[...] Hoggart, Williams and Thompson are collected, by Hall, as the ‘caesura’ from which ‘cultural studies’ sprang because all three treated working class culture (with a disregard for the ‘culture debate’ over cultural stratification into high, low or mass) as active, coherent, intelligible located within history, and – even though all three worked within Marxist materialist traditions – not solely reducible to a developing set of economic conditions.²⁹

Esta nueva lógica analítica para los estudios culturales aferrada a la clase trabajadora es, entre otras, la que define esta nueva tendencia lanzada por Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson y pulida posteriormente por Stuart Hall. Ken Gelder identifica en estos investigadores, a pesar de obvias divergencias, aunque menores, en el tratamiento del objeto cultural, cuatro puntos de convergencia decisivos en la construcción del campo teórico:

Hoggart, Williams and Thompson provided a set of positions or perspectives upon which researchers at the CCCS during the 1970s drew in order to understand the phenomenon of subcultures. First, their focus was on the English working class, understood as a *Gemeinschaft*, a community bound to a neighbourhood and tied together by family. Second, these prehistories of the English working class established a ‘them’ and ‘us’ binary with varying degrees of dissent, as well as a program for writing ‘history from below’. Third, the emphasis was cultural: on rituals, traditions and practices, and the meaning they conveyed. Fourth, contemporary life, defined through mass communication, mass cultural forms, entertainment and consumerism was seen as a

²⁸ El contexto social da cuenta de una eclosión de múltiples subculturas, en un poco más de veinte años, aparecen los teddy boys, mods, rude boys, skinheads, hippies, glam rockers, goths y punks.

²⁹ Jenks, p. 109.

threat to all this and therefore viewed negatively: dispersing and dumbing down those who fell under its influence – a younger generation especially.³⁰

Con estos elementos desarrollados por los precursores, el CCCS posiciona el estudio de las subculturas en términos de antagonismos y dicotomías, por un lado de clase y por otro generacional, así como cultural a través de una resistencia a la cultura de masa y hegemónica. En *Subcultural Conflict and Working Class Community*, publicado en 1972, Phil Cohen se interesa precisamente por estas relaciones conflictivas como elemento fundamental del funcionamiento de las subculturas. A partir de un análisis de la clase obrera del este de Londres, Cohen demuestra cómo estas relaciones representan un punto clave para definir las subculturas y comprender sus manifestaciones. Así, las concibe de la forma siguiente:

But subcultures are also a compromise solution between two contradictory needs: the need to create and express autonomy and difference from parents and, by extension, their culture and the need to maintain the security of existing ego defenses and the parental identifications which support them. [...] It seems to me that the latent function of subculture is this: to express and resolve albeit magically, the contradictions which remain hidden or unresolved in the parent culture.³¹

Por lo tanto, para Cohen, la subcultura surge para resolver una contradicción que implica oponerse a la cultura de los padres sin cortar totalmente los vínculos, volviéndose tanto permeable como impermeable a la misma. Esta perspectiva admite un proceso de doble rebelión hacia el sistema de la generación anterior y el hecho de que los mismos estén condicionados por el sistema cultural dominante. Los individuos lograrían de esta forma superar la existencia subordinada y determinada por la clase social que encarnan sus padres. El análisis de Cohen consta, primero, de un recorrido histórico que le permite abordar la situación socioeconómica que viene a regir la sociedad de clase británica posguerra y aislar las problemáticas específicas de la clase trabajadora. Después, propone un análisis estructural y semiótico para poner en evidencia la articulación de lo que él llama “subsistemas simbólicos”.³² Estos subsistemas los divide en dos categorías, los plásticos que representan la vestimenta y la música, y los infraestructurales que incluyen el uso de un argot y los rituales. El tercer elemento necesario, según él, es un análisis fenomenológico para ver la forma con la cual la subcultura es vivida y experimentada desde el punto de vista de los que la componen, es decir a partir de los discursos

³⁰ Gelder, *Subcultures*, p. 87-88.

³¹ Cohen Phil, “Subcultural Conflict and Working-Class Community”, en Ken Gelder y Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, Londres y Nueva York: Routledge, 1997, pp. 90-99.

³² *Ibid.*, p. 94.

producidos desde adentro. Estos tres enfoques analíticos resultan para Cohen obligatorios para llevar a cabo un estudio completo de las subculturas.

Asimismo, la publicación de la antología *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, en 1975, coordinada por Stuart Hall y John Clarke, obra de referencia del CCCS, sostiene las perspectivas planteadas por Cohen. En la introducción, escrita por las figuras mayores del CCCS, la lógica implementada por Cohen basada en dicotomías entre subcultura y cultura parental, y subcultura y cultura dominante, aparece central en la manera con la cual se examinan las subculturas:

In modern societies, the most fundamental groups are the social classes, and the major cultural configurations will be, in a fundamental though often unmediated way, 'class culture'. Relative to these cultural-class configurations, *sub*-cultures are sub-sets – smaller, more localised and differentiated structures, within one or other of the larger cultural networks. We must, first, see sub-cultures in terms of their relation to wider class-cultural networks of which they form a distinctive part. When we examine this relationship between a sub-culture and the 'culture' of which it is a part, we call the latter a 'parent' culture [...] Sub-cultures, then, must first be related to the 'parent cultures' of which they are a subset. But, sub-cultures must also be analyzed in terms of their relation to the dominant culture – the overall disposition of cultural power in the society as a whole. Thus we may distinguish respectable, 'rough', delinquent and the criminal sub-cultures within working-class culture, but we may also say that though they differ amongst themselves, they all derive in the first instance from a 'working-class parent culture': hence, they are all subordinate sub-cultures, in relation to the dominant middle class or bourgeois culture.³³

Las subculturas responden entonces a una dinámica doble que implica una relación de dominación con la clase hegemónica y de la cultura parental. Los escritores de esta introducción Stuart Hall, John Clarke, Tony Jefferson y Brian Roberts, insisten sobre el hecho de que las subculturas para que sean disociables de su cultura parental tienen que mostrar una forma y estructura distintiva. Las mismas deben desarrollarse y enfocarse alrededor de valores y actividades concretas, un uso particular de artefactos materiales, y un espacio territorial para lograr diferenciarse de una cultura más amplia. La intensidad de la relación con la cultura parental y del desarrollo de actividades particulares permite distinguir distintos tipos de subculturas. Por ejemplo, algunas proyectan una estructura coherente mientras que otras mantienen vínculos fuertes con una red cultural más amplia, lo que puede llevar a entenderlas como más bien unos *milieux*. Cuando además los grupos subculturales se diferencian por la edad joven de sus integrantes, se abre la posibilidad de caracterizarlas de *youth subculture*.

³³ Hall Stuart y Jefferson Tony, *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, Londres: Routledge, 2003, p. 13.

Centrándonos en la geografía que nos interesa para esta investigación, y en relación con lo anterior, cabe mencionar que, si bien los estudios culturales latinoamericanos se desarrollaron intensamente a partir de los ochenta con un énfasis particular en la cultura popular, el concepto de subculturas juveniles regirá el campo subcultural hispano e hispanoamericano en los noventa.³⁴ No obstante, dentro del contexto de este estudio, analizar las subculturas en términos juveniles nos resulta restrictivo y excluyente a pesar de ofrecer cierta utilidad dentro de algunos contextos determinados y precisos.

Siguiendo la noción de subsistemas simbólicos de Phil Cohen y la forma con la cual las subculturas resuelven las contradicciones con la cultura parental, parte de los investigadores del CCCS perciben las subculturas nacidas entre las clases obreras como generadoras de una resistencia simbólica a la cultura e ideología dominante. Veremos posteriormente que esta concepción estructuralista aferrada al origen social de las culturas no es tan inequívoca, sobre todo en el caso de la subcultura punk, tanto en el contexto británico y estadounidense como en el argentino. Si bien el punk nace y se desarrolla en un contexto obrero, la visión marxista y romantizada en cuanto a su homogeneidad social y valor ideológico será discutida mediante los primeros acercamientos históricos y archivísticos sobre el punk británico, estadounidense y argentino.

En la reedición de *Resistance Through Rituals* del 2006, Tony Jefferson y Stuart Hall destacan, en el prólogo, cómo las subculturas juveniles no solo son expresiones estéticas, sino formas simbólicas de resistencia. Estas “culturas espectaculares” cuestionan las normas dominantes, mostrando cómo el estilo y la estética pueden reconfigurar el consumo y las relaciones con la hegemonía:

As it was widely phrased at the time, youth was a ‘metaphor for social change’. Spectacular youth culture raised questions about the necessarily contested and contradictory character of cultural change and the diversity of forms in which such ‘resistances’ might find expression [...] The different approaches in the book have, as a common underlying thread, questions about the political valency of ‘resistance through rituals’ – the relationship of highly-stylised and culturally elaborated social movements to class cultures and of cultural politics to other forms of social contestation. This was examined in, for example, the discussion in the theoretical overview of the ‘spectrum of negotiated and situated solutions’, the question of subcultures as ‘imaginary relations’ or, to use Phil Cohen’s term, ‘magical resolutions.’³⁵

³⁴ Ver Feixa Carles, *El reloj de arena: culturas juveniles*, México D.F.: Causa Joven-IMJ, 1998 y Reguillo Rossana, *Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto*, Bogotá: Editorial Norma, 2000.

³⁵ Tony Jefferson y Stuart Hall, “Once more around *Resistance Through Rituals*” in Tony Jefferson y Stuart Hall (eds.), *Resistance Through Rituals: Subcultures in Post-War Britain*, Nueva York: Routledge, 2006, viii-ix.

La publicación de esta antología marca una ramificación en los estudios culturales tal como lo consideran los investigadores del CCCS por analizar las subculturas de forma simbólica enfocándose en lo estético como paradigma de resistencia espectacular. El uso de un estilo indumentario particular, más bien espectacular, también implica una relación con la forma de concebir el consumo. Así por la apelación de “espectacular”, señalan como la esteticidad de los protagonistas de las subculturas derivadas de las clases obreras es un claro ejemplo de reapropiación de la cultura dominante. Volviendo a la introducción de la antología original, exponen lo siguiente:

The subcultures could not have existed without the growth of a consumer market specifically geared to youth. [...] The objects were there, available, but were used by the groups in the construction of distinctive styles. But this meant not simply picking them up, but actively constructing a specific selection of things and goods into a style. And this frequently involved subverting and transforming these things, from their given meanings and use, to other meaning and uses.³⁶

De este modo, el carácter subversivo y de resistencia reside en la construcción de sentidos alternativos mediante el estilo y la resignificación de objetos. Esta manera de concebir el nivel de resistencia de las subculturas encuentra su máxima expresión en la obra de Dick Hebdige *Subculture: The Meaning of Style*, publicada en 1979, donde propone un análisis del estilo punk. Este análisis de Hebdige, sin ningún lugar a dudas, constituye una de las investigaciones más influyentes acerca de las subculturas y resulta particularmente pertinente en el contexto de este trabajo por centrarse en el punk. Volveremos sobre sus reflexiones a continuación en el próximo subcapítulo.

Sin embargo, en la introducción de *Resistance Through Rituals* observamos que la resistencia simbólica de las subculturas, particularmente a través del estilo, es considerada poco subversiva y de limitado cambio social tanto al nivel individual como colectivo:

[Subcultures] may project a different cultural response or ‘solution’ to the problems posed for them by their material and class position and experience. But the membership of a subculture cannot protect them from the determining matrix of experiences and conditions which shape the life of their class as a whole. [...] There is no ‘subcultural solution’ to working-class youth unemployment, educational disadvantage, compulsory miseducation, dead-end jobs, the routinisation and specialisation of labour, low pay and the loss of skills.³⁷

³⁶ Hall Stuart y Jefferson Tony, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

Se observa cierto determinismo teñido de pesimismo en cuanto a la posibilidad de progreso social que pueden aportar las subculturas ya que se ven relegadas al margen de la vida social e ideológica, adquiriendo un valor más bien de ociosidad. Si bien el punk queda al margen de la hegemonía cultural, esto permite la creación de espacios autónomos que generan en ciertas ocasiones concientización ideológica y valores alternativos entre sus miembros, y consecuentemente posibles cambios sociales, tanto de escala menor como mayor. Además, esta visión pesimista de las subculturas en cuanto a su capacidad para resistir eficazmente contra la cultura dominante es también acentuada en términos de hegemonía cultural.

Conceptualizado por Antonio Gramsci, a partir de la teoría marxista, la hegemonía es considerada como una aceptación espontánea de los valores morales y culturales de la clase dominante por la mayoría de los individuos de las clases subordinadas. La ideología de la clase capitalista circula y se expresa a través de sus instituciones e intelectuales, que se desarrollaron en las luchas capitalistas para mantener su dominación, entre los cuales encontramos, por ejemplo, los partidos políticos, las iglesias, las escuelas y la prensa. Para Gramsci, estos aparatos o herramientas culturales hegemónicas son igualmente dominados por una superestructura reconocida como estado-nación, poder político que implica una fusión con la ideología. La ideología o cultura dominante moldea la conciencia general de los individuos que viven bajo el régimen del estado-nación. Pero, para que exista la posibilidad de una hegemonía, el poder no se ejerce de una forma autónoma y unilateral sino al mantener una relación ambigua con las clases subordinadas. Según Gramsci:

El criterio histórico-político en que debe basarse la investigación es este: que una clase es dominante de dos maneras, esto es, “dirigente” y “dominante”. Es dirigente de las clases aliadas, es dominante de las clases adversarias. Por eso una clase antes de subir al poder puede ser “dirigente” (y debe serlo): cuando está en el poder se vuelve dominante, pero sigue siendo también “dirigente” [...] Puede y debe existir una “hegemonía política” incluso antes de llegar al gobierno y no hay que contar sólo con el poder y la fuerza material que este da para ejercer la dirección o hegemonía política.³⁸

Además, el ejercicio de la hegemonía actúa como un agente social unificador, una fuerza cohesiva que amarra y une las distintas clases sociales mediante un consenso general equilibrado:

El ejercicio “normal” de la hegemonía en el terreno que ya se ha hecho clásico del régimen parlamentario está caracterizado por una combinación de la fuerza y del consenso que se equilibran, sin que la fuerza supere demasiado al consenso, sino que

³⁸ Gramsci Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 1, México D.F.: Era, 1981, p. 107.

más bien aparezca apoyada por el consenso de la mayoría expresado por los llamados órganos de la opinión pública.³⁹

Esta perspectiva deja a las clases subordinadas la posibilidad de organizarse de manera autónoma y, por lo tanto, participa también del fortalecimiento de la hegemonía. De igual manera, las clases subordinadas consienten a la hegemonía al no tener otra alternativa que permita el desarrollo y la realización de sí mismas como elementos autónomos de la sociedad. La teorización de Gramsci admite también la posibilidad de crisis dentro de la hegemonía dominante a partir de la lucha social, la cual la impacta y puede diluirla. La clase obrera, por ejemplo, puede fomentar una nueva visión del mundo para desafiar la hegemonía, y esta propuesta puede a su vez convertirse en hegemónica si logra imbricar, gracias a una fuerza cohesiva alrededor de su ideología, una unidad de diversas clases y estratos sociales convergentes.

El análisis de una supuesta autonomía de las clases subalternas, otorgada en el proceso de consenso para configurar la lógica hegemónica del poder dominante, es retomada con un filtro esencialista por el CCCS, cuyos investigadores afirman:

Gramsci used the term ‘hegemony’ to refer to the moment when a ruling class is able, not only to *coerce* a subordinate class to conform to its interests, but to exert a ‘hegemony’ or ‘total social authority’ over subordinate classes. This involves the exercise of a special kind of power – the power to frame alternatives and contain opportunities, *to win and shape consent*, so that the granting of legitimacy to the dominant classes appears not only ‘spontaneous’ but natural and normal.⁴⁰

Este proceso que recoloca los grupos subordinados amenazantes pero naturales en una lógica de sentido dominante permite a las mismas organizarse en subculturas y constituiría, por ende, una oportunidad consensuada que refuerza la hegemonía. Se explorará, cómo, al revisar el contexto histórico del punk argentino y la cuestión de los espacios durante la dictadura militar, emerge un punto clave de negociación y oportunidad. En este escenario, el punk se presenta como una subcultura que, si bien es percibida como amenazante por su carácter contestatario y disruptivo, al mismo tiempo es tolerada de manera limitada. Esta tolerancia ambigua se debe a su capacidad para operar dentro de un margen que no representa una amenaza inmediata para el orden establecido, pero que al mismo tiempo ofrece una plataforma de resistencia simbólica y social que convive con la hegemonía política y cultural del momento.

³⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁰ Hall Stuart y Jefferson Tony, p. 38.

b. Dick Hebdige: el punk y sus estrategias de resistencia

Así, dentro del marco de reflexión difundido por los investigadores del CCCS de Birmingham, el asunto del estilo indumentario se vuelve como el aspecto más palpable de la batalla y negociación cultural. Este posicionamiento se encuentra particularmente desarrollado en *Subculture: the meaning of style* de Dick Hebdige donde, como el título lo sugiere, pone énfasis en descifrar el sentido del estilo. Por otra parte, desvela los procesos que atraviesan el estilo dentro del marco de la batalla para la hegemonía, donde el mismo es recuperado, resignificado, mercantilizado por la cultura dominante. Hebdige sitúa la subcultura punk como partícipe y ejemplo perfecto de una resistencia a la hegemonía dentro de formulaciones teóricas que nos brindan una aproximación sociológica innovadora a las subculturas, alejada de la etnografía de la Escuela de Chicago.

Tomando como referencia los trabajos de Roland Barthes, Hebdige aplica un método de análisis hermenéutico y semiótico. Barthes desplaza la semiótica aplicándola a otros campos de estudios, especialmente a los estudios culturales. En *Mythologies*,⁴¹ partiendo de la hipótesis de que cada mito implica un tipo de discurso, examina el conjunto implícito de reglas, convenciones, códigos que llevan los significantes de grupos sociales a convertirse en universales para toda la sociedad. Barthes identifica en la cultura un lenguaje, un nudo de discursos y prácticas que dependiendo de la forma en que están entrelazados producen una serie de significados que se reproducen y pueden volverse hegemónicos. Los mitos y el significado que crean se revelan, entonces, claves para naturalizar la posición de dominio. De esta forma, Hebdige puede emprender una lectura y una decodificación del contenido de las prácticas significantes de las subculturas, que toma una dimensión pertinente en el caso británico por la constitución de panoplias estilísticas significantes. Esta genealogía metodológica y el principal objetivo de su investigación aparecen explicitados en la introducción de la obra:

Our task becomes, like Barthes', to discern the hidden messages inscribed in code on the glossy surfaces of style, to trace them out as 'maps of meaning' which obscurely represent the very contradictions they are designed to resolve or conceal.⁴²

⁴¹ Barthes Roland, *Mythologies*, París: Éditions du Seuil, 1970.

⁴² Hebdige Dick, *Subculture: The meaning of style*, Londres: Routledge, 1979, p. 18.

Hebdige se posiciona como lector y desmitificador, así como los miembros de las subculturas quienes se encuentran capaces de identificar el esencialismo de los mitos, por definición construcciones ficticias, que permiten asentar una hegemonía cultural. En este sentido resulta posible enmarcar el punk dentro de este proceso de desmitificación y deconstrucción de narrativas dominantes. Esta línea desestabilizadora de los mecanismos hegemónicos, en el caso del punk argentino, se hace particularmente visible desde su emergencia durante la dictadura con construcciones líricas, analizadas más adelante, que contradicen los discursos oficiales. Así, según Hebdige, mediante el estilo y lo que denomina comodidades, las subculturas logran cuestionar la hegemonía. Retomando el contexto y la coyuntura sociohistórica, afirma que las subculturas proceden de una ruptura del consenso hegemónico y del proceso de normalización de la posguerra no directa sino oblicuamente a través del estilo.

Asimismo, remarca la existencia de profundos vínculos culturales entre los jóvenes de la clase obrera y los jóvenes negros británicos, por la situación de alteridad y de marginalización que ambos grupos padecían. A principios de los sesenta, se multiplican las subculturas a partir de la cultura rock como testimonios de procesos de empoderamiento de las minorías dentro de la sociedad en contraste con una voluntad de asimilación. Estas subculturas les permitían por un lado invertir la situación de marginalización que las afectaba y, por otro, diferenciarse con orgullo. En este contexto nacen y se consolidan los teddy boys, mods, hippies y más tarde los skinhead y punks, que si bien se diferenciaban por el estilo y la ética, compartían este sentimiento de alteridad y la misma capacidad de resistencia simbólica. Explica Hebdige:

Each subcultural 'instance' represents a 'solution' to a specific set of circumstances, to particular problems and contradictions. They [...] were produced in response to different conjunctures which positioned them differently in relation to existing cultural formations (immigrant cultures, the parent culture, other subcultures, the dominant culture).⁴³

Afirma que el análisis de las distintas subculturas británicas ofrece una perspectiva histórica de las relaciones étnicas de la posguerra que pueden ser leídas como “respuestas diferentes a la presencia de inmigrantes negros en Gran Bretaña”.⁴⁴ De tal manera, estas relaciones o interacciones étnicas se ven plasmadas en las subculturas mismas.

Otro de los aportes significantes de Hebdige, lo encontramos en el desarrollo de una forma dialéctica particular para entender las subculturas. Por un lado, las mismas pueden

⁴³ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

inscribirse en la cultura *mainstream* o dominante. Por otro lado, siempre se encontrarán en una posición de resistencia con respecto a la cultura *mainstream* o dominante a través de formas, sobre todo estilísticas, vinculadas a la producción de sentidos alternativos. Para ello, introduce las nociones de negociación cultural y *bricolage*, una forma de apropiación de las prácticas cotidianas.⁴⁵ Al dirigir su énfasis en el estilo, Hebdige invisibiliza la importancia de la permeabilidad de los discursos en el vaivén punk entre el *underground* y el *mainstream*. Centrarse principalmente en la estética y los símbolos superficiales asociados con el punk, oculta el aspecto dinámico y fluido de las interacciones entre la cultura punk y otras esferas sociales culturales. Además, ignorar esta dinámica puede llevar a una representación simplista y estática del punk, que no refleja su complejidad y su capacidad de transformación socio-ideológica.

La negociación cultural a la que Hebdige alude, resulta en gran parte influenciada por el concepto de hegemonía y la perspectiva de Stuart Hall acerca de este mismo concepto, como fue discutido en las páginas anteriores. A partir de Gramsci, Hebdige y Hall, interpretan la hegemonía de la forma siguiente:

The term hegemony refers to a situation in which a provisional alliance of certain social groups can exert 'total social authority' over other subordinate groups, not simply by coercion or by the direct imposition of ruling ideas, but by 'winning and shaping consent so that the power of the dominant classes appears both legitimate and natural'. Hegemony can only be maintained so long as the dominant classes 'succeed in framing all competing definitions within their range', so that subordinate groups are, if not controlled; then at least contained within an ideological space which does not seem at all 'ideological': which appears instead to be permanent and 'natural', to lie outside history, to be beyond particular interests.⁴⁶

A través de esta aproximación a la teoría de la hegemonía, Hebdige argumenta que la incorporación de las subculturas se hace de dos maneras, una mercantil y la otra ideológica. La primera, consumista, se relaciona a una conversión de los signos subculturales, especialmente el estilo, en objetos estándares de masa. La segunda, ideológica, se define por un etiquetaje y una redefinición de los comportamientos marginales por los dominantes. Insiste sobre el rol de los medios de masas en este proceso, por las representaciones que dan de las subculturas para

⁴⁵ La noción de *bricolage* aquí desarrollada por Hebdige, y basada en el concepto desarrollado por Lévi-Strauss, remite a la adaptación de objetos disponibles a mano, utilizados de manera alternativa y fuera de su contexto habitual. Esta idea se arraiga en el postulado según el cual los individuos pueden crear significados nuevos a través de la reutilización y combinación de elementos culturales disponibles en su entorno inmediato. Ver Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, París: Plon, 1962.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16. Ver también, Hall Stuart, "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'" en *Mass Communication and Society*, Curran James, Deverson Jane, Gurevitch Michael y Woollacott Janet (eds.) Londres: Arnold, 1977, pp. 332-334.

normalizarlas. Estas dinámicas resultan, además, según él, reveladoras de una inevitable porosidad entre procesos culturales y procesos mercantiles. Como la hegemonía implica el consentimiento de la mayoría no puede ejercerse de forma continua por las mismas alianzas de clases sociales, tiene que ser conquistada, reproducida y sostenida, como lo sugiere la teoría *gramsciana*. Esta particularidad del ejercicio de la hegemonía conlleva la negociación como un aspecto de las operaciones del poder.

Dentro de este contexto, la negociación se ejerce también mediante el *bricolage*. Aquí, al pensar la posibilidad del individualismo en la cotidianeidad, Hebdige supera los postulados de sus predecesores del CCCS, sumamente aferrados a la teoría marxista y estructuralista que se enfoca más bien en la disposición colectiva de la clase trabajadora. Discute la posibilidad para un individuo de identificarse como un *bricoleur* al usar comodidades fuera de las convenciones habituales:

As we have seen, it is in this sense that subcultures can be said to transgress the laws of 'man's second nature'. By repositioning and recontextualizing commodities, by subverting their conventional uses and inventing new ones, the subcultural stylist gives the lie to what Althusser has called the 'false obviousness of everyday practice', and opens up the world of objects to new and covertly oppositional readings.⁴⁷

Como lo afirma, esta perspectiva, es decir la puesta consciente de comodidades dentro de un conjunto simbólico que subvierte los significantes originales como modo de resistencia, contradice la teoría de falsa evidencia de la práctica cotidiana de Althusser.⁴⁸ De esta manera, cualquier objeto, incluso el más trivial, puede volverse un elemento constitutivo de una subcultura. Y, es este proceso de resignificación que constituye una estrategia fundamental para una subcultura en la construcción de su propio estilo y modelo de resistencia. Para Hebdige, como los objetos se caracterizan mayoritariamente como signos culturales, ya han sido cargados con un significado particular por la cultura dominante. Aunque muchas veces estos significados parecen naturales y fijos, en realidad se puede despojar de los objetos el significado dominante actual y asignarles otros significados. De manera más específica, por el hecho de que la sociedad esté organizada en clases y marcada por conflictos entre las mismas, cada objeto contiene significados opuestos, y uno o el otro pueden prevaler dependiendo de las

⁴⁷ Hebdige, p. 102.

⁴⁸ Althusser argumenta que la sociedad capitalista no solo se sustenta en la represión y la coerción física, sino también en la reproducción de las relaciones de producción a través de los aparatos ideológicos. La falsa evidencia se refiere a la forma en que estas ideas y valores se presentan como algo obvio y natural, ocultando así su carácter ideológico y su relación con la estructura de poder existente. Ver Althusser Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

circunstancias. Así, el estilo indumentario de las subculturas es considerado como un campo de batalla donde se cristalizan las tensiones de clase y se proyectan resistencias simbólicas a la hegemonía cultural. En el caso de la escena punk argentina, como lo veremos posteriormente, los procesos de resignificación existieron entre los miembros de la primera ola, a través del uso de cierta simbología asociada al nazismo, como en el caso anglosajón. Pero, esta lectura estilística no entra en el marco de la lucha de clase, por desplegar una configuración social distinta, sino que se conecta a una retórica de provocación anclada en el contexto dictatorial argentino. Si bien el estilo provocativo de estos primeros punks argentinos da cuenta de procesos remitentes al *bricolage* y conflictos socioculturales, éstos se entablan con dinámicas externas a la mera lucha de clase.

La aproximación de Hebdige y del CCCS para enmarcar nuestro objeto de análisis aparece, entonces, limitado en ciertos aspectos, como lo sugiere la aplicación de un marco estilístico para explicar las estrategias de resistencia del punk. A continuación, desarrollaremos otros de los defectos y los pondremos en perspectiva con los ejes principales del presente análisis dentro de este capítulo sobre la evolución de los estudios subculturales. A pesar de estos límites, nos parece imprescindible examinar particularmente el trabajo de Hebdige en la medida que no solo es comúnmente reconocido como una síntesis del posicionamiento del CCCS, sino que preconfigura algunas temáticas que serán centrales en el desarrollo ulterior del campo de investigación.

c. Un marco obsoleto

Al empezar la década de los ochenta, una ruptura se evidencia tanto en el campo de los estudios subculturales como dentro de las subculturas mismas. Marcado por un enfoque clasista, varonil y estilístico, los acercamientos teóricos del CCCS de Birmingham aparecen cada vez más debatidos, y hasta rechazados, por la supuesta modificación en el desarrollo de las subculturas y por descuidos a la hora de analizar las dinámicas sociales de las subculturas, entre las cuales la cultura punk.

Este periodo corresponde con la supuesta muerte del punk, considerado como el epígono de las subculturas, encarnado por el famoso “Punk is Dead”⁴⁹ de la banda Crass en 1978. Un evento presagiado por el propio Dick Hebdige al subrayar la mercantilización del punk,

⁴⁹ Crass, “Punk is dead”, *The feeding of the five thousand* [12” LP], Reino Unido: Crass Records, 1978.

acentuada por un cambio paradigmático entre las bandas más exitosas como los Sex Pistols o The Clash, cuyas características se suavizan tanto musicalmente como al nivel letrístico para ser más digeribles por las masas. El punk como subcultura musical sufre entonces una masificación y mercantilización, y terminará desapareciendo para los medios de comunicación. Esta muerte en apariencia se encuentra, además, acentuada por la emergencia y la exposición mediática de nuevas subculturas con funcionamientos intrínsecos distintos. Esta tendencia es confirmada por Tony Jefferson y Stuart Hall, en la introducción de la reedición de 2006 de *Resistance Through Rituals*, donde emiten dudas sobre la validez de sus análisis y reconocen un cambio drástico:

The rise of rave cultures and of 'clubbing', discussed earlier, was said to epitomize this [1980's] shift: the absorption of subcultural 'movements' into a more heterogeneous, socially- and gender-mixed, diverse 'youth culture', dominated by music, dance, drugs, sex and the search for pleasure, in which styles, tastes and clienteles loosely combined, overlapped and proliferated; where participants were much more deeply integrated into the music industry, the new cultural industries, commercialized leisure, consumer market and the medias; and where a temporary, contingent, trance-like 'togetherness', more part of the individualism than the old collectivity and radically different from the moments of punk and reggae prevailed for a time as the dominant ethos.⁵⁰

Ambos ponen de relieve la incapacidad del enfoque del CCCS para adaptarse y capturar la complejidad de los cambios significativos en las dinámicas sociales de nuevas formas de expresión subcultural, como las culturas *rave* y el *clubbing*. Aunque el marco teórico del CCCS reconoce la alteración profunda de las subculturas y abre las perspectivas de análisis, a pesar de su vigencia relativa, aparece también como obsoleto desde varios aspectos.

Dentro del campo de estudios culturales, parte de las críticas no solo apuntan esta obsolescencia sino fallos cuando se investigó el punk en su momento de apogeo. La supuesta composición casi exclusivamente obrera de las subculturas resultó poco comprobada empíricamente. En el caso del punk británico, Dick Hebdige insiste sobre esta composición sociológica, alrededor de una juventud obrera blanca y varonil, descartando la influencia de otros componentes sociales. Al contrario, historiadores y académicos más contemporáneos, como David Laing en *One Chord Wonders. Power and meaning in punk rock*⁵¹ y Greil Marcus en *Lipstick Trace: A secret history of the twentieth century*,⁵² subrayan la significativa participación de jóvenes de clase media, mujeres y estudiantes de arte en la emergencia y el

⁵⁰ Hall Stuart y Jefferson Tony, p. xxix.

⁵¹ Laing Dave, *One Chord Wonders. Power and meaning in punk rock*, Milton Keynes: Open University Press, 1985.

⁵² Greil Marcus, *Lipstick Trace: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.

desarrollo del punk británico y estadounidense. Sugieren desenraizar el punk de la *working class*, contrariamente a la visión romántica del CCCS y lo que Hebdige nos somete como una evidencia. Además, aunque estas investigaciones deficientes se centran casi exclusivamente sobre el punk británico, conviene subrayar que en otros territorios el punk surge también desde sociabilidades más heterogéneas y hasta de clase alta, o media alta, como en el caso latinoamericano y argentino.

En el contexto de las herramientas teóricas de nuestro análisis, nos parece pertinente explorar la cuestión del género como otro elemento faltante. Al profundizar en las teorías subculturales relacionadas con el trabajo del CCCS, se revela un énfasis inexistente en las cuestiones de género, lo cual resulta motivo de crítica y reevaluación en investigaciones posteriores. Sorprendentemente, los primeros cuestionamientos en este sentido emanan de investigadores y particularmente investigadoras del mismo CCCS. Jefferson y Hall respaldan también estas críticas afirmando lo siguiente:

One of the [...] recurrent criticisms [...] was its gender blindness, something that, with the insight of contemporary feminism, now seems embarrassingly obvious [...] Neither gender nor, for that matter, sexuality was deployed as the structuring dimension that each subsequently became. This resulted in an almost exclusive attention to boys within subcultures and (relatedly) a failure to see how attending to boys and the largely leisure-based sites of their activities led us to lose the theoretical importance of the missing sites and with them the dimension of gender.⁵³

Al reconocer estos fallos, abren el campo de análisis para integrar perspectivas de género que ya habían sido debatidas anteriormente por Jenny Garber y Angela McRobbie, colaboradoras del CCCS, que plantearon, en la reedición del 1996 de *Resistance Through Rituals*, una serie de interrogantes para subrayar esta ausencia y proponer una reflexión para futuras investigaciones:

(1) Are girls really absent from the main post-war subcultures? Or are they present but invisible? (2) Where present and visible, were their roles the same, but more marginal, than boys; or were they different? (3) Whether marginal or different, is the position of girls specific to the sub-cultural option; or do their roles reflect the more general social-subordination of women in the central areas of mainstream culture? [...] (4) If sub-cultural options are not readily available to girls, what are the different but complementary ways in which girls organise their cultural life? And are these, in their own terms, sub-cultural forms? (Girls sub-cultures may have become invisible because the very term 'sub-culture' has acquired such strong masculine overtones.)⁵⁴

⁵³ Hall Stuart y Jefferson Tony, p. xvi.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

A esta priorización masculinista criticada aquí, se van agregando otras vertientes que no toman en cuenta los diferentes ejes de dominación y poder a la hora de analizar las subculturas. Parece que el marco de análisis para poner en evidencia la naturaleza de las relaciones de poder se opera de forma distinta cuando los investigadores del CCCS la aplican a las subculturas. Así, Stanley Cohen afirma, acerca de este doble discurso, lo siguiente:

The subculture is observed and decoded, its creativity celebrated and its political limitations acknowledged – and then the critique of the social order constructed. But while this critique stems from moral absolutism, the subculture itself is treated in the language of cultural relativism. Those same values of racism, sexism, chauvinism, compulsive masculinity, anti- intellectualism, the slightest traces of which are condemned in bourgeois culture, are treated with a differential care... when they appear in the subculture.⁵⁵

La alteración del marco usado por los de Birmingham carece de un entendimiento complejo e interseccional de las relaciones de dominio y poder, perspectiva que nos sirve de marco epistemológico de referencia. A la luz de algunas de las críticas y reflexiones propias, es evidente que sus acercamientos y metodología resultan, en el contexto contemporáneo, reductores, parciales y descuidados.

La omnipresencia del elemento de clase como único parámetro social a tomar en cuenta aparece recurrentemente entre las críticas hacia este modelo teórico que no supo adaptarse a los cambios de paradigmas sociales. De apariencia rígida y jerárquica, y asociando las subculturas al hecho meramente obrero, éstas adquieren una dimensión casi sagrada en la cual se considera la resistencia a través de rituales simbólicos. Este enfoque clasista, además de proponer un reflejo sesgado de la realidad funcional de las subculturas, tiende a romantizar la manera con la cual se manifestaron y se manifiestan las prácticas culturales. Según Andy Bennett, la perspectiva de análisis, que se aplicó durante décadas, resulta cada vez menos eficaz en un ámbito social actual caracterizado por la reflexividad, la fragmentación y el pluralismo cultural.⁵⁶ Estudios más contemporáneos sobre estas temáticas, impulsados por el giro subcultural de la década de los noventa, abren nuevas perspectivas para entender cómo las identidades socioculturales se producen y reproducen considerando tanto la estructura de clase como el entramado de otros factores sociales determinantes sin reflejarla directamente.

⁵⁵ Cohen Stanley, *Folk devils and moral panics*, (2ª ed.), Londres: Martin Robertson, 1980, p. xxvii.

⁵⁶ Bennett Andy, “The post-subcultural turn: some reflections 10 years on”, *Journal of Youth Studies*, 14 (5), 2011, pp. 493-506.

No obstante, el CCCS construye, sin lugar a duda, las bases de un acercamiento complejizado operante en el análisis de las subculturas. Sirve para entender algunos de los mecanismos de resistencia y las dialécticas de permeabilidad, heterogeneidad que atraviesan las subculturas y particularmente el punk. El enfoque crítico que proponen sus investigadores ayuda a comprender cómo el punk actual se relaciona con las estructuras sociales, las políticas culturales y las dinámicas económicas dominantes.

3. El giro subcultural: prácticas contemporáneas y flexibilidad

Siguiendo el enfoque genealógico, progresivo y gradual de este primer capítulo, nos acercamos a consideraciones posmodernas que permiten contextualizar teóricamente con más precisión lo que entendemos por escena punk. Estas interpretaciones post subculturales, dentro de las cuales navega el concepto de escena, resultan particularmente pertinentes por concebir una flexibilidad y un dinamismo sociocultural. Asimismo, permiten valorar la performatividad tanto en términos de resistencia como de utopía, e integrar la heterogeneidad presente en la escena, donde la interseccionalidad de relaciones y luchas actúa como una herramienta clave para los procesos de resistencia social.

a. Consideraciones posmodernas y post-subculturalidad

A partir de la década del noventa, marca el inicio de una fase nueva para los estudios subculturales, bajo el impulso de las teorías posmodernas, donde se exponen perspectivas en ruptura que se perfilan como más adecuadas con las manifestaciones culturales contemporáneas. Los marcos teóricos desarrollados durante este periodo proporcionan herramientas novedosas para pensar las culturas y específicamente entender cómo las identidades socioculturales se producen y se reproducen. Esta etapa conceptual rompe con lo establecido hasta aquel entonces, en la práctica inadaptado, al deshacerse del elemento clasista, masculinista, heteronormado, esencialista y categorizador. El nuevo paradigma y los conceptos

claves que derivan de él, nos resultarán sumamente útiles para identificar las herramientas apropiadas en el marco del análisis de nuestro objeto de investigación.

Como lo decíamos, el giro subcultural, que introduce la entrada en la era post-subcultural, pretende corresponder mejor con las prácticas culturales actuales ante lo caduco de las estructuras de los análisis prevalentes. Esta etapa se considera impulsada por Steve Redhead en 1990, al introducir el término post-subcultura, como respuesta a lo que él percibió como un colapso de las divisiones subculturales anteriores.⁵⁷ El mismo término, aún en estado embrionario, será afinado y desarrollado años después como un concepto teórico por David Muggleton por medio de su publicación *Inside Subculture: The postmodern meaning of style*, en 2000, libro en el cual teoriza las propuestas de Redhead. De entrada, se desprende, hasta en el título de su obra, una clara referencia al trabajo de Dick Hebdige con cierto tono paródico como para mostrar una cesura con las teorizaciones anteriores. Muggleton sostiene como argumento principal que las identidades sociales se hicieron más reflexivas, fluidas y fragmentadas por el flujo creciente de mercancía cultural, imágenes, textos a través de los cuales los proyectos de identidad individualizada y las nociones de uno mismo pueden fomentarse y cultivarse. Del mismo modo que Hebdige, a través del filtro del estilo, trata de dar cuenta de estas problemáticas y sitúa un cambio de paradigma en las décadas del ochenta y noventa. Describe los procesos de cambio durante estas décadas en los siguientes términos:

While, for example, modernist theory stressed a series of discrete subcultural styles unfolding in linear time up until the late 1970s, the postmodern 1980s and 1990s have been decades of subcultural fragmentation and proliferation, with a glut of revivals, hybrids and transformations, and the co-existence of myriad styles at any one point in time [...].⁵⁸

En el contexto que nos describe Muggleton, las subculturas pragmáticas y unificadas preexistentes se fragmentaron en un mosaico movedizo de estilos. La elección y el sincretismo estilístico que observa pone en evidencia la multiplicación de los mismos. Las nuevas sensibilidades posmodernas, en las cuales el individualismo superó el enfoque en lo colectivo, se afirma como un recurso usado por los actores sociales que tratan de buscar una imagen atractiva, socialmente aceptada y construirse una identidad sociocultural. Esto implicaría una desintegración parcial, por lo menos al nivel del estilo, de las subculturas. Por ende, siguiendo el razonamiento de Muggleton, el estilo de las subculturas ya no se encontraría articulado

⁵⁷ Redhead Steve, *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*, Manchester: Manchester University Press, 1990.

⁵⁸ Muggleton David, *Inside Subculture: The postmodern meaning of style*, Oxford: Berg Publishers, 2000, p. 47.

alrededor de unas relaciones estructuradas de clase, género y etnicidad. Acerca de esta desintegración explica lo siguiente:

This enables post-subculturalists to engage in 'Style Surfing', to move quickly and freely from one style to another as they wish; indeed, this high degree of sartorial mobility is the source of playfulness and pleasure. They do not have to worry about contradictions between their selected subcultural identities, for there are no rules, there is no authenticity, no ideological commitment, merely a stylistic game to be played.⁵⁹

Aquí, además de enfocarse en el estilo admite la posibilidad del derrumbe del elemento ideológico, lo que conllevaría una desintegración completa de los pilares que permiten identificar una subcultura. En efecto, presupone la descomposición de la sociedad de masa y de una cultura dominante contra la cual una subcultura puede expresar su resistencia. Las fronteras entre subcultura, como el punk, y las otras culturas se borrarían:

And while this may eclipse subcultural visibility, is there still an analytical distinction to be drawn? It would appear not. [...] if modernist subcultures were defined in terms of a series of theoretical oppositions to non-subcultural style, then postmodernity dissolves such distinctions.⁶⁰

Esta oposición implicaría una despolitización y cambios determinantes para la lucha ideológica en el contexto posmoderno, por privilegiar al individuo sobre lo colectivo, preconizar la diferencia y la heterogeneidad sobre el colectivismo y la conformidad. Sin embargo, al usar una óptica posmoderna aplicada a las subculturas, la perspectiva de Muggleton se revela problemática. En efecto, llevaría a desvalorizar y diluir lo que se afirma como la base del punk, es decir su potencial subversivo y crítico desde lo colectivo. Entendemos, al contrario, el punk como una cultura fragmentada y heterogénea pero que mantiene ciertas alianzas unificadoras, dentro y afuera de la escena, para generar objetivos socioculturales en común. En este sentido, la escena punk de Buenos Aires, como lo veremos a continuación, a pesar de posibles fragmentaciones dentro de la escena, con diferentes subgéneros musicales, estilos estéticos y perspectivas ideológicas, se conecta con redes más amplias dentro y fuera de su localidad, estableciendo vínculos con otras escenas punk en Argentina y en el extranjero, así como con movimientos sociales y culturales afines. Así, con el objeto punk que se construye en el presente análisis, la aplicación de un marco postmoderno nos resultaría difícil porque implicaría la pérdida del empoderamiento global y local del punk. En lugar de adoptar un

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

enfoque particular sobre la fragmentación y disolución de las identidades, preferimos destacar la capacidad del punk para mantener alianzas unificadoras y generar acciones colectivas en busca de objetivos socioculturales. La despolitización y descolectivización de las subculturas, o más bien de sus residuos de acuerdo con la hipótesis de Muggleton, están sujetas a debate desde una puesta en tensión de las mismas bases posmodernas y de la modernidad, pero con herramientas conceptuales distintas que no pierden de vista una reflexividad colectiva.

Siguiendo esta línea de la identidad sociocultural, el sociólogo británico David Chaney se dedica a mostrar cómo los individuos reunidos en grupos logran empoderar sus capacidades de acción al movilizar todos sus recursos culturales. Propone ir más allá de la concepción de una apropiación reflexiva inherentemente individual, a la manera de la comunidad de Tönnies. Contrariamente a Muggleton, Chaney propone repensar las subculturas desde un ángulo que permite considerar una lucha de poder desde lo colectivo. Para esto, introduce el concepto de estilos de vida situados y estratégicos. En su libro *Lifestyles* describe este concepto como revelador de la apropiación física y simbólica de los recursos culturales de tal manera que éstos se apoderan de significaciones particulares en contextos específicos y espacialmente situados.⁶¹ El estilo de vida situado hace referencia a “las metáforas físicas para los espacios que los individuos pueden apropiarse y controlar” y lo estratégico indica “los modos característicos de compromiso social, o discursos de identidad, donde los individuos pueden incrustar estas metáforas”.⁶² A partir de este concepto redefine el campo cultural de la vida cotidiana:

[...] values, relationships and identities are being constructed in the manipulation of vocabularies of style, then material culture becomes the terrain – albeit an unstable, relative terrain – through which social order is constituted. This, it seems to me, is one of the most important aspects of the rise of lifestyles as ‘sites and strategies’ for new forms of affiliation and identification [...] that is, culture becomes more clearly a resource than an inheritance. Thus, what were once described as subcultures could now be regarded as collective lifestyle statements, which reflexively negotiate rather than directly mirror the experience of social class.⁶³

En su desarrollo se observa el fraccionamiento de las subculturas en términos de estilos de vida que emergen como formas de vida social colectiva encarnadas en distintos conjuntos de sensibilidades estéticas y políticas a través de los cuales cada grupo articula su diferencia con respecto a otros grupos que ocupan el mismo espacio, ya sea de escala menor o mayor. Estas configuraciones integran una gama de posiciones ideológicas cuyos enfoques pueden ser

⁶¹ Chaney David, *Lifestyles*, Londres: Routledge, 1996.

⁶² Traducido desde Chaney, p. 92.

⁶³ Chaney David, “Fragmented culture and subcultures” en Bennett Andy y Kahn-Harris Keith, *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*, Basingstoke: Palgrave, 2004, pp. 36-48.

políticos, religiosos, de género, étnicos, clasistas, y aparecen imbricados infinitamente para fomentar identidades colectivas atravesadas por las circunstancias locales, translocales y globales. La perspectiva presentada, aquí, representa una clara ruptura con la visión estrecha del CCCS que tendía a confinar el hecho subcultural dentro de una categoría social o varias, pero dominantes. En contraposición, este enfoque reconoce la posibilidad de convergencia e intersección total o parcial de los factores de clase, etnia, género y sexualidad, reflejando la multidimensionalidad de las identidades subculturales en un contexto contemporáneo.

Además, esta situación que rodea los estilos de vida subculturales se encuentra influenciada por la compresión espaciotemporal acelerada por las nuevas tecnologías de comunicación y el flujo constante de personas, bienes y recursos culturales. Este fenómeno permite que grupos e individuos de distintas partes del mundo puedan, entonces, formar coaliciones críticas que coordinan prácticas con objetivos específicos a nivel translocal, regional o mundial. Este contexto favorece, indudablemente, la formación de conexiones socioculturales entre grupos e individuos con sensibilidades afines, ya sean estas estéticas o ideológicas.

Las múltiples perspectivas, que expone Chaney, entran plenamente en la construcción del objeto de nuestra investigación por concebir una posible coalición interseccional, sea heterogénea o homogénea, de la escena punk de Buenos Aires, posicionada ideológicamente en contra de toda discriminación y opresión dentro de una red autónoma y propia de espacios socio-discursivos, de escala menor y situada. Estos espacios, a pesar de su escala, participan de una red más amplia de resistencia y expresión cultural que trasciende las fronteras físicas.

b. El concepto de escena

Entre los numerosos conceptos analíticos que emergieron en el marco de la teoría post-subcultural, el de *escena* nos interesa particularmente por estar en adecuación con nuestro análisis del punk de una ciudad en particular, aquí Buenos Aires. Asimismo, dentro del marco de la cultura musical, el término de escena es usado desde hace décadas por los músicos, periodistas musicales y fans para describir un conjunto que los engloba y se desarrolla alrededor de un género particular de música. En su uso cotidiano hace referencia comúnmente a una configuración espacial que puede ser una ciudad o región, de donde un estilo musical se originó o fue apropiado y adaptado localmente. Por ejemplo, el New Orleans jazz, Chicago blues o el

New York hardcore, representan esta idea de escena musical con los elementos esenciales a su formación, es decir, el estilo musical y un espacio específico.

El concepto de escena fue introducido por el sociólogo canadiense Will Straw, en el contexto de los estudios sobre las músicas populares, con el objetivo de definir precisamente las culturas musicales, y recientemente literarias.⁶⁴ Además de seguir un análisis de las culturas musicales como ancladas en una comunidad estable de individuos en un espacio geográfico fijo, Straw propone un concepto que considera cambios fundamentales en las culturas por estar integrados en la globalización y los flujos translocales. Definiendo la escena en oposición a la comunidad musical, Straw explica:

A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. [...] Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level.⁶⁵

Straw posiciona la escena como flexible, dinámica e insertada en las relaciones entre lo global y local. En efecto, identifica la escena como un espacio abierto al nivel musical con fronteras elásticas que permite alianzas donde las prácticas globales de una cultura musical particular son reapropiadas y resignificadas localmente. Así, la escena ofrece una resolución de esta dialéctica y sirve, por un lado, para circunscribir actividades situadas localmente y, por otro lado, para aportar unidad a prácticas esparcidas a nivel global.⁶⁶ La perspectiva de Straw resulta especialmente necesaria para nuestro análisis de la escena punk de Buenos Aires, ya que resalta su naturaleza flexible y dinámica, así como su capacidad para navegar las complejas relaciones entre lo global y lo local. En el contexto de esta escena particular, esta flexibilidad se manifiesta en la apropiación y reinterpretación de elementos musicales, estéticos e ideológicos provenientes de movimientos punk globales y regionales, haciendo de la escena un espacio donde las influencias externas se entretrejen con las realidades locales, generando una síntesis particular y significativa.

⁶⁴ Straw Will, "Two kinds of scene", *Cahiers de recherche sociologique*, 2015.

⁶⁵ Straw Will, "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, 5 (3), 1991, p. 373.

⁶⁶ Straw Will, "Scenes and sensibilities", *Public*, 22-23, 2001, pp. 245-257.

Para Straw, la escena refleja y actualiza un estado particular de relaciones entre varios individuos y grupos sociales que se unen alrededor de una coalición específica de estilo musical. Esto sugiere que la adhesión a una escena no se ve restringida por las categorías de clase, género, etnia y sexualidad como suele aplicarse en el contexto subcultural, tal como fue analizado por ejemplo por el CCCS. La escena puede ser un lugar donde estas categorías se entrecrucen. Straw argumenta, además, que, para comprender plenamente estas expresiones culturales, es esencial considerar los espacios físicos, las prácticas sociales y las relaciones de poder que las rodean. La noción de escena implica un enfoque contextualizado y situado que busca comprender cómo las expresiones culturales se configuran en relación con su entorno y cómo influyen en las identidades y las interacciones sociales. Al adoptar este enfoque, podemos obtener un entendimiento más profundo y matizado de la escena punk como un sitio inclusivo de resistencia cultural y de negociación identitaria en la ciudad de Buenos Aires.

En sus planteamientos teóricos residen las ventajas del concepto de escena por sostener una flexibilidad tanto al nivel musical como social que desesencializa las categorías a partir de las relaciones de poder de su entorno y considera la espacialidad y performatividad de las culturas. Al adoptar un enfoque flexible y dinámico, el concepto de escena nos permite trascender las categorías tradicionales. Su análisis del concepto se desvincula del inmovilismo y la homogeneización de las categorías sociales en relación con la cultura musical y las vuelve dinámicas. En efecto, la escena no solo permite considerar el entrecruzamiento de las categorías sociales dentro del contexto de una escena musical global geográficamente situada, sino también su autonomía y permeabilidad.

Los trabajos de Will Straw resaltan la disolución del marco teórico predominante del CCCS, y especialmente del tríptico resumido en la relación entre punk, estilo y subcultura, y de la perspectiva de análisis reducida al mero hecho consumista ocultando los aspectos de producción y creación. La noción de escena ofrece, como alternativa, la posibilidad de examinar una cultura musical desde una perspectiva tridimensional, abarcando un espectro más completo de prácticas culturales locales específicas. Debido a lo anterior, este concepto de escena, por su flexibilidad, dinamismo, además de su anclaje espacial, se muestra particularmente oportuno por desafiar enfoques tradicionales y abrir el campo de las posibilidades analíticas que no nos proporciona una visión subcultural estática.

En resumidas cuentas, la genealogía presentada aquí, que traza una evolución desde las primeras teorizaciones de las subculturas hasta el concepto de escena, revela no solo contradicciones socio-discursivas sino epistemológicas, y destaca un esfuerzo para complejizar los ejes de análisis. El dialogo conceptual, en el centro de este capítulo, propone una lectura

analítica sobre la construcción, a través de distintas resistencias y polémicas teóricas, un marco que en la contemporaneidad resulta más estable y útil, al retomar sucesivamente algunos aspectos que fueron descuidados anteriormente.

Así, a partir de un enfoque del CCCS, aunque obsoleto para un análisis más situado y actual sobre la cultura punk, se pueden rescatar elementos pertinentes que consideran las relaciones de poder, las contradicciones y las dinámicas sociales inherentes a las subculturas. Este enfoque crítico puede ayudar a entender cómo el punk, a partir de los ochenta, se relaciona con las estructuras sociales, las políticas culturales y las dinámicas ideológicas dominantes. Sin embargo, como discutido anteriormente, la evolución y diversificación del punk, así como el contexto cultural y sociopolítico en el que se desenvuelve, difiere significativamente del que el CCCS analizó en su momento en el marco de los estudios culturales. Por lo tanto, cruzar algunos enfoques teóricos del CCCS con perspectivas contemporáneas, resulta pertinente para posicionar nuestro análisis, tomando en referencia el concepto de escena, el cual además de retomar de manera más compleja, contextualizada y dinámica los procesos descritos en este capítulo, propone nuevos ejes que nos permiten considerar las cuestiones de interseccionalidad y permeabilidad discursiva de la escena punk de Buenos Aires.

4. Consideraciones teóricas interseccionales y utópicas

A partir de esta aproximación post-subcultural caracterizada por su flexibilidad, se abre la posibilidad de integrar de forma aislada y cruzada, las herramientas teóricas que estructuran nuestra concepción del objeto de estudio. Propondremos, por lo tanto, un enfoque relativamente autónomo de la teoría interseccional, que servirá para desglosar sus principales cuestionamientos y principios clave, tanto en su dimensión conceptual como práctica, y para observar cómo se manifiestan y se entrecruzan en el contexto subcultural y punk. Así, consideraremos la escena punk a través de este prisma antes de extraer, de la misma forma, enfoques particulares de las teorías sobre la utopía. Estas características permitirán consideraciones utópicas más precisas y en la línea de las reflexiones que enmarcan la presente investigación.

a. La interseccionalidad como herramienta de lucha y resistencia

Antes de evaluar en qué medida los elementos desarrollados en la parte anterior, es decir el concepto de escena dentro de los estudios post-subculturales, establecen un trasfondo para explicar la pertinencia de la interseccionalidad para el presente trabajo, y más adelante la materialización de la misma en el caso de la escena punk de Buenos Aires, resulta necesario disecar brevemente el concepto para entender su funcionamiento. El concepto metodológico nos sirve como referente para abarcar la complejidad de prácticas y discursos ideológicos que el punk promueve y proyecta a través de un reconocimiento de las experiencias y las luchas que emanan de la subcultura punk marcadas por la intersección de múltiples formas de opresión.

El término y concepto aparece en el paisaje académico de la mano de Kimberlé Crenshaw, quien en un artículo publicado en la revista *Stanford Law Review* define la interseccionalidad de la siguiente manera:

[...] a provisional concept linking contemporary politics with postmodern theory. In mapping the intersections of race and gender, the concept does engage dominant assumptions that race and gender are essentially separate categories. By tracing the categories to their intersections, I hope to suggest a methodology that will ultimately disrupt the tendencies to see race and gender “as exclusive or separable”.⁶⁷

Crenshaw entiende este planteamiento como una herramienta que trata de refutar la separación de las categorías de raza y género para, al contrario, englobarlas. El concepto expresa una forma de considerar múltiples opresiones que enfrentan un grupo o varios grupos incluso cuando los cuerpos pertenecen a más de un grupo oprimido. La investigación de Crenshaw, centrada específicamente en las mujeres afroamericanas, demuestra cómo la combinación de su raza y género crea un sistema complejo de opresión que ya no se limita a una de las categorías que las identifican.⁶⁸

Como lo ilustra Sirma Bilge en varios de sus trabajos académicos, la interseccionalidad se define como una teoría transdisciplinaria que trata de comprender la complejidad de las identidades y las desigualdades sociales desde una perspectiva integradora. Esta teoría rechaza el aislamiento y la jerarquización de los grandes ejes de diferenciación social que son las

⁶⁷ Crenshaw Kimberlé, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, 43 (6), 1991, p. 1244.

⁶⁸ Antes de ser nombrado y conceptualizado por Crenshaw, esta perspectiva ya empieza a circular a finales de los sesenta y era parte de la praxis de esferas militantes, particularmente feministas multirraciales en los Estados Unidos así como en Brasil, ver Hill Collins Patricia y Bilge Sirma, *Intersectionality*, Cambridge: Polity Press, 2016, pp. 65-77 y Alvarez Sonia, “Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista”, *Cadernos Pagu*, (43), 2014, pp. 13-56.

categorías de clase, raza, género, sexualidad, etnia, edad, discapacidad. El planteamiento interseccional no solo reconoce la multiplicidad de los sistemas opresivos vigentes a partir de las categorías sociales sino que postula las interacciones de estas categorías en la reproducción de las desigualdades sociales.⁶⁹ El concepto propone acercarse a la realidad social de las mujeres y hombres, al igual que las dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas que se conectan a esta realidad como siendo múltiples y determinadas simultáneamente y de forma interactiva por varios ejes de organización social significativos.⁷⁰

Además, desde un punto de vista estrictamente teórico el concepto proporciona la posibilidad de pensar la escena punk como consciente de la indivisibilidad de las opresiones por ser interactivas y respondiendo a la misma matriz opresiva. A la luz de los trabajos de Sirma Bilge, acerca de la teorización de la interseccionalidad, nos damos cuenta de que la perspectiva holista u holística se revela mucho más completa. Para ella, abordar una perspectiva monista, es decir privilegiando y problematizando un solo eje de relación de poder, resultaría incompleto:

L'idée sous-jacente de la conception moniste de la domination sociale est la hiérarchie entre différents rapports de pouvoirs : il y aurait ainsi une oppression centrale et des oppressions périphériques. Cette hiérarchisation des dominations ou des *différences qui comptent* conduit à la catégorisation des mouvements qui en sont porteurs ; comme le suggère Judith Butler, c'est l'affirmation du primat de la différence sexuelle par rapport à la différence raciale qui marqua le féminisme psychanalytique (dit aussi différentialiste) comme blanc. Ainsi, pour les courants féministes monistes, la domination principale est le patriarcat ou la différence principale le sexe, alors que pour le marxisme, c'est le système capitaliste. Malgré les dissensions profondes entre ces courants sur ce qui constitue l'*ennemi principal*, pour reprendre le terme bien connu de Christine Delphy, ils reposent sur une même logique d'appréhension de la domination et des liens entre la domination principale qu'il faut combattre et les dominations secondaires qui disparaîtront lorsque la première aura été anéantie.⁷¹

El monismo tendería a jerarquizar las categorías y las matrices de dominación a pesar de considerar que funcionan según la misma lógica, y ocultar la experiencia de grupos que sufren más de una opresión. Las mismas problemáticas sugerirían con las aproximaciones que nacieron para refutar el monismo, y que Bilge llama pluralistas, por presentarse como aritméticas y no superar una simple adición o acumulación. Desde esta perspectiva, se reconoce el carácter pluralista de las opresiones, pero la matriz estructural de dominación es concebida

⁶⁹ Bilge Sirma, "Théorisations féministes de l'intersectionnalité", *Diogène*, 1, 2010, pp. 70-88.

⁷⁰ Stasiulis Daiva, "Feminist Intersectional Theorizing", en Li Peter, *Race and Ethnic Relations in Canada*, Toronto: Oxford UP, 1999, pp. 347-397.

⁷¹ Bilge Sirma, "De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe", *L'Homme et la société*, 176-177 (2), 2012, p. 52.

como una adición de las dominaciones separadas las unas de las otras. Estas categorías adquieren, por ende, cierta autonomía e independencia, y son sujetas a operaciones matemáticas sofisticadas que implica adiciones, sustracciones y multiplicaciones.

El holismo se afirma en contraposición al monismo y al pluralismo, es decir la vinculación, tanto por sus diferencias como por sus similitudes, de los diferentes elementos que constituyen el sistema. De esta forma, la teorización holista despliega un sistema de análisis en términos de relación constitutiva que integra todas las categorías. En vez de referirse a categorías preexistentes la relación social constitutiva permite considerarlas como sujetas a procesos de co-construcción. Paola Baccheta en su trabajo sobre las alianzas feministas transnacionales sugiere la definición siguiente:

Il est plus utile de conceptualiser ces pouvoirs non pas comme des lignes séparées, même si elles s'entrecroisent, mais plutôt comme des co-formations multidimensionnelles dans lesquels le genre, la race, la sexualité, la classe sociale, la postcolonialité, etc., opèrent inséparablement, à la fois dans les registres du discours et dans ceux de la matérialité.⁷²

Las teóricas y teóricos de la interseccionalidad proponen, por lo tanto, una perspectiva integrada y constitutiva de las desigualdades que tiene como objetivo interactuar con los movimientos sociales en su producción de conocimiento situado, encarnado en una producción de un discurso crítico y reivindicativo. La producción de contenido crítico interseccional toma en cuenta horizontalmente las situaciones y condiciones de opresión, pero también su historicidad y su materialidad, es decir, una praxis crítica de acción colectiva. En este caso, la crítica está también dirigida hacia las instituciones, los aparatos del Estado y más generalmente el sistema capitalista que no integra la complejidad de las desigualdades en sus agendas.

El concepto de interseccionalidad, originariamente descendiente de los trabajos de las feministas afroamericanas, se convirtió rápidamente en un término popularizado para designar la complejidad de la imbricación de múltiples identidades y desigualdades. Los trabajos pioneros, como el de Crenshaw, fueron decisivos para visibilizar la situación social de las mujeres de minorías étnicas, una intersección ignorada tanto por los movimientos antirracistas como feministas. En este marco, los trabajos contemporáneos tienden a alinearse para construir una herramienta en el contexto de las políticas de justicia social y los dispositivos de lucha contra la opresión. Así, Patricia Hill Collins recomienda abordar y construir el concepto como un proyecto de conocimiento (*knowledge project*) que se centraría en poner en evidencia las

⁷² Bacchetta Paola, "Réflexions sur les alliances féministes transnationales", en Jules Falquet, Helena Hirata, Danièle Kergoat, Brahim Labari, Nicky Lefevre y Fatou Sow, *Le sexe de la mondialisation. Genre, classe, race et nouvelle division du travail*, París: Les Presses de Sciences Po, 2010, p. 278.

relaciones de poder y las desigualdades sociales. Hill Collins va más allá de una simple perspectiva académica, y de las variaciones, que solemos encontrar en los campos de análisis interdisciplinario y afirma lo siguiente:

Variations of intersectional practice can also be found within and outside the academy. Teachers, social workers, parents, policy advocates, university support staff, community organizers, clergy, lawyers, graduate students, nurses, and other practitioners find themselves upholding and challenging social inequalities. Practitioners both search for and propose ideas that will explain their experiences with the social problems around them. Given these wide-ranging approaches and concerns, intersectionality's current definitional state still resembles Stewart's dilemma: Scholars and practitioners think they know intersectionality when they see it.⁷³

Según ella, existe una tensión entre las esferas académicas y activistas (*practitioners*) acerca de la interseccionalidad que no parece resolverse por falta de diálogo entre ambos círculos. Mientras unos se concentran en el concepto como una herramienta de análisis, los demás lo usan como una praxis crítica. Explica acerca de esta relación:

Ironically, as the structural contours of social movement politics of the 1960s and 1970s receded into the past, intersectionality's incorporation into the academy in the 1990s and 2000s seemingly uncoupled this knowledge project from politics. Intersectionality as a knowledge project shifted from bottom up knowledge projects reflected in Crenshaw's ability to draw from grassroots politics, to top down knowledge projects whose structural contours were increasingly shaped by the normative practices of the academy, and whose symbolic contours reflected the objectives, thematic content and epistemological approaches of existing fields of study.⁷⁴

Para Hill Collins, el proyecto de conocimiento interseccional se desvinculó progresivamente del elemento político, del cual nació, para dejar lugar a una predominancia académica donde este proyecto de conocimiento fue y es moldeado dentro de las normas de la academia. A la lectura de los trabajos de Hill Collins, percibimos un cuestionamiento del uso del concepto en el ámbito académico, sobre todo cuando invisibiliza sus raíces políticas y olvida su dimensión simbólica en los movimientos sociales políticos. De acuerdo con ella, el uso del concepto por estos movimientos es indisoluble con el fomento del proyecto de conocimiento interseccional. A partir del argumento de June Jordan sobre lo indivisible de la libertad en este contexto, afirma:

⁷³ Hill Collins Patricia, "Intersectionality's Definitional Dilemma", *Annual Review of Sociology*, 41, 2015, p. 2.

⁷⁴ Hill Collins Patricia, "Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 3 (2), 2011, p. 94.

Jordan's discussion of freedom foreshadows important ideas within intersectional knowledge projects, namely, viewing the task of understanding complex social inequalities as inextricably linked to social justice, or the intersections not just of ideas themselves but of ideas and actions. Subsequent expressions of black feminist thought contained an explicit analysis of the interconnectedness of race, class, gender, and sexuality as systems of power that was clearly tied to social justice projects and social movement politics.⁷⁵

Así, insiste sobre la importancia del rol de los académicos que trabajan con la interseccionalidad para restablecer la relación tríplica entre el concepto, la academia y el activismo. Considera la interseccionalidad en términos de ideas y acciones, por lo cual la performatividad, discursividad y el activismo punk pueden integrar este marco teórico. Además, Hill Collins percibe la introducción del concepto, en el ámbito académico, como la causa de cambios fundamentales en la manera de aproximarse a estos planteamientos. Explica cómo el proyecto de conocimiento inicialmente holístico dio lugar a distintas áreas de análisis:

It appears that an initially holistic knowledge project became changed during its migration into the academy, with an increasing distinction made between intersectionality as a paradigm for studying complex social inequalities and intersectionality as a political project for bringing about social justice: intersectionality as a framework for understanding power relations of race, class, gender, sexuality, and others, on the one hand, and intersectionality as a framework that might catalyze social justice projects, especially those that might empower oppressed groups, on the other hand.⁷⁶

Este balance, por parte de Hill Collins, de una situación donde el proyecto de saber interseccional se encuentra fragmentado, resuena particularmente en la construcción de nuestro objeto de análisis, el cual denota de heterogeneidades a la hora de concebir una resistencia ideológica efectiva. En este marco, nuestra propuesta no se limitará exclusivamente a examinar las relaciones de poder que inciden sobre las identidades subjetivas ni la complejidad de las desigualdades sociales dentro de la escena punk de Buenos Aires. En cambio, propondremos, más bien, explorar cómo la escena despliega y utiliza una herramienta retórica interseccional como mecanismo principal para resistir y criticar las relaciones de poder y las desigualdades sociales. Implícitamente, esta perspectiva ofrece una aproximación a la performatividad y discursividad punk que usando la interseccionalidad nos llamaría a vernos como individuos atravesados por relaciones de poder cruzadas y a considerar la interrelación de los sistemas opresivos.

⁷⁵ Hill Collins Patricia, "Social Inequality, Power, and Politics: Intersectionality and American Pragmatism in Dialogue", *The Journal of Speculative Philosophy*, 26 (2), 2012, p. 450.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 451-452.

b. Una interseccionalidad bajo el prisma de saberes subculturales

Ahora bien, conviene aclarar que la ideología interseccional sustenta precisamente un discurso político preexistente que el punk logra integrar. Según lo plantea la teoría sociocrítica, que reconoce las manifestaciones sociales en el objeto cultural, la interseccionalidad punk puede ser entendida como un conflicto socio-discursivo. La lógica epistemológica sociocrítica otorga la posibilidad de analizar la producción de sentidos de la discursividad punk en constante diálogo con la sociedad en la cual se producen.⁷⁷ Por ende los conflictos sociales que dan lugar a discursos también en conflicto se encuentran plasmados en los procesos de producción cultural. Nuestro análisis propondrá una doble aproximación holística para dar cuenta de la circulación de un saber interseccional situado dentro de una cultura punk en un contexto local particular. Las diferencias, que podemos percibir en una cultura punk tan diversa, serán conscientemente subestimadas, a la luz del concepto de escena que permite a la vez un análisis heterogéneo y homogéneo por el dinamismo y la flexibilidad que ofrece. Si consideramos la escena punk de Buenos Aires como un conjunto fragmentado, y ya no una simple fragmentación estática sin cohesión posible, se facilitará la puesta en evidencia de la interseccionalidad en las prácticas y discursos punk.

La conceptualización y construcción de un objeto punk como una escena musical parte de dinámicas socio-ideológicas permite abordar la interseccionalidad en términos post-subculturales. En efecto, la escena, según lo plantea Will Straw, implica una coalición, que en el caso punk se presenta como musical y sobre todo ideológica. Cabe recordar que, en su fase inicial, el punk atrae a aquellos oprimidos que se reconocían en el carácter anticonformista del punk, creando diversidad en su seno.⁷⁸ Como expuesto anteriormente, pasados los años setenta la escena ya no es reconocida por su enfoque clasista y poco movedizo, tal como nos lo presenta el CCCS, sino como un espacio flexible, dinámico e ideológicamente situado. Este proceso es acelerado por una permeabilidad con los movimientos sociales de la época como los movimientos anti-clasistas, antirracistas, feministas, queer, ecologistas, entre otros. Como ejemplos de esta interpenetración de los discursos del afuera, resaltamos la emergencia del riot grrrl influenciada por las teorías feministas de la época, y el cruce del concepto anarquista de

⁷⁷ Cros Edmond, *La sociocritique*, París: L'Harmattan, 2003.

⁷⁸ En la segunda parte de nuestra investigación proponemos un recorrido sociohistórico sobre los procesos de emergencia del punk tanto en Inglaterra como los Estados Unidos, antes de recentrar estas cuestiones sobre nuestro objeto de análisis.

liberación total con la ideología punk.⁷⁹ La emergencia de estas subescenas fragmentadas de resistencia múltiple, tanto sociocultural como ideológica, serán decisivas para concientizar desde varios ángulos la escena y recentrarla alrededor de una ideología y praxis más clara e identificable. Como lo examinaremos a continuación, consciente de la multiplicidad y la imbricación de opresiones, la escena punk rechaza cualquier jerarquización o categorización social así como las claves que las generan como el sexismo, la homofobia, el racismo, el clasismo, etc. Considera la heterogeneidad de las opresiones de forma simultánea y no adicional como una herramienta política de lucha y justicia social.

Ahora bien, desde la perspectiva propuesta por Muggleton sobre la post-subculturalidad, conviene considerar la interseccionalidad en concordancia con los procesos paradigmáticos y epistemológicos que se operan tanto en el campo de estudio como en las subculturas mismas. Este cambio necesario, según él, lo define en los siguientes términos:

[...] to move from an ‘inherently’ radical notion of subculture, coupled with a monolithic conception of the dominant culture, to a position that recognizes the differentiation and multiplicity of points of power in society and the way that various cultural formations and elements articulate within and across these constellations of power in complex and non linear ways to produce contingent and modificatory outcomes.⁸⁰

Muggleton además de poner el énfasis en la fluidez, la hibridez y la porosidad de las categorías, insiste sobre la necesidad de reconocer la interseccionalidad subyacente de la disciplina subcultural y la multiplicidad de las relaciones de poder, privilegios y opresiones. Las subculturas sugerirían, entonces, una forma alternativa de expresión cultural que reflejaría una pluralidad articulada de relaciones de poder que supera la superficialidad, la unilateralidad dicotómica que supone el cuadro dominante/dominado. Así, esta perspectiva resulta esencial para nuestro análisis de la escena punk de Buenos Aires, ya que nos permite entenderla como un espacio donde convergen y se entrelazan diversas formas de poder, privilegio y opresión.

Asimismo, volviendo a las propuestas teóricas de Will Straw quien permite considerar las escenas como entidades socio-geográficamente situadas, el conocimiento discursivo y performativo de una escena no solo se encuentra influenciado por tendencias ideológicas globales, sino que se construye por el contexto social, cultural y político en el que se produce. Al cruzar esta perspectiva con la producción de saberes situados dentro de un marco

⁷⁹ Pellow David, *Total liberation: The power and promise of animal rights and the radical earth movement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

⁸⁰ Muggleton David, *The Post-subcultures reader*, Nueva York: Berg, 2003, p. 13.

epistemológico crítico y feminista,⁸¹ se facilita el entendimiento y la lectura de la producción de conocimiento interseccional dentro de una escena contextual y localmente situada, como la de Buenos Aires, la cual se desenvuelve en un entorno urbano y social particular, influenciado por las dinámicas locales y las tensiones políticas y culturales de este espacio.

Con el propósito de contextualizar, el aporte de académicas latinoamericanas nos ofrece posibles puntos de conexión pertinentes por proponer, dentro de esta epistemología decolonial feminista, resituar el conocimiento al tener en cuenta las posiciones sociales, las experiencias y las perspectivas de quienes lo generan dentro de un contexto socio-cultural y político específico, desde los márgenes.⁸² Es decir, promover una epistemología que reconoce la pluralidad de voces y la multiplicidad de realidades en la producción de saberes. Según María Luisa Femenías, la producción de saberes situados implica reconocer que el lugar social y las vivencias de una persona influyen en cómo ve el mundo y en las ideas que desarrolla. Así, la producción de saberes situados implica una crítica y un desafío a los discursos y estructuras dominantes que oprimen y perpetúan desigualdad, además de cuestionar las formas en que el conocimiento fue construido históricamente desde una posición hegemónica. Femenías argumenta que al tener en cuenta estas perspectivas diversas, pueden ser generados conocimientos críticos más completos y acertados.⁸³

Aunque las aproximaciones epistemológicas que cruzan subculturas y feminismo ya se habían insinuado en los noventa,⁸⁴ es alrededor de finales de la década de 2010 y principios de los 2020, cuando se observa un notable aumento de publicaciones académicas, reflejando un interés por las intersecciones entre subculturas y las múltiples formas de opresión y marginalización, a través de casos específicos que abarcan una variedad de escenas. Estas investigaciones pretenden proporcionar una comprensión más completa y holística de las experiencias y luchas de las personas involucradas e identificadas en las subculturas, y cómo éstas crean espacios de resistencia y transformación social. El enfoque renovador de estos

⁸¹ Haraway Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Valencia: Ediciones Cátedra, 1995.

⁸² Suárez Navaz Liliana y Aída Hernández Castillo Rosalva (eds.), *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, 2008.

⁸³ Ver Femenías María Luisa, *Laberintos intelectuales: los caminos del sujeto*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018 y Femenías María Luisa y Spadaro María Cristina, "Subvirtiéndolo las estructuras de los saberes: Algunas reconsideraciones sobre sus presupuestos", *Labrys*, 23, 2013.

⁸⁴ La antigua colaboradora del CCCS Angela McRobbie se impone como figura académica y precursora de estas aproximaciones teóricas. Ver McRobbie Angela, *Feminism and Youth Culture*, (2ª ed.), Hampshire: Macmillan Press, 2000.

trabajos reconoce que algunas subculturas, ya sean punk,⁸⁵ heavy metal,⁸⁶ emo⁸⁷ entre otras, no se constituyen como bloques monolíticos sino que están atravesadas por diversas identidades y formas de opresión relacionadas la etnia, el género, la sexualidad y la clase social. Exploran cómo estas intersecciones afectan las experiencias y las identidades de las personas dentro de estas subculturas, y cómo las subculturas pueden construirse no solo como espacios de resistencia sino de negociación y empoderamiento para los individuos que se encuentran en las intersecciones de múltiples categorías de opresión. Interesantemente, las perspectivas analíticas del punk ofrecen un campo fértil para este tipo de investigación, aunque todavía son escasas. Obras significativas y pertinentes en esta línea incluyen *WhiteRiot: Punk Rock and the Politics of Race*⁸⁸ y *Queer-Feminist Punk: an Anti-social History*.⁸⁹ Ambas antologías, desde una deconstrucción histórica del punk, permiten considerar cómo las intersecciones de raza, género y sexualidad se negocian y se viven dentro de las subculturas punk. Aportan una comprensión más completa sobre las prácticas de resistencia social dentro de contextos punks particulares donde se construyen espacios para el activismo político, la autoexpresión y la formación de comunidades basadas en una solidaridad que desafía las normativizaciones sociales.

Por consiguiente, a la luz de estos elementos proponemos articular este cuadro de análisis, con el concepto de escena, para ver en qué medida los discursos y las prácticas culturales inherentes del punk, situadas en nuestro caso en el área urbana de Buenos Aires, son viables como interseccionales y fomentan un pluralismo igualitario. Consideramos que esta perspectiva ofrece una visión del punk no solo como un espacio de resistencia, sino también como uno de negociación y empoderamiento, especialmente para aquellos en las intersecciones de múltiples categorías de opresión. Además, tomando en cuenta la perspectiva interseccional y el abandono del nihilismo y fatalismo, encarnado en el *no future*, por una base ideológica y crítica, la escena punk alimenta, mediante su discursividad y praxis performativa, un cambio de las consciencias para crear un horizonte de posibilidades, una definición propia de justicia social y liberación para los oprimidos del sistema. La escena punk, en este sentido, se podría conceptualizar como un impulso o un espacio utópico interseccional que busca tanto el cambio social y la realización hipotética del mismo.

⁸⁵ Stinson Elizabeth, “Means of Detection: A Critical Archiving of Black Feminism and Punk Performance”, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 22 (2–3), 2012, pp. 275–311.

⁸⁶ Rogers Anna y Deflem Mathieu, *Doing Gender in Heavy Metal: Perceptions on Women in a Hypermasculine Subculture*, Londres, Nueva York: Anthem Press, 2022.

⁸⁷ Hernández-Rosete Daniel, “La violencia juvenil contra emos: análisis etnográfico de su persecución en la Ciudad de México”, *Cadernos de Saúde Pública*, 33 (12), 2017.

⁸⁸ Duncombe Stephen, *WhiteRiot: Punk Rock and the Politics of Race*, Londres, Nueva York: Verso Books, 2011.

⁸⁹ Wiedlack Maria Katharina, *Queer-Feminist Punk: an Anti-social History*, Viena: Zaglossus, 2015.

c. Utopismo y el impulso utópico como matriz del cambio social

Ahora, tomando en cuenta el último acercamiento teórico sobre la promoción de un cambio social generado desde un espacio simbólico materializado como escena, podemos interpretar y considerar la escena punk como una utopía interseccional. Esta aproximación se encuentra posibilitada por el carácter multidisciplinario e interdisciplinario de los estudios utópicos. No obstante, es importante tener en cuenta que la literatura académica acerca de la utopía resulta densamente contradictoria, y, además, el concepto de utopía ha evolucionado significativamente a lo largo del tiempo, desde sus raíces en la literatura hasta su aplicación en campos como la sociología y la política. Siguiendo las reflexiones expuestas en este recorrido teórico, se hace imprescindible definirla en la medida de lo posible, ya que la escena punk puede entenderse como un espacio donde se impulsan y materializan las aspiraciones utópicas interseccionales de sus participantes, aunque estas aspiraciones están condicionadas por interpretaciones y tensiones inherentes a la diversidad de dinámicas internas de la escena.

Como primer paso, la definición histórica, y generalmente aceptada en las consciencias colectivas, saca sus raíces del género literario impulsado por el *Utopia* de Thomas More en 1516. A partir de una interpretación de la obra de More, la utopía se refería a cualquier construcción literaria exclusivamente imaginaria, especulativa e irrealizable con el objetivo de presentar una sociedad ideal realizada según los criterios de los propios autores. La utopía clásica heredera de la interpretación de More pretende un cuestionamiento de la realidad al remitir a unos lugares imaginarios sin inscripciones tangibles y reales en el espacio y tiempo. Si bien las visiones de otra realidad varían, comparten la misma voluntad de poner de relieve una sociedad alternativa que se distancia de la realidad presente. De tal manera, podríamos calificar la utopía clásica de insular por esta distancia y gestionarse de forma autárquica sin ningún vínculo con la realidad.⁹⁰ En efecto, por la ausencia de la espaciotemporalidad de la realidad, es decir ofrecer un ningún lugar y un ningún tiempo, la utopía cuestiona el presente de un lugar en concreto. Manifiesta, de este modo, un cambio de mirada que se desplaza, que se vuelve externa a la realidad presente. Por lo tanto, su función aparece ideológicamente crítica.⁹¹

⁹⁰ Freund Julien, *Utopie et violence*, París: Editions Marcel Rivière et Cie, 1978.

⁹¹ Ricoeur Paul, *L'idéologie et l'utopie*, París: Editions du Seuil, 1997.

A modo de continuación, a lo largo del siglo XIX toma lugar un cambio de paradigma que irá proponiendo nuevas perspectivas, no necesariamente literarias, para pensar la utopía, teniendo en cuenta las bases funcionales de los clásicos.⁹² Partimos, entonces, de un modelo estático a uno más dinámico, de una realización efectiva a una aspiración. El concepto utópico ya no se limita al mero hecho literario, sino que se encuentra elaborado en otras construcciones discursivas. A este respecto, el filósofo alemán Ernst Bloch, amplió considerablemente las posibilidades analíticas de la utopía, incitando a leerla en la cultura, sea popular o masiva, el arte, la música, el cine, por ejemplo, ya que, según él, la utopía supera las formas tradicionales en las que habitualmente se la concibe y puede manifestarse en cualquier contexto.⁹³ Bajo el filtro *blochiano*, la utopía adquiere, entonces, una dimensión proteiforme. A partir de esta reconfiguración genérica de la utopía, Vincent Geoghegan afirma:

This impulse can be found at all levels of activity: in leisurely dreaming, in the various forms of personal display, in eroticism and art, as well as in the more familiar form of futuristic blueprints. It can of course take the form of mere escape from a hostile world. [...] But it also can, and does, issue forth directly and indirectly in political form. Radical ideologies display this most obviously. Again, utopianism is also present in the so-called 'limited' or 'realist' ideologies.⁹⁴

Según él, puede identificarse la manifestación de la utopía en la globalidad de las actividades humanas, sobre todo en las formas de organización política, tema central de su investigación, que sean progresistas, liberales o autoritarias. Esta explosión genérica de la utopía implicaría, por consiguiente, un rechazo de la forma a favor del contenido y la función, y la posibilidad de considerar la utopía como una forma literaria particular que participa de la manifestación del utopismo (*utopianism*).

Esta concepción de Geoghegan se hace eco del trabajo de Ernst Bloch quien limita la utopía a una forma y prefiere el uso de utopismo como referente de un impulso utópico en el cual deposita aquellas manifestaciones, de la vida cotidiana y de la cultura, que expresan la necesidad de un futuro mejor. Esta característica de mejoría constituye otra ruptura conceptual que contrasta con la aceptación prevalente que define la utopía en términos de perfección. En este sentido, lo perfecto connotaría un estado superlativo después del cual no existe posibilidad de progreso o de impulso posterior. Del binarismo perfecto/mejor nace otro, el

⁹² Además de Thomas More, se pueden incluir autores como Tommaso Campanella o Francis Bacon.

⁹³ Bloch Ernst, *The Principle of Hope*, Cambridge: The MIT Press, 1995.

⁹⁴ Geoghegan Vincent, *Utopianism and Marxism*, Oxford: Peter Lang, 2008, pp. 17-18.

dinamismo/estático que caracteriza el cambio de paradigma y define el impulso utópico (*utopian impulse*).

Ahora bien, con el propósito de orientar y acercar la teorización al tema de la presente investigación, en su obra *Contemporary feminist utopianism*, Lucy Sargisson pone en debate el utopismo a la luz de los discursos feministas para sugerir un marco que permite situar cómodamente la escena punk. A la luz del trabajo de Bloch, relativo al impulso utópico, y de la mentalidad utópica de Karl Mannheim, Sargisson pone de realce los límites de las concepciones clásicas de la manera siguiente:

I have argued [...] that utopianism needs to be reapproched, because this view of utopian thought as closed and enclosing is inappropriate to what has been identified as the new (and radical) transgressive utopianism emerging from feminism and other contemporary discourses, as well as being inappropriate to many historical utopías. [...] the new utopianism represents the manifestation of a conscious and necessary desire to resist the closure that is evoked by approaches to utopia as perfect, and that this has far-reaching implications.⁹⁵

Sargisson define, entonces, el utopismo como una construcción fluida y dinámica con una perspectiva transgresiva que nace de su carácter crítico. Efectivamente, tomando el ejemplo de la literatura feminista utopista, remarca la función política del utopismo:

The function of these texts, I suggest, remains that of political opposition to the status quo, and of transgressions of that which maintains the dominant relations of the political present. Put simply, these texts break and transform societal and cultural rules. In so doing they exploit the 'ou' of utopia and create new conceptual spaces in which radically different ways of being can be imagined. This, I suggest, is their definitive function.⁹⁶

Sargisson plantea la posibilidad de conceptualizar el utopismo como transgresivo, es decir que tendría la función principal de proponer una crítica social que cuestionaría los códigos de la sociedad y la cultura mainstream y, por ende, permitiría la creación de espacios específicos. Aquí reside el eje principal del impulso utópico o la mentalidad utópica tal como Mannheim lo expone:

A state of mind is utopian when it is incongruous with the state of reality within which it occurs. This incongruence is always evident in the fact that such a state of mind in experience, in thought and in practice, is oriented towards objects which do not exist in the actual situation. However, we should not regard as utopian every state of mind which is incongruous with and transcends the immediate situation. Only those orientations transcending reality will be referred to by us as utopian which, when they pass over into

⁹⁵ Sargisson Lucy, *Contemporary feminist utopianism*, Nueva York, Londres: Routledge, 1996, p. 227.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

conduct, tend to shatter, either partially or wholly, the order of things prevailing at the time.⁹⁷

De esta manera, Mannheim marca una dialéctica entre el pensar y el hacer para la efectividad del utopismo. Según él, tener una mentalidad utópica no resulta suficiente para cuestionar el orden del presente sino que, a partir de esta mentalidad, el movimiento utópico tiene que estructurarse en la materialidad para ganar eficiencia. Esta posición teórica se revela pertinente para considerar los movimientos sociales o espacios críticos de forma utopista, como en el caso de la escena punk. Desde esta perspectiva, el utopismo puede constituir una herramienta ideológicamente crítica pertinente para entender la panoplia discursiva del punk. Además, para Barbara Goodwin, esta función permite estructurar el discurso político radical. A modo de aclaración afirma:

If a culture is to be criticised radically, by reference to alternative values outside its own ideology, a utopian model is a valuable device. When the theorist wishes to refashion society wholesale, utopia offers to him a useful space, devoid of preconceived features, within which to work.⁹⁸

Goodwin reafirma la función del utopismo y la define como un espacio adecuado para que se desarrolle una crítica radical. A la luz de estos elementos, podemos considerar el utopismo con la base ideológica subyacente del punk en cuanto a su capacidad para crear espacios discursivos críticos de resistencia sociocultural. Esta identificación puede pensarse doblemente y de manera interrelacionada y recíproca dentro del marco teórico que se construyó en las páginas anteriores. En efecto, la creación de un espacio crítico de tendencia utopista se materializa por la noción de una escena musical que permite la coalición dinámica de individuos alrededor de un estilo musical y de una ideología particular. Esta escena representa y resume un impulso que nace de la ideología, atraviesa la praxis y se concretiza por la formación de un espacio. La coalición ideológica del punk, por ende, se construye alrededor de un rechazo múltiple con tal de mejorar la sociedad y las condiciones de vida de los individuos oprimidos. Además, como espacio escénico musical, desprende una imagen de espacio libre y seguro, aunque veremos que este punto es discutible, para aquellos oprimidos en oposición a lo que se les ofrece en la cotidianidad de la vida social. Entonces, la escena propone una mejoría del

⁹⁷ Mannheim Karl, *Ideology and Utopia*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1954, p. 173.

⁹⁸ Goodwin Barbara, *Social Science and Utopia: Nineteenth century models of social harmony*, Brighton: Harvester, 1978, p. 3.

futuro,⁹⁹ a partir de una lucha de consideraciones interseccionales, un utopismo proteiforme y pone énfasis en la perfectibilidad de la sociedad y también de la escena misma.

De esta manera, la idea de un punk interseccional, en conjunto con su concepción como escena, se manifiesta como otra evidencia de la “utopización” del punk. La función y el contenido crítico de la escena por ser potencialmente interseccional y aspirar a una igualdad social completa se presenta políticamente transgresora y disidente. Tal como lo define Sargisson, la transgresión política rompe con los esquemas de pensamiento y el orden social de un presente real. Este presente da cuenta de una realidad opresiva y discriminatoria que se hace el *leitmotiv* de la ideología y la lucha punk, pero de forma global y cruzada ante un inmovilismo, tanto institucional como de la agenda social.

Bajo el filtro conceptual complejo aquí expuesto, examinaremos estas cuestiones en el caso particular de la escena punk de Buenos Aires. Sin entrar en detalles sobre la composición sociológica de la escena y dejando de lado concepciones clásicas de la utopía, nos enfocaremos en las prácticas de esta escena como la producción de contenido y la organización de shows, tomando en cuenta su dimensión post-subcultural, para mostrar como favorecen un impulso utópico caracterizado por una crítica radical de resistencia que calificaremos de interseccional, en la línea del marco ya conceptualizado en esta parte de nuestro análisis.

⁹⁹ Este punto es revelador del cambio del paradigma punk a principios de los ochenta cuando el nihilismo caracterizado por el lema *No Future* se transformó en un “sí, hay un futuro”.

II. *Punk, pero ¿qué punk?*:¹⁰⁰ redes iniciales, elementos cohesivos y heterogéneos

Por lo anterior, el concepto de escena nos proporciona un marco teórico sumamente útil para entender el punk tanto global como local. Acercarnos al punk como una coalición de individuos identificándose con un estilo musical particular, de sus prácticas, ya sean sociales e ideológicas, despojada de cualquier barrera esencialista y de homogeneidad estilística y musical, prevalece en el contexto contemporáneo actual. Esto no significa la desaparición de la noción de una cultura musical particular o del legado del pasado, al contrario, invita a pensar su complejidad en tiempos contemporáneos. ¿Entonces, cuáles serían las bases de la construcción dinámica de esta coalición alrededor de lo que sería una escena musical punk y cómo definir este objeto movido y polarizado?

En esta parte, proponemos adentrarnos en los procesos ya introducidos precedentemente, de forma más compleja, y centrada específicamente en el punk para dar cuenta de la proteiformidad de esta escena desde múltiples perspectivas. Pondremos de relieve la heterogeneidad de la escena y las contradicciones que se desprenden de la misma al convocar trabajos académicos, principalmente anglófonos.¹⁰¹ A través de un recorrido diacrónico nos enfocaremos en los distintos procesos que permiten considerar la proteiformidad de la escena punk en sus discursos y prácticas y lo que implican en la constitución global de esta escena. Ante la imposibilidad para definir el punk, dado la nebulosidad y volatilidad del mismo, proponemos más bien construir un mapa que nos invitará a pensar la evolución de su complejidad y proteiformidad marcados por distintos procesos históricos y contextuales. Entre estos procesos nos centraremos particularmente en los cambios paradigmáticos que atraviesan el punk al nivel ideológico para explicar cómo se implementó la interseccionalidad con raíces anarquistas y las ramificaciones de esta ideología en distintas subescenas. Esto nos permitirá resaltar las polaridades existentes en la escena y poner en perspectiva su heterogeneidad dentro del marco teórico que construimos en la parte anterior. Además de analizar cómo se asientan

¹⁰⁰ Referencia a *Punk, pero ¿qué punk? Guía incompleta del punk nacional* de Tomás González Lezana, quien propone en su libro un recorrido histórico al punk español. Ver González Lezana Tomás, *Punk, pero ¿qué punk? Guía incompleta del punk nacional*, Madrid: La Fonoteca, 2016.

¹⁰¹ A pesar del aumento de publicaciones sobre las ideologías desarrolladas por el punk, un notable anglocentrismo y eurocentrismo rige este campo de producción académico.

estas polaridades dentro de la escena, veremos cómo proyectan alianzas en comunidades ideológicas con otros sectores en lucha al nivel internacional.

1. De los orígenes a la muerte del punk: transgresiones y disolución

Con el fin de delimitar el objeto de estudio de esta investigación y deducir denominadores comunes resulta necesario proporcionar elementos contextuales y característicos de lo que entendemos por punk, sin abordar la compleja tarea de su definición exhaustiva. Como anteriormente expuesto, la idea misma de destacar una definición del punk resulta algo peligrosa, llena de estereotipos y contradicciones. Muchas de las publicaciones al respecto caen en generalizaciones, lugares comunes, presentando una visión simplificada del punk que a menudo no logra capturar su complejidad. Estas narrativas tienden a resaltar solo ciertos aspectos superficiales del movimiento, como su estética, y perpetúan una versión reduccionista del punk. Además, existe una tendencia a mitificar y glorificar de forma melancólica el pasado del punk, especialmente sus inicios en los años setenta, como si aquel periodo representara un punto insuperable de autenticidad y rebeldía. A pesar de algunos elementos homogéneos, esta parte no pretende considerar el punk de manera fija sino desde un ángulo movedizo e innovador. Antes de tratar de caracterizar el punk e identificar algunas pistas útiles de reflexión para el análisis llevado a cabo aquí, sería pertinente retomar, de forma cronológica y sintetizada, las primeras manifestaciones del movimiento. Se destacarán las microhistorias relevantes a su emergencia y consolidación en el panorama sociocultural, poniendo énfasis en su aspecto subversivo y las primeras diversificaciones que surgen a partir de su supuesta muerte.

a. La contracultura neoyorquina y la vanguardia subversiva

A modo de introducción y para deshacer de algunas de las falsas ideas en cuanto al nacimiento del punk, conviene poner rumbo a los Estados Unidos, y más precisamente a la Nueva York de la segunda mitad de los años sesenta, donde se rastrean los orígenes del proto-punk antes de nacer en Inglaterra, a través de procesos culturales transnacionales.

La década de los años sesenta fue testigo de una intensa creatividad que se propagó a través de todos los medios artísticos y culturales, visible tanto en la discursividad como en la estética musical. Vinculamos esta década con un pronunciado carácter revolucionario, en términos culturales, morales y sociales, dentro de un contexto global marcado por la Guerra Fría y la inestabilidad política. A la par de movimientos de protesta masivos, puntos culminantes de esta revolución cultural, que marcaron la historia, surgen movimientos políticos radicales y contestatarios que vendrían cuestionando el orden social y moral hasta el momento prevalente. En el ámbito artístico y musical lo último se repercute en la emergencia de prácticas contraculturales que encarnan estas tensiones y lucha contra la hegemonía. En Argentina, en este contexto mundial y regional de crisis y agitación, el surgimiento de las culturales juveniles está vinculado estrechamente a la militancia política juvenil y los procesos de rechazo a las estructuras dominantes y opresivas. La radicalización y el rol creciente de los jóvenes en el ámbito público “se asoció al compromiso político y a la transformación, pero también de manera indisoluble, como contracara a las prácticas de represión desde el estado”.¹⁰² Esta conjunción entre la militancia política juvenil, el rechazo a los discursos dominantes y la represión estatal prefigura la eclosión de culturas juveniles radicalizadas ideológicamente, como el punk, las cuales emergen como respuesta frente a las estructuras de poder establecidas.

Antes de retomar nuestro hilo narrativo y para contextualizar, resulta necesario ofrecer una formulación teórica acerca de la contracultura. Íntimamente relacionado a un contexto particular, situado en los años sesenta, su inclusión dentro de nuestro corpus teórico parece quizás poco pertinente. Sin embargo, una breve descripción de las dinámicas asociadas a las contraculturales permite entender la cronología social de emergencia del punk. Así, el uso del término contracultura aparece como concepto sociopolítico, a finales de la década del sesenta, como *lingua franca* para designar un conjunto de ideas y prácticas contra-hegemónicas. El mismo se concibe para diferenciarse del *mainstream*, sistema de valores considerado como

¹⁰² Saintout Florencia, *Jóvenes e incertidumbre. Percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política*, FLACSO, 2007, p. 44.

dominante, mayoritario y ampliamente difundido. La contracultura, básicamente, ofrece una alternativa edificada por una minoría y plasmada en una variedad de formas de expresión cultural tal como la música, la escritura, las artes plásticas y las luchas socioculturales. El mismo fue asociado en sus orígenes con el movimiento hippie cuando se creó un espacio cultural combinando literatura, música, uso de drogas psicodélicas y formas de vida como alternativa al sistema capitalista dominante, personificado por la cultura padre.¹⁰³ John Clarke señala al respecto:

Counter-culture spearheaded a dissent from their own, dominant, 'parent' culture. Their disaffiliation was principally ideological and cultural. They directed their attack mainly against those institutions which reproduce the dominant cultural-ideological relations – the family, education, the media, marriage, the sexual division of labour. These are the very apparatuses which manufacture 'attachment' and internalise consent.¹⁰⁴

Desde esta perspectiva, parte de los estudios académicos estadounidenses analizaban la contracultura como una crisis de la autoridad, en términos *gramscianos*, por impugnar desde adentro el poder hegemónico de la burguesía. Theodore Roszak, quien inició los estudios acerca del concepto en los sesenta, sostiene este argumento y va más allá al describir la contracultura como una emanación de los hijos de la tecnocracia.¹⁰⁵ Parte de la producción académica de los sesenta y setenta, con principales exponentes Roszak y Peter Clecak,¹⁰⁶ conceptualiza la contracultura como motor del cambio social,¹⁰⁷ una perspectiva que implica un corpus más amplio asentado en la teoría crítica y el marxismo cultural, también impulsado por la emergencia de la nueva izquierda. Encuentran, así, una nueva forma de examinar la transformación de la conciencia de clase como herramienta clave en la desintegración de las estructuras opresivas inherentes a las relaciones de clase, las cuales constituyen el núcleo del sistema capitalista.

Ahora bien, dentro de este contexto cultural, se inaugura el icónico taller del artista plástico Andy Warhol, en 1963, en la ciudad de Nueva York, centro neurálgico del arte y cultura

¹⁰³ Hall Stuart, *The Hippies: An American 'Moment'*, Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1968.

¹⁰⁴ Clarke, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁵ Roszak Theodore, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, París: Stock, 1980.

¹⁰⁶ Clecak Peter, *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and fulfilment in the 60s and 70s*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

¹⁰⁷ Sin entrar en debates teóricos, conviene señalar que parte de los investigadores favorecieron el concepto de subcultura para analizar las prácticas anti-hegemónicas. En términos generales y conforme a nuestras lecturas teóricas, lo que distingue una subcultura de una contracultura es el origen: las subculturas se construyen dentro de clases y grupos sociales subordinados mientras que la contracultura lo hace dentro de la cultura dominante. Esta distinción nos parece pertinente en el caso punk porque históricamente, mientras que en Inglaterra se desarrolló como una subcultura de la clase trabajadora, funcionó también como una contracultura en Estados Unidos.

estadounidense. Más que un simple taller, la Factory también se convierte en lugar de convergencia para una selecta élite del mundo *underground* y contracultural cuidadosamente seleccionada por Warhol, donde los miembros podían reunirse, debatir, intercambiar ideas y expresarse artísticamente. Además del reducido grupo de miembros habituales, artistas de distintas disciplinas, con modos de vida contra-hegemónicos, como consumidores de drogas psicodélicas, participantes en prácticas sexuales consideradas subversivas, identidades disidentes, la Factory también recibía figuras notables del arte del momento. Abundan los testimonios sobre el ambiente que reinaba, el espectáculo y “circo” ofrecido por los invitados y el elitismo arrogante de los mismos.¹⁰⁸ Interesantemente, se observa que las cuestiones relacionadas al travestismo, el androginismo, la transexualidad y homosexualidad aparecen como elemento central de esta escena artística que dará lugar al proto-punk.

Conforme al objetivo de esta experiencia conglomerante en busca de interdisciplinariedad, Warhol decide integrar a la Factory la banda Velvet Underground, que solo había performado pocas veces hasta el momento, y hacerse manager y principal subsidiario de la misma. Cautivado por su música, estilo, y contenido letrístico provocador y vanguardista, ve en los Velvet Underground una manifestación de su visión artística. Lou Reed, cantante de la banda, afirma al respecto: “Andy Warhol me dijo que nosotros estábamos haciendo con la música lo mismo que él con sus cuadros, sus películas y sus textos: dejarse de tonterías”.¹⁰⁹ En efecto, la banda desafía los códigos del rock y la música popular al experimentar al nivel sonoro y al explorar, a través de su cruda lírica, la realidad de los submundos de Nueva York, el uso de drogas, las sexualidades disidentes, y las nuevas formas de vivir el hedonismo. Además, se inserta en un movimiento más amplio de la segunda mitad de los años sesenta, donde la contracultura *underground* adopta una postura crítica y creativa frente a un rock comercial, masificado y elemento progresivamente institucionalizado de la música popular. La apuesta de los Velvet Underground se convierte rápidamente como catalizadora de esta corriente y *a posteriori* del rock experimental, progresivo y alternativo, y asienta las bases conceptuales para el surgimiento del punk. Si bien Warhol pone fin a su colaboración artística y financiera después de la edición del primer álbum en 1967,¹¹⁰ la banda gozó de una exposición en los circuitos

¹⁰⁸ Para esto y esta parte de nuestro análisis nos basamos principalmente en los distintos testimonios relatados en Colegrave Stephen y Sullivan Chris, *Punk: The definitive record of a revolution*, Nueva York: Thunder’s Mouth Press, 2005 y McNeil Legs y McCain Gillian, *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, Bilbao: Libros Crudos, 2017.

¹⁰⁹ McNeil Legs y McCain Gillian, *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, Bilbao: Libros Crudos, 2017, p. 18.

¹¹⁰ Intitulado *The Velvet Underground & Nico*, el álbum se grabó en 1966 con la inclusión del cantante alemán Nico y bajo la dirección artística de Andy Warhol, quien además diseñó la icónica tapa con una banana de estilo pop.

musicales y artísticos marcado por giras en las grandes ciudades estadounidenses y dará el impulso para la emergencia de bandas, también en contraposición con el rock, como MC5 o Iggy Pop and the Stooges.

La importancia de la Factory en la emergencia de las primeras formas de proto-punk se relaciona también con el bar Max's Kansas City abierto por Mickey Ruskin en 1965. El bar se convierte rápidamente en lugar de encuentro de las diferentes esferas artísticas de la ciudad, entre los cuales los regulares de la Factory, integrantes de la New York School, y otras celebridades del mundo literario y artístico.¹¹¹ Este espacio de socialización y colaboración creativa se impone como otro punto clave del experimento y de la vanguardia, una extensión de algunas preocupaciones warholianas. Entre el conjunto de proyectos experimentales que emergen dentro de este contexto, y en relación con las cuestiones que agitan el presente trabajo, resultar pertinente mencionar que el bar recibe regularmente la tropa de teatro de John Vaccaro, máximo representante del *Theater of the ridiculous*,¹¹² caracterizado por poner el travestismo y las sexualidades consideradas subversivas en el centro de su teatralidad. Directores y actores de las distintas tropas, como la de Vaccaro, participan entonces activamente de esta ebullición artística y la aportación de algunas integrantes como Patti Smith¹¹³ y Jayne County¹¹⁴ resultan decisivas para la emergencia y desarrollo del proto-punk. Antes de convertirse en sala de concierto, County se impone como principal responsable del ambiente musical del Max's y populariza lo que constituye la genealogía del proto-punk:

My policy at Max's when I DJ'd was if it rocked, I'd play it. I'd play Velvet Underground, the Seeds, Strawberry Alarm Clock, the Nuggets, the Castaways. I'd play a lot of '60s garage psychedelic, Count Five, Psychotic Reaction and then later on, when the glam thing happened, I was the first one to play the Dolls 'Acetate'. I played it to death [...].¹¹⁵

¹¹¹ Para más información acerca de las personas que acudían regularmente al Max's Kansas City, así como conocer en detalle la historia y historias del bar, ver Sewall-Ruskin Yvonne, *High on rebellion: inside the underground at Max's Kansas City*, Nueva York: Thunder's Mouth Press, 1998.

¹¹² Creado por Ronald Travel y popularizado por Charles Ludlam en la década de los sesenta en Nueva York, este género teatral se destacó por su teatralidad extrema, la exageración, provocación y su enfoque en la representación y performance queer y travesti, desafiando las convenciones teatrales y fusionando música, danza y arte en sus producciones.

¹¹³ Figura destacada del arte y la poesía, y precursora del punk, Patti Smith inicia su carrera a finales de los años sesenta en Nueva York frecuentando regularmente el Max's, como actriz de teatro primero antes de proponer ahí lecturas de sus poemas. Con el éxito de sus escritos y el encuentro con músicos del Max's, decide musicalizar su poesía y luego formar la banda The Patti Smith Group en 1975.

¹¹⁴ Jayne County, anteriormente conocida como Wayne County antes de transicionar, mantiene una carrera de cantante, compositora y actriz desde los años sesenta. Bajo el nombre de Wayne County, fue la vocalista de la influyente banda proto-punk Wayne County & the Electric Chairs, quienes se hicieron conocidos por sus baladas camp y subversivas, canciones inspiradas en el glam punk.

¹¹⁵ Colegrave Stephen y Sullivan Chris, p. 50.

Jayne County identifica aquí la banda New York Dolls, cuya formación va a ser determinante en la emergencia del punk no solo en los EEUU, sino también en Londres. La banda toma su forma original en 1971 cuando los Dolls encuentran a David Johansen, también conocido como Buster Pointdexter, en el Max's Kansas City y lo integran como cantante. Johansen, en contacto con las vanguardias neoyorquinas y la escena warholiana, modela la performatividad de la banda caracterizada por el travestismo inspirado del *Theater of the Ridiculous* de Vaccaro. Además de ser musicalmente inexpertos, los Dolls se imponen como otro rostro de la rebelión de los años setenta, incorporando todos los excesos del rock and roll y desafiando a la industria musical y a sus managers prepotentes, eligiendo, priorizando y primando los conciertos sobre la mercantilización a ultranza. Ante el éxito y la efervescencia de sus actuaciones la banda sale de gira a Inglaterra en 1972 y llama la atención del entonces dueño de la icónica tienda londinense Sex, Malcolm McLaren. Un par de años después, éste decide radicarse un tiempo en Nueva York y se convierte en el manager de los Dolls. Interesantemente, esta colaboración se vuelve rápidamente un fracaso, al tratar de influir algo de política y cambiar el estilo de la banda,¹¹⁶ el aporte de McLaren y los problemas de drogadicción llevan la banda a separarse a los pocos meses.

b. Una continuidad británica

Los New York Dolls, más que un mero episodio en la carrera de Malcolm McLaren, representaron una especie de laboratorio conceptual, proporcionándole una base sobre la cual construir su visión de lo disruptivo, sea a través de la estética, de la ideología y de la subversión sexual. La influencia de los Dolls se reflejará claramente en el moldeamiento de los Sex Pistols y en su impacto en el ethos emergente de la primera ola punk en Londres. Podemos observar que esta etapa precursora del proto-punk planta, por ende, las semillas de muchos aspectos que ocuparán el corazón de las futuras preocupaciones del punk. En efecto, este proto-punk se distingue de las otras subculturas, como el rock, no solo por aspectos musicales sino también social, subvirtiendo las normas de género y de sexualidad. Si bien estas cuestiones aparecen

¹¹⁶ Dice el propio Malcolm McLaren a propósito de este cambio: “[...]Yo intenté añadir unas gotas de política a la mezcla. Vestimos a los Dolls de vinilo rojo y les di el *Libro rojo* de Mao. Me encantaba reírme de esa cultura pop basura de Warhol, tan católica, tan aburrida, tan pretenciosamente americana, donde todo tenía que ser un producto, todo tenía que ser de usar y tirar. A tomar por culo -pensé-. Intentaré hacer de los Dolls justamente lo contrario. No serán de usar y tirar. Voy a darles un punto de vista político serio”. Ver McNeil Legs y McCain Gillian, *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, Bilbao: Libros Crudos, 2017, p. 238.

poco articuladas políticamente e ideologizadas al momento de surgimiento del punk en Estados Unidos e Inglaterra, posteriormente se convierten en puntos centrales de vueltas genealógicas para explicar lo que define el punk. En el caso de la escena punk argentina, al igual que en otros territorios, estas vueltas resurgen de forma recurrente como uno de los principales argumentos de las conflictividades ideológicas que atraviesan la escena.

De la misma manera que la Factory de Warhol, la tienda de indumentaria Sex de McLaren se convierte, a su vuelta de Nueva York, en el epicentro de encuentro de personalidades extravagantes y de una revolución estética y cultural.¹¹⁷ Más allá de representar un enclave punk en la distinguida Kings Road londinense, la tienda atrae también figuras emblemáticas del rock, como David Bowie, cautivados por la meticulosidad y lo provocativo de la indumentaria vendida. Los atuendos de inspiraciones relacionadas a sexualidades disidentes, como el sadomasoquismo y el *bondage*, y a la pornografía, hacen de Sex una conceptualización visual de una nueva cultura emergente y subversiva. Como en el caso neoyorquino, cabe señalar que, más allá del aspecto musical, la marginalidad social y las prácticas desviantes resultan ser un foco identitario conglomerante dentro de esta primera ola punk. A modo de síntesis entre la indumentaria, el nihilismo y la marginalidad de esta emergente escena, la diseñadora y co-dueña de Sex, Vivienne Westwood, crea una nueva colección en 1976 etiquetada con la A de anarquía acompañada de “para soldados, prostitutas, lesbianas, y punks”.¹¹⁸

En la misma tienda se gestan las conexiones que darían vida a la banda Sex Pistols, marcando así el nacimiento del movimiento punk. Dirigido por McLaren, valiéndose de su experiencia con los New York Dolls, los Sex Pistols emergen en el panorama cultural londinense a finales de 1975, captando rápidamente la atención del público y adquiriendo un seguimiento considerable al año siguiente. La banda se catapulta al liderazgo de esta ola con canciones como “God save the Queen” la cual encapsula los elementos distintivos de esta primera generación punk como el *no future*. En los pasos de los Sex Pistols, otras bandas surgen en el año 1976 aportando características propias a la naciente escena. Siouxsie and the Banshees se distinguen, por ejemplo, por una estética inconfundible, mientras que The Clash integra una musicalidad más suave con una mayor carga de contenido político. Esta última, tal vez por su lírica que evoca la vida obrera y el uso de ritmos reggae, llevó a leer el punk como una

¹¹⁷ De la misma manera que la Factory se valora lo excéntrico de Sex. Cuenta Frank Kelly: “There was a right load of oddballs hanging round Sex - transvestites, rubber fiends, a dominatrix, arty types, posh bods, thieves, ragamuffins, builders, an undertaker, young kids. It was Malcolm's little zoo.” En Colegrave Stephen y Sullivan Chris, p. 156.

¹¹⁸ “For soldiers, prostitutes, dikes and punks”. Ver Colegrave Stephen y Sullivan Chris, p. 136.

manifestación subcultural de la clase trabajadora inglesa, interpretación que, como se ha observado previamente, no se sostiene empíricamente.

La popularidad creciente del punk impulsa a estas bandas a realizar giras por el Reino Unido y alcanzar un éxito comercial, a pesar de una opinión pública y mediática desfavorable.¹¹⁹ La oleada punk no se ve frenada por estas reticencias y pronto las bandas epígonos entran de pleno en la industria musical firmando con sellos discográficos de renombre internacional, como los Sex Pistols con Virgin Records o el Clash con CBS Records, y logran dominar los charts tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Si bien este periodo, alrededor del año 1977, marca el inicio de un cambio paradigmático, conviene señalar que simultáneamente, el punk inspira muchos jóvenes a formar sus propias bandas, fenómeno facilitado por la accesibilidad y ausencia de virtuosidad del estilo musical.

Dentro de este crisol emergente, las mujeres, muchas veces no incluidas en el canon punk británico, comienzan a ganar visibilidad ya no solo como seguidoras sino como músicas. Bandas como los Slits y X-Ray Spex serán determinantes para cimentar un discurso feminista que tendría repercusiones significativas en la escena punk global. La banda X-Ray Spex, por ejemplo, formada en 1976, aportó un sonido original al panorama punk, reconfigurando el punk con una combinación única de géneros. Con un estilo ecléctico que fusionaba sonoridades reggae, dub, rocanroleras, y una nueva aproximación vocal liderada por la cantante Poly Styrene, la banda desafiaba las expectativas de un punk británico emergente pero ya configurado. Además de una singularidad musical, el contenido letrístico de X-Ray Spex proponen un tono característicamente humorístico, aunque cargado de crítica social con un fuerte énfasis en cuestiones feministas y anti-consumo. Estas temáticas las distanciaban de otras bandas más orientadas hacia el nihilismo o la rebeldía sin un enfoque concreto. Un ejemplo clave es el single *Oh Bondage, Up Yours!*, que refleja una politización creciente y el empoderamiento sexual que las mujeres empezaban a manifestar dentro del punk. En cuanto a esta temprana conexión entre la resignificación de la sexualidad femenina y el punk, Lucy O'Brien afirma al respecto:

It was during punk that the ‘sex wars’ went overground, that the battle for territory on stage, on the street and in the workplace began to pierce the mainstream. [...] To find fresh meanings as a woman it was necessary to overturn the pastel shades of post-60s

¹¹⁹ Las canciones de Sex Pistols fueron censuradas en las radios y la distribución del disco “God save the Queen” se hizo mediante disquerías independientes. Ver Husak Martin, “God save the Queen. Media coverage of the punk music in the United Kingdom in the late 1970s”, en Guerra Paula y Moreira Tânia, *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*, Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2016, pp. 31-38.

femininity and make an overt statement on a newly emerging, more aggressive understanding of female sexuality. Punk provided the perfect opportunity.¹²⁰

Así desde su surgimiento, la transgresión de la heteronormatividad sobre el género y la sexualidad resultó ser una parte crucial del repertorio subversivo del punk. Muchos músicos, tanto mujeres como hombres, de la primera ola del punk desdibujaron conscientemente los límites de género jugando con símbolos que aludían a identidades de género no convencionales y a lo que se consideraba perversión, como el uso de una estética *bondage*. Para las mujeres, el androginismo asociado con los inicios del punk ofreció una liberación de la mirada masculina y desdibujó los binarismos de género.

A modo de cierre, a través de esta reseña histórica, y no exhaustiva, se observa que desde sus orígenes el punk sirve como marco de referencia para entender la subversión inherente a esta cultura. El punk funcionó, desde sus inicios, como una experiencia conglomerante para aquellos individuos desviantes y marginados, permitiendo que las preocupaciones de género y las transgresiones sexuales ocuparan un lugar central en la escena. Así, cuando el impacto del punk se extendió más allá de sus epicentros originales en Estados Unidos y Reino Unido, exportó, más allá de una musicalidad disruptiva, también sus formas estéticas y políticas a otras zonas territoriales. Esta exportación implicó a su vez una reformulación del punk al adaptarse a contextos locales diversos, lo que llevó a una compleja evolución de su ethos subversivo. El éxito del punk también llevó a su institucionalización en cierta medida, convirtiéndose en víctima de su propio éxito. La incorporación del punk a las industrias culturales masivas resultó en una nueva configuración del movimiento, en la que lo contracultural fue en parte absorbido y normalizado por el mercado.

¹²⁰ O'Brien Lucy, "The woman punk made me", en Sabin Roger (ed.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Londres: Routledge, 1999, p. 188.

c. “Punks Not Dead”:¹²¹ mercantilización y revitalización

Queda evidente que a lo largo de casi cincuenta años de historia,¹²² el punk ha experimentado un continuo proceso evolutivo, transformándose desde sus primeras manifestaciones a principios de la década de los setenta. Este desarrollo muestra una capacidad notable para adaptarse y renovarse frente a diversas coyunturas sociales, políticas y culturales. A pesar de las afirmaciones recurrentes de una supuesta muerte del punk a finales de los setenta, proclamada simbólicamente por el famoso y polisémico “Punk is Dead”, canción icónica de la banda Crass en 1978.¹²³

De acuerdo con Dick Hebdige, quien ya en 1978 también, destacaba el proceso de mercantilización del punk, este fenómeno fue impulsado por la transformación de las bandas más exitosas, las cuales se suavizan tanto musicalmente como al nivel letrístico para ser más digeribles para un público masivo. Este cambio hizo que el punk atravesara un proceso de masificación y comodificación, lo que a su vez llevó a su disolución y desaparición para los medios de comunicación que dejaron de verlo como una subcultura rebelde y lo percibieron como un fenómeno cultural mercantil. Esta muerte en apariencia, además, se ve acentuada por el éxito en las listas de venta discográfica y la exposición mediática otorgada a nuevas tendencias musicales como la *new wave*¹²⁴ y el *post-punk*.¹²⁵

Esta nueva configuración del panorama musical tendrá dos consecuencias fundamentales para la cultura punk. Marcará un punto de inflexión tanto al nivel exclusivamente musical con el surgimiento de subgéneros, pero también de las prácticas que vuelven a sus raíces *underground* y se posicionan radicalmente en contrapunto con respecto a la industria *mainstream*. Así, algunas bandas que participan de esta radicalidad, como Crass, en

¹²¹ The Exploited, *Punk Not Dead* [K7], Reino Unido: Secret Records, 1981.

¹²² Se celebraron en 2016 en el Reino Unido los cuarenta años del nacimiento del punk. Algunas instituciones culturales británicas participaron del evento con exposiciones, muestras, talleres, conciertos, proyecciones y encuentros. Estas festividades terminaron con un anti-clímax llevado a cabo por Joe Corrê, hijo de Malcolm McLaren, manager de los Sex Pistols, y de la estilista Vivienne Westwood, quien quemó material (discos, ropa, instrumentos) punk estimado a cinco millones de libras para protestar contra estas mismas celebraciones.

¹²³ Crass, “Punk is dead”, *The feeding of the five thousand* [12” LP], Reino Unido: Crass Records, 1978.

¹²⁴ El *new wave* surge a principios de los ochenta para caracterizar aquellas bandas que no tocaban música punk sino una mezcla de rock, pop y electro mediante el uso de sintetizadores. El género *new wave* se irá ramificando con nuevos estilos particulares como el *synthpop*, el *synthwave* o el *cold wave*. Entre las bandas notables de esta nueva ola podemos citar Siouxsie and the Banshees, Duran Duran, The Pretenders, Blondie o Television.

¹²⁵ De la misma manera que la *new wave* el *post-punk* emerge en los años ochenta con un legado punk en términos musicales y cierta independencia con la industria musical. Contrariamente al punk, el *post-punk* propone una perspectiva musical más experimental y pausada, lejos de la crudeza y rapidez del punk. Se asocia generalmente a la *new wave* por sus características musicales y dará lugar a nuevos estilos como el rock gótico, el rock alternativo, el *shoegaze* o la *dark wave*. Entre los representantes del *post-punk* encontramos bandas como Joy Division, Public Image Ltd, The Cure o New Order.

Inglaterra o Dead Kennedys, desde Estados Unidos, adoptan y se reivindican del anarquismo, y estructuran explícitamente una ideología particular. Este período de ruptura de los años ochenta siembra los gérmenes de lo que puede concebirse como punk al momento de escribir este trabajo investigativo. Aunque no centrales para ésta, se observarán procesos similares, con temporalidades y dinámicas contextuales distintas, en la escena de Buenos Aires durante los años de la posdictadura, cuando algunas bandas adoptan el anarquismo, mientras otras lo abandonan o rechazan para entrar en la industria musical.

En esta etapa decisiva, compleja y densa para el movimiento punk, tanto en el territorio británico como en Estados Unidos, se observa un proceso divergente en la evolución musical y conceptual. Mientras que en el contexto británico el punk tiende a suavizarse musicalmente, se desvitaliza y se comodifica adoptando una orientación más comercial, en Estados Unidos emerge una vertiente que adopta un sonido mucho más rápido, disonante y agresivo, reivindicando temáticas ideológicas más claras y radicales. Este punk nuevo, para así calificarlo, se denomina “punk hardcore” o simplemente “hardcore”. Este cambio no solo refleja una evolución artística, sino también un intento por mantener cierta autenticidad y relevancia al nivel de la resistencia del movimiento punk en un contexto sociopolítico cambiante. No obstante, conviene señalar que este punk “hardcorizado” provocará reacciones matizadas relativas al machismo, por la danza del *mosh pit*¹²⁶ acusada de excluir mujeres y favorecer desgastes masculinistas. Al abordar precisamente estas cuestiones dentro de la escena de Buenos Aires, se observarán problemáticas similares, generadoras de tensiones y fragmentaciones.

Dada la multiplicidad de criterios musicales e ideológicos que emergen a partir del punk, resulta complejo categorizar el punk hardcore como un subgénero, una variante del punk o una nueva denominación del mismo. Para evitar adentrarnos en estos debates terminológico-musicales, que no forman parte del enfoque principal de este análisis, se usará el término “punk” de manera inclusiva, cuando nos referiremos de forma general a la escena. Conceptualizar el punk como escena ofrece esta posibilidad porque las fronteras genéricas o estilísticas se hacen algo borrosas. Al referirnos a la escena punk, englobamos una coalición movедiza alrededor de una serie de prácticas e ideologías donde el estilo musical no alude al solo punk sino éste y sus derivados, ya sea el hardcore primero, y lo que vendría después como el anarcopunk, emocore,

¹²⁶ Tsitsos William, “Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene”, *Popular Music*, 18 (3), 1999, pp. 397–414.

skramz, posthardcore, trashcore, powerviolence, crust, streetpunk,¹²⁷ sin mencionar las fusiones generadas con otros estilos musicales como el grindcore,¹²⁸ mezcla de heavy metal y punk hardcore.

2. Un campo ideológico y espacial reconfigurado

La definición del punk, como se ha discutido, se encuentra en un constante estado de reconfiguración desde la anunciada muerte del punk de la primera ola. El análisis de este cambio paradigmático, desde una perspectiva anglosajona, especialmente británica y norteamericana, resulta necesario para comprender las transformaciones, no solo musicales, sino discursivas y performativas que emergen. Estas regiones fueron históricamente la fuente principal de influencia transnacional para las escenas punk periféricas, las cuales adaptan contextualmente estas reconfiguraciones. Por lo cual, a continuación, proponemos abordar la definición de la ideología punk de la segunda ola, a pesar de una complejidad inherente a la tarea, para trascender la superficie del movimiento cultural e incursionar en sus múltiples y divergentes manifestaciones ideológicas que nacen de una matriz anarquista. Veremos que la complejidad del panorama ideológico punk no se detiene en el espectro del anarquismo. Más bien, se ramifica y se expande hacia distintas polaridades ideológicas que se entrelazan en un entramado multifacético. Es en este punto donde cobra relevancia la perspectiva interseccional, la cual, permite desentrañar las interacciones dialógicas y tensiones entre las diversas identidades, focos de lucha e ideologías dentro de la escena punk.

¹²⁷ Para descripciones generales de algunos de estos subgéneros ver Hannon Sharon, *Punks: A Guide to an American Subculture*, Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.

¹²⁸ Blush Steven, "Grindcore", *Spin*, 7 (3), 1991, pp. 35-36.

a. “A roadmap to madness”: el punk como objeto inaprensible

Volviendo a las preocupaciones de esta investigación, conviene centrarnos brevemente en la década del ochenta para analizar los cambios fundamentales y las ramificaciones, esbozados previamente, que se operan al nivel de las prácticas y las ideologías. Dentro de este marco, nos parece pertinente apoyarnos en el libro *American Hardcore*¹²⁹ de Steven Blush para abordar esta etapa del punk y sus cambios inherentes. A pesar de un análisis superficial, Blush nos ofrece una historia del punk hardcore hasta finales de la década del ochenta, a partir de archivos, material cultural y entrevistas con protagonistas de las escenas norteamericanas. Interesantemente, se esfuerza en evidenciar una politización progresiva con la entrada de nuevos dogmas y demostrar cómo esta politización provoca una línea de fractura y de conflicto dentro de las socializaciones que toman lugar en las escenas principales de Estados Unidos. Abordar esta temática desde la perspectiva norteamericana resulta necesario por los procesos de adaptación del punk en otros territorios como el argentino, donde encontramos politizaciones y conflictividades contextualizadas. Cabe recordar que estas temáticas de rupturas y polaridades, en parte de la producción enfocada en los ochenta y noventa, parecen ausentes u ocultadas,¹³⁰ por lo cual el aporte de Blush resulta también relevante. Así, describe el doble proceso de construcción de la escena discutido en el capítulo anterior, es decir una vuelta a lo intrínseco del espíritu original del 76 y un contrapunto a lo que propone el punk a principios de los ochenta, cuando supuestamente muere. Este doble movimiento implicaría en la escena nuevas configuraciones sociales, estéticas, éticas e ideológicas. Además, Blush se interesa por visibilizar, en términos generales, las interacciones entre la escena misma y las categorías de división social, tales como la clase, el género, la etnia y la sexualidad.

Para analizar estas nuevas configuraciones usamos también, como fuente principal, *Philosophy of Punk: more than noise* de Craig O’Hara.¹³¹ Verdadero *bestseller* punk, esta obra se componía en su origen de fotocopias atadas con broches, al puro estilo DIY,¹³² en la etapa estudiantil de O’Hara, fue editada a posteriori en miles de ejemplares y en varios idiomas. Intenta identificar la *raison d’être* del punk, lo inherente del movimiento a través de temáticas

¹²⁹ Blush Steven, *American Hardcore: A tribal history*, (2ª ed.), Los Angeles: Feral House, 2010.

¹³⁰ Ver Rollins Henry, *Get in the van. On the road with Black Flag*, Los Angeles: 2.13.61, 1994 y Markey David, *We got power!: Hardcore Punk scenes from 1980’s Southern California*, Nueva York: Bazillion Points, 2012 y Rettman Tony, *NYHC: New York Hardcore 1980-1990*, Nueva York: Bazillion Points, 2014.

¹³¹ O’Hara Craig, *The philosophy of punk: More than noise*, Oakland: AK Press, 1999.

¹³² Abreviación de *Do-It-Yourself*.

presentes en los años ochenta y noventa, y que siguen vigentes presentemente.¹³³ Este libro resultó decisivo en la difusión de la filosofía punk a través del mundo entero, entre activistas, punks de todos los continentes lo citan como referencia y ejemplo a seguir. Parte de los procesos que describe se observan también en otras escenas nacionales, como en Argentina, aunque con temporalidades y contextos distintos.

O'Hara propone un enfoque innovador al integrar tanto referencias primarias como secundarias en su análisis. El uso de material de comunicación interna de la escena punk, como fanzines, afiches y flyers, junto con las grabaciones sonoras, a lo cual añade su propia experiencia y observación personal, conforma un trasfondo consolidado para su investigación. Esta metodología para intentar definir el punk nos permite trasplantar los conceptos que servirán como herramientas útiles para el análisis desarrollado en los capítulos posteriores. En efecto, al centrarse en una filiación predominantemente anarquista, la perspectiva de O'Hara abre la posibilidad de introducir construcciones teóricas relacionadas con el igualitarismo social, un aspecto que guarda similitud con el concepto de interseccionalidad. Este enfoque permite también considerar paralelos con la utopía y otros aspectos centrales del punk como el *Do-It-Yourself*. Asimismo, como lo veremos a continuación, a la hora de enfocarnos en la escena punk de Buenos Aires, esta genealogía con el anarquismo, tanto en su teorización como su praxis, resulta crucial para los procesos de configuración ideológica de una escena nacida durante una dictadura militar que aniquiló cualquier punto de referencia política para los punks.

A diferencia de la mayoría de las producciones sobre el punk de la misma época, O'Hara se adentra en un aspecto político de la escena explícitamente teorizado, anclado, reivindicado, presentándolo como claramente identificable. A pesar de reconocerlo, su perspectiva resulta cuestionable, ya que el significado sociopolítico del punk resulta difícil de definir con exactitud, lo mismo puede aplicarse a su expresión musical. Estudios académicos señalan que el punk no sigue procesos de politización uniformes,¹³⁴ lo que contribuye a que su ethos resulte casi imposible de capturar en términos definitivos. Aunque existen intentos de determinarlo y delimitarlo parcialmente desde otros elementos distintivos, como una tendencia al rechazo, la autoafirmación y la autosuficiencia,¹³⁵ prevalece cierta complejidad a la hora de definir la

¹³³ O'Hara inició su extenso trabajo de investigación sobre la escena punk a principios de los años noventa en la Universidad de Boston, donde dedicó casi una década a observar y analizar esta subcultura. Fue durante este período de su vida académica, en una situación de precariedad como estudiante universitario, cuando publicó su obra. Es interesante destacar que, en su etapa universitaria, O'Hara se autodenominó, con tono irónico, como OPOC, siglas para "Only Punk On Campus", evidenciando su percepción de aislamiento dentro del entorno académico.

¹³⁴ Worley Matthew, *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

¹³⁵ Beer David, *Punk Sociology*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.

ideología punk. Otras aproximaciones teóricas argumentan que el punk posee un exceso de características, lo que dificulta su definición en términos absolutos, y plantea el reto de abarcar la vasta y densa panoplia de elementos que lo componen.¹³⁶ No obstante, O'Hara sostiene que el punk experimentó un proceso claro de politización, particularmente en la década de los ochenta, marcado por un activismo dinámico y radical. Según su análisis, este activismo rompió con las herencias del pasado, especialmente con los postulados de la primera ola punk. Afirma al respecto:

It would be a lie [...] to say that these original punks had well-developed social and political theories. They may have been against all the standard '-isms', but were more apt to spit and swear than to explain their feelings to the mainstream public.¹³⁷

Según él, la construcción ideológica de los punks de la primera ola se hizo alrededor de un rechazo completo, o mejor dicho un cuestionamiento del conformismo en todos sus niveles, no solo estético y musical sino también en las configuraciones ideológicas prevalentes. Esto se verificó también en los capítulos dedicados a la primera ola donde se pudo observar un desafío subversivo a las normas culturales despojado de dogmatismo. Este cuestionamiento acompañado de un rechazo a la autoridad, a la hegemonía, en el marco de una actitud anti-autoritaria no-conformista, constituye entonces la base ideológica de la filosofía punk. Sin embargo, este intento del autor por definir una tendencia política se percibe como una voluntad de homogeneizar, restringir, encasillar, cuando la aplicación del concepto de escena al punk sugeriría lo contrario. Marc Bayard en el prefacio de la obra subraya la dificultad de la tarea emprendida por O'Hara:

The major problem with trying to explain punk is that it is not something that fits neatly into a box or categories. Not surprising as punk had made the explicit aim of trying to destroy all boxes and labels. With that as a major hurdle, any project that tries to define punk or explain it must do so with very broad brush strokes. [...] Every time you look around these days there is a new faction popping up in the scene. We all know that if you put 100 punks in a room you'll get 100 opinions. What this book does do is give you the reader a road map to the madness. After that you make your own road.¹³⁸

Bayard destaca el carácter movidizo de un punk que está en constante evolución en todos sus aspectos, pero del cual podemos sacar una especie de mapa cohesivo que nos sirve para entender las filosofías que se desarrollan en el punk a partir de una base consolidada o un

¹³⁶ Lohman Kirsty, *The Connected Lives of Dutch Punks: Contesting Subcultural Boundaries*, Londres: Palgrave MacMillan, 2017.

¹³⁷ O'Hara, p. 27.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 12.

kilómetro cero desde el cual se desprenden rutas inacabadas que siguen evolucionando. A partir de ahí, la escena empieza a reconfigurarse.

A modo de ejemplo, el primer cambio fundamental, aparte de la mercantilización, que da cuenta de una reconfiguración y ramificación de la escena y de su supuesta homogeneidad en cuanto a prácticas sociales, lo encontramos en la emergencia del straight edge en las escenas del este de los Estados Unidos. Básicamente, el ímpetu straight edge rompe de forma radical con el ethos y la tendencia valorizada y prevalente de cierto hedonismo nihilista encarnado por el uso de drogas, alcohol y el sexo casual. La expresión straight edge nace de la mano de Ian McKaye entonces vocalista de Minor Threat con la canción “Straight Edge” que impulsaría, involuntariamente, el nacimiento de una corriente epónima que preconiza la abstinencia como nuevo paradigma punk. Aquí, la letra del tema es explícita:

I'm a person just like you
But I've got better things to do
Than sit around and fuck my head
Hang out with the living dead
Snort white shit up my nose
Pass out at the shows
I don't even think about speed
That's something I just don't need
I've got the straight edge
I'm a person just like you
But I've got better things to do
Than sit around and smoke dope
'Cause I know I can cope
Laugh at the thought of eating ludes
Laugh at the thought of sniffing glue
Always gonna keep in touch
Never want to use a crutch
I've got the straight edge.¹³⁹

En principio, esta divergencia no se limita exclusivamente a una dimensión política, ni se estructura necesariamente en torno a relaciones de poder. En cambio, opera a través de una doble articulación contracultural: desafía tanto las prácticas sociales establecidas dentro del punk como las formas convencionales de diversión imperantes en las sociedades hegemónicas. Si bien el straight edge surge en un contexto sociopolítico específico de los Estados Unidos, su adopción por un sector de la escena punk de Buenos Aires refleja preocupaciones similares por la resistencia a las normas hegemónicas y genera reacciones paralelas dentro de la propia escena, las cuales se abordarán ulteriormente.

¹³⁹ Minor Threat, “Straight Edge”, *Minor Threat* [12” LP], Estados Unidos: Dischord, 1981.

Ambos Steven Blush como Craig O'Hara logran captar este momento de apogeo del straight edge, detallando cómo se estructuró esta subescena, así como las distintas opiniones al respecto, las nuevas dinámicas sociales que se desprenden dentro de la escena entre seguidores y antis, y la posible redefinición del punk. Tener en cuenta el straight edge, se vuelve relevante porque constituye un elemento de divergencia mayor en el posicionamiento ideológico y ético de la escena punk al nivel global y supone una descentralización del linaje, hasta el momento, histórico del punk. ¿Dónde, entonces, situar el punk en el mapa político? ¿Y cuáles son las otras polaridades que se desprenden y se ramifican de la filosofía punk?

b. Hacia una teoría política punk desde el anarquismo

Según O'Hara la escena punk es principalmente anarquista y son pocos los que promueven, de forma intencional o no, una continuidad capitalista o el comunismo. Por anarquista, no se refiere a una teoría política definida y definitiva sino un acercamiento a un pensamiento construido alrededor de los principios anarquistas como el rechazo a la autoridad opresiva, a cualquier tipo de jerarquía, y la valoración de la libertad y responsabilidad individual. En su análisis de estas cuestiones, reconoce que la politización de la escena punk norteamericana hacia el anarquismo fue influenciada por una escena punk europea históricamente más activa políticamente. En esta línea, identifica la importancia que tuvo la banda inglesa Crass para la difusión de esta ideología, al considerar el anarquismo adecuado por construirse como la única forma de pensamiento político que no busca controlar a los individuos mediante la fuerza y la opresión.¹⁴⁰ Acerca de esta conexión entre punk y anarquismo, O'Hara observa:

Punks have turned to anarchism as an alternative to the world's existing systems and the continual cycle of oppression each revolution brings. The nature of governments (and hierarchies in general) involves oppression and exploitation of the people living under it (or affected by it). Unlike other youth or bourgeois countercultures, Punks reject communism and the left wing of traditional democratic governments as well as capitalism.¹⁴¹

¹⁴⁰ Rimbaud Penny, *Shibboleth: My revolting life*, Oakland: AK Press, 1999.

¹⁴¹ O'Hara, p. 72.

Si bien describe esta relación con exactitud afirma que esto implicaría un rechazo formal del comunismo y de la izquierda tradicional. Además, a pesar de divergencias acerca de la forma de concebir la libertad, reconoce una interpenetración temática particular entre ambas ideologías sobre todo relativa a la defensa de los derechos de las mujeres, de la clase obrera, de las sexualidades disidentes, y de la igualdad racial. Compara las bases del anarquismo con el comunismo para ilustrar por qué resulta incompatible con la filosofía punk. La tan deseada libertad individual valorada por el movimiento punk constituye, según él, una diferencia notable impidiendo la adopción de una ideología comunista que, por ende, se encontraría al mismo nivel que el capitalismo: “Communism does not have the desired degrees of freedom afforded with anarchism and so should not be any more favorable than its supposed enemy, capitalism”.¹⁴²

Al comparar ambas ideologías y explicar cuál corresponde más a la escena punk, observamos que se tiende a plasmar una homogeneidad anarquista que otorga ciertos pases dentro de sus límites a ideas de otras configuraciones políticas. Si aplicamos el concepto de escena tal como Straw nos lo presenta, el punk aparecería como un elemento fijo que aplicaría una ideología como prevalente cuando el concepto mismo implica un panorama de sensibilidades diferentes. Aunque, como lo señalamos, O’Hara es consciente de que el punk no responde a una lógica de categorías, trata de dar cuenta de una línea general y muestra la complejidad de estas cuestiones de definición.

Sin embargo, reconoce también divergencias y líneas particulares, dentro de la escena, relativas a la cuestión del activismo anarquista como mayor foco de politización. La participación de individuos de la escena en diferentes grupos políticos, locales o nacionales, con tendencias divergentes explicaría la existencia de debates ideológicos dentro de la escena. Apunta, en particular, las discusiones sobre el pacifismo en la militancia, que enfrentan a quienes se alinean con la ideología de pensadores clásicos como Bakunin, defensores de un pacifismo relativo,¹⁴³ y a aquellos que consideran esta postura una mera formalidad, condenando la excesiva intelectualización del movimiento y promoviendo acciones directas y violentas contra cualquier aparato opresor o grupo de extrema derecha. Según O’Hara, estas disensiones contribuirían en debilitar el movimiento, centrándose particularmente en la escena estadounidense, afirma:

¹⁴² *Ibid.*, p. 74.

¹⁴³ En cuanto al pacifismo, Bakunin no era un pacifista en el sentido estricto de la palabra al no descartar totalmente el uso de la violencia como medio para lograr la revolución social. Ver Bakunin Mijaíl, *Estatismo y anarquía*, Buenos Aires: Libros de Anarres, 2004.

[...] the result of this has not been the egalitarian cooperative atmosphere that anarchists had wanted to foster. There is now a factionalized and weak movement within which parties squabble more than work together. Disagreements on goals and whether to support sides in stateist conflicts are two of the many factors now dividing the community.¹⁴⁴

Al discutir las divergencias políticas como consecuencia de debilitamiento de la comunidad, descarta que el punk corresponde más bien a lo que sería una escena musical a pesar de proyectar un contenido político. Además, cabe preguntarse si estas divergencias no representan, en realidad, una fuente de enriquecimiento para la escena, más que un simple factor de fragmentación. O'Hara posiciona, entonces, el elemento ideológico como el foco principal de identificación mutua que llevaría a los individuos a socializar y reunirse en el marco de una escena, dejando de lado el elemento musical. Queda claro a la lectura del análisis presentado en *The philosophy of punk* que la escena se posiciona como mayoritariamente anarquista aunque, a la vez, se fragmenta por opiniones divergentes. El dinamismo y el carácter movedido de una escena musical permite esta fragmentación y a la vez puntos de convergencia.

Este doble movimiento que implicaría la escena punk es también visible en la panoplia de temáticas que derivan del anarquismo y del deseo de libertad e igualdad. Estas temáticas constituirían un posicionamiento claro de la escena punk, como lo declara O'Hara:

The faith that Punks and other activists place in anarchy stems from a belief in the equality and rights of all people. This view of equality is explicitly clear in Punks visible reaction to sexism, homophobia, racism, and even speciesism. This reaction is to condemn them as being harmful, irrational, and intolerable.¹⁴⁵

Posiciona, por ende, los punks como naturalmente convergentes hacia las ideologías ácratas y anarquistas, a pesar de las disensiones, porque conciben una igualdad completa entre humanos y no humanos como clave de resistencia y lucha social. O'Hara introduce de esta forma ideologías particulares que se fragmentan y se distinguen de este igualitarismo deseado, planteado y gestado por el anarquismo. Aparecen, entonces, nuevas perspectivas de resistencia que se constituyen alrededor de este afán igualitario y libertario.

Asimismo, podemos conectar la característica abarcadora de esta aproximación con otra ideología que nace y se nutre del anarquismo conocida como liberación total. Derivado del anarquismo, el concepto de liberación total surge en la década del 1990 como una necesidad de

¹⁴⁴ O'Hara, p. 99.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

enfatar los vínculos entre todos los sistemas opresivos y considerar un enfoque holístico de resistencia social, que incluye los ecosistemas y la liberación animal.¹⁴⁶ La liberación total, por lo tanto, se posiciona en un cruce ideológico que integra los principios igualitarios del anarquismo con una perspectiva ecológica y anti-especista. Así, el concepto de liberación total propone una lucha que no puede ser fragmentada, ya que los distintos sistemas de opresión se retroalimentan y refuerzan entre sí. En este sentido, se adopta una visión integral que unifica la lucha por los derechos humanos, los derechos animales y la preservación de los ecosistemas. Este marco teórico ha tenido un impacto significativo en los movimientos contemporáneos de resistencia, inspirando acciones directas y formas de militancia que priorizan la solidaridad entre diversas causas y colectivos.¹⁴⁷

c. El punk como plataforma de atraktividad desde consideraciones etno- raciales

Dentro de este marco igualitario y de liberación total, el antiracismo constituye un enfoque de lucha continuo en la escena punk. En el capítulo “Guilty of being White” de su *American Hardcore*, Blush observa disensiones ideológicas basadas en criterios raciales, entre los que sostienen una culpabilidad de color de piel y se posicionan como antiracistas y los que se proclaman abiertamente racistas a favor de una segregación racial.¹⁴⁸ Blush, mediante entrevistas a protagonistas del punk estadounidense, ofrece una interpretación de temas de las bandas más exitosas de esta escena. Los temas “Guilty of being White”¹⁴⁹ de Minor Threat y “White Pride”¹⁵⁰ de Black Flag cristalizan, según él, las críticas, aunque los integrantes de ambas bandas afirman que estas canciones no son racistas y traducen otra realidad de forma sarcástica.¹⁵¹ Blush y los protagonistas de la escena describen una escena cada vez más violenta marcada por divergencias ideológicas en torno a las categorías raciales.

Esta violencia se debe, según Blush y O’Hara, a la presencia de elementos skinheads que se inmiscuyeron en la escena por compartir los mismos gustos musicales, reforzado por

¹⁴⁶ Pellow David, *Total liberation: The power and promise of animal rights and the radical earth movement*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

¹⁴⁷ Best Steven, *The Politics of Total Liberation Revolution for the 21st Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

¹⁴⁸ Blush, pp. 32-36.

¹⁴⁹ Minor Threat, “Guilty of Being White”, *In my eyes* [7” EP], Estados Unidos: Dischord, 1981.

¹⁵⁰ Black Flag, “White Pride”, *Jealous Again* [7” EP], Estados Unidos: SST Records, 1980.

¹⁵¹ Chick Stevie, *Spray Paint the Walls: The Story of Black Flag*, Oakland: PM Press, 2011.

malentendidos y una imagen dominante de varón blanco que proyecta el punk. Sin lanzarnos en un análisis extenso de la cultura skinhead, nos parece fundamental trazar líneas esenciales, tanto históricas como sociales, para entender cómo nace esta cultura y establece conexiones con la escena punk. Si bien este elemento no se desarrolló tanto en la escena punk argentina, si lo comparamos con Estados Unidos y Europa, tuvo también sus representantes.

Los skinheads, también conocidos como cabezas rapadas en español, surgen a finales de los sesenta dentro de la clase proletaria británica en una continuidad sincrética de las culturas mods y rude boys. Los llamados *skins* se destacan al nivel estilístico por tener un look particular inspirado del proletariado: cabezas rapadas, blue jeans, botas negras, tirantes, etc. Originariamente, se reunían, sin distinción étnica, tanto jóvenes blancos como negros mayoritariamente de origen caribeño, por compartir un interés por la música reggae, el ska y la soul manteniendo fuera cualquier reivindicación política. Los orígenes y las prácticas sociales de los *skins*, marcadas por la violencia y el abuso de alcohol posibilitan una atracción progresiva hacia la escena punk cuando ésta emerge a finales del setenta.¹⁵² Esto implicaría una evolución de las prácticas musicales de los skinheads, al contacto de la escena punk, que crearon un estilo cercano al punk llamado Oi! para denunciar el elitismo, la comodificación y suavización del punk, y al mismo tiempo reivindicar raíces populares y obreras.¹⁵³

Pero, esta aparente cohesión y el apolitismo estallan a finales de los setenta cuando el National Front, partido de extrema derecha británico, trata de seducir y recuperar la ira de unos jóvenes afectados por un desempleo masivo. Progresivamente, las ideas xenófobas de este partido político irán ganando adeptos y bandas que cantarán alabando la ideología del mismo partido hasta provocar una división patente dentro del movimiento skinhead.¹⁵⁴ Este proceso de recuperación política dividirá los skinheads entre varios sub-movimientos conforme se van exportando a principios de los ochenta hacia el resto de Europa y América del Norte. Muchos quedaron fieles a la idea de un movimiento skinhead apolítico, otros prefirieron etiquetarse como skinhead de extrema derecha y en respuesta a esta recuperación política basada en el neonazismo se crearon otros sub-movimientos. Citaremos, como ejemplo, la emergencia desde Nueva York en los años ochenta de los SHARP (*Skinheads Against Racial Prejudice*) cercanos ideológicamente a la escena punk y en los noventa de los RASH (*Red and Anarchist Skinheads*).

¹⁵² Bowen Derek, *Patterns of Skinhead Violence*, Durham: University of New Hampshire, 2008.

¹⁵³ El estilo musical skinhead Oi! hace referencia a una interjección derivada de *hey!* usada en el cockney, argot popular londinense.

¹⁵⁴ Brown Timothy, "Subcultures, pop music and politics: skinheads and nazi rock in England and Germany", *Journal of Social History*, 38 (1), 2004, pp. 157-178.

A pesar de compartir algunos gustos musicales, O'Hara aclara que los medios son responsables de la confusión entre punks y skinheads y que una unidad entre ambos es impensable por cuestiones ideológicas y totalmente indeseable. Afirma al respecto:

Skinheads in America have, by and large, become nothing but a youth trend [...] Punks and Skins have almost nothing in common but are constantly lumped together due to similar musical tastes. This shows that Skins must not actually read or understand the lyrics of many of the Punk bands they support.¹⁵⁵

Aquí, resume la exclusión del elemento skinhead de la filosofía punk pero admite que viene trasplantándose a la escena por una atracción meramente musical sin mencionar el contenido discursivo. Esta visión excluyente de O'Hara nos lleva a pensar si realmente el movimiento skinhead, considerando todas sus tendencias políticas, puede incluirse en la escena por tener ciertas afinidades musicales con la escena punk. Pese a estas cuestiones, reconoce que los elementos skinheads de las escenas norteamericanas son bastante minoritarios pero que los hechos de violencia y racismo que algunos participantes ejercen durante los recitales pueden crear ambigüedad sobre su pertenencia a la escena.

A continuación de su examen de la presencia de skinheads, Blush dedica unas palabras a la influencia de jóvenes afroamericanos en una escena mayoritariamente blanca para subrayar un racismo más que palpable. Desafortunadamente, Blush se queda en la superficie y no logra visibilizar la influencia determinante de elementos afroamericanos en la emergencia y la vitalidad del subgénero punk hardcore. Conviene señalar que la banda Bad Brains de Washington D.C., de miembros exclusivamente negros, con su primer EP epónimo,¹⁵⁶ es considerado por muchos como pionera e innovadora del punk hardcore. Esta ebullición alrededor de las consideraciones etno-raciales, dentro de la escena norteamericana de los años ochenta, sirve de terreno fértil para trabajos periodísticos y académicos posteriores que tratarán de profundizar sobre estas cuestiones.

Destacamos la investigación pertinente de Franziska Pietschmann *A blacker and browner shade of pale: Reconstructing punk rock history*¹⁵⁷ por abordar exclusivamente esta problemática racial en el área del punk anglosajón y proponer cuestionamientos sobre la historia del punk. Pietschmann trata de redefinir el canon, visibilizar e incluir el aporte de las minorías étnicas en un contexto punk racializado. En un primer lugar, resitúa las músicas populares

¹⁵⁵ O'Hara, p. 58.

¹⁵⁶ Bad Brains, *Bad Brains* [K7], Estados Unidos: Reachout International Records, 1982.

¹⁵⁷ Pietschmann Franziska, "A blacker and browner shade of pale: Reconstructing punk rock history" (Tesis de Máster), Technische Universität Dresden, 2010.

norteamericanas, donde las diferentes categorías genéricas se asocian a los gustos de las comunidades blancas o afroamericanas, y la participación latinoamericana queda ocultada. Luego, realiza una crítica del proceso de esencialización etno-racial y clasista impulsado por el análisis, la historicización, la construcción periodística y académica de un punk principalmente esencialista, homogéneo, blanco y masculino. Al respecto, señala lo siguiente:

The image of punk rock as one of the whitest popular music genres and youth cultures has been shaped by racially distinct genre boundaries established and policed by media industries which have informed the perception of an inherently hybrid, heavily-black influenced American popular music in black and white terms. [...] This bifurcation has resulted in the relative invisibility of Latina/o engagement in American popular music and thus in the obscuration of a rich and fecund music culture. Embedded in the white pole of popular music, punk rock has been discursively constructed in the music press as a white, predominantly male music genre and culture and subsequently historicized and analyzed as such both in popular (journalistic) and academic publications which have failed to interrogate and highlight such constructions. At the same time, they have elided evidence of and thus ignored the presence of people of color, especially black people as well as Latina/os in punk rock culture.¹⁵⁸

Mediante una recolección de datos sobre estas cuestiones, Pietschmann pone en evidencia las falencias de la literatura analítica punk, y enfatiza que los historiadores, periodistas y académicos no lograron cubrir esta diversidad construyendo, por ende, un discurso homogéneo centrado en el elemento blanco y a la vez incompleto, por esconder los demás elementos, que llevó a una concepción limitada del punk.

Aunque resultaría fastidioso detallar todos los aportes que evidencian la diversidad étnica en las escenas punk norteamericanas y británicas, conviene destacar algunos trabajos, sobre todo del lado chicano y latinoamericano, por haber sido éste completamente invisibilizada. Martin Sorrondeguy, vocalista de las bandas Los Crudos y Limp Wrist, presenta en el documental *Beyond the Screams: A U.S. Latino Hardcore Punk Documentary*,¹⁵⁹ una proto-escena latina de Estados Unidos, bajo la influencia de escenas suramericanas, y su explosión a principios de los noventa. Sorrondeguy logra dar cuenta de las diferentes razones que llevaron a jóvenes latinoamericanos a acercarse al punk hasta crear una verdadera escena translocal con, en ciertas ocasiones, enfoques etnocentristas, en ciudades como Los Angeles. El propio Sorrondeguy comenta al respecto:

The Latino punk scene in the early '90s really exploded because all of a sudden we had a hell of a lot to sing about. What started happening politically in the U.S. pissed us off

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁹ Sorrondeguy Martin, *Beyond the Screams: A U.S. Latino Hardcore Punk Documentary*, Estados Unidos: Autoproducido, 1999.

so much, and we were feeling targeted and we were feeling cornered as a community that we began writing songs about it.¹⁶⁰

Este testimonio ilustra cómo los latinos ocuparon la escena punk como una plataforma política, facilitada por el posicionamiento ideológico del punk, para denunciar el racismo tanto cotidiano como institucional. Louie Perez, cantante de Los Lobos del East Los Angeles, banda pionera de punk chicano, describe en este sentido una prevalencia de una identidad punk encima de las categorías de división social habituales:

I guess to some Chicanos we were doing it all wrong, we as Mexican-Americans had our own rebellion, our own concerns about equality and racial attitudes, but as musicians we had discovered a way to bring down walls and erase those imaginary boundaries that divide. It was in this music scene that we found acceptance for what we were—musicians, pure and simple.¹⁶¹

Según Michelle Habell-Pallán, autora de *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*, además de una atracción centrada en las construcciones ideológicas del punk, otro eje de identificación resulta posible:

[...] the D.I.Y. (Do-It-Yourself) sensibility at the core of punk musical subcultures found resonance with the practice of rasquache, a Chicana/o cultural practice of ‘making do’ with limited resources; in fact, Chicana/o youth had historically been at the forefront of formulating stylized statements via the fashion and youth subculture, beginning with the Pachucos and continuing with Chicana mods in the 1960s. Second, punk’s critique of the status quo, of poverty, of sexuality, of class inequality, of war, spoke directly to working-class East Los Angeles youth.¹⁶²

Habell-Pallán identifica en las prácticas sociales del punk, como el DIY, similitudes con las prácticas de los chicanos que podrían explicar, según ella, una presencia afirmada de chicanos en las escenas norteamericanas. Esta lectura del DIY no solo resuena en las prácticas chicanas sino que podría ampliarse para explicar en qué medida favorece una deconstrucción y reconstrucción identitaria, así como la expresión de las identidades marginalizadas socialmente. Pete Dale en su análisis de estas dinámicas afirma que el punk por centrar el DIY al corazón de su ethos, junto con el antiautoritarismo, fomenta un sentido de empoderamiento que puede ser identitario. La idea que “cualquiera puede hacerlo” resulta crucial para democratizar la creación y expresión no solo para individuos con habilidades sino también para identidades quienes de

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Perez Louis, “Weird Hair Pendejolandia.”, en Snowden Don, *Make the Music Go Bang! The Early L.A. Punk Scene*, Nueva York: St. Martin’s Griffin, 1997, p. 113.

¹⁶² Habell-Pallán Michelle, *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*, Nueva York: NYU Press, 2005, p. 150.

otra manera quedarían excluidos de los procesos creativos de la música *mainstream*.¹⁶³ Aunque Dale resalta el hecho de que esto genera otras relaciones de poder en torno a la autenticidad, el DIY permite un grado de independencia, fuera de las estructuras tradicionales, y promueve una forma de organización horizontal, inclusiva y cooperativa que rompe con las jerarquizaciones socioculturales. Este aspecto resulta clave para nuestro análisis, ya que permite entender la participación activa y visibilizada dentro la escena punk de no solo minorías étnicas sino también de género y sexualidad, como lo exploraremos a continuación.

Queda evidente, a partir de los trabajos previamente citados, que la posición subalterna, etno-racializada y sujeta a prejuicios clasistas de la minoría latina en Estados Unidos permitió que estos jóvenes, al menos algunos sectores, pudieran interesarse e integrarse en un espacio cultural y simbólico con un paradigma identitario desplazado y donde estas categorías de diferenciación social, así como las jerarquizaciones en las prácticas creativas, resultaron en parte borradas. Dentro de este contexto, se forman bandas exclusivamente chicanas como The Zeros, Los Lobos, The Brat, Los Crudos, Los Illegals, y con miembros chicanos como The Adolescents, Agnostic Front, Suicidal Tendencies o Black Flag. Sin embargo, en el marco de este trabajo, conviene subrayar que estas dinámicas se desprenden de una particularidad social estadounidense. En cambio, la escena punk de Buenos Aires se enmarca dentro de un contexto y tejido sociohistórico que da cuenta de configuraciones diferentes. En el caso argentino, la cuestión etno-racial no ha tenido el mismo peso estructural que en el contexto estadounidense, marcado históricamente por procesos segregativos y tensiones agudas. A pesar de un posicionamiento unívoco anti-racista y de solidaridad con los pueblos originarios, estas cuestiones aparecen de forma esparcida en comparación con otras,¹⁶⁴ aunque la escena sigue funcionando como una plataforma atractiva para la expresión de marginales sociales discriminados desde un eje de opresión o varios.

Volviendo a la escena estadounidense, se observa una identificación significativa con las ideologías igualitarias, especialmente en torno a cuestiones de etnia y clase social. Entre la población chicana que padece otros estigmas y procesos de subalternización, se encuentran aquellos que descubren también en el punk una vía de expresión desde múltiples posicionamientos interseccionales. Este enfoque les permite integrarse en diversas subescenas locales, lo que pone de manifiesto cómo el punk ha sido capaz de atraer a individuos marginados simultáneamente dentro de varios ejes de categorizaciones sociales. Ejemplos notables de esta

¹⁶³ Dale Pete, *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, Farnham: Ashgate, 2012.

¹⁶⁴ Ver Rohrer Ingo, *Cohesion and Dissolution: Friendship in the Globalized Punk and Hardcore Scene of Buenos Aires*, Freiburg: Springer Science & Business Media, 2013, pp. 260-263.

participación son visibles en subescenas como el queercore y el riot grrrl, sobre las cuales volveremos en capítulos posteriores. Uno de los casos más destacados es el activismo del vocalista Martin Sorrondeguy, de origen uruguayo, líder de Los Crudos y miembro fundador de Limp Wrist, una de las bandas pioneras del queercore. El mismo Sorrondeguy, además de su documental, se involucra en alianzas escénicas translocales, como lo demuestra su texto epílogo para *The Spitboy Rule: Tales of a Xicana in a Female Punk Band*, obra de Michelle Cruz Gonzales, baterista de la banda *all-girls* Spitboy. En su obra, Cruz Gonzales logra dar cuenta de cómo su participación en la escena de San Francisco supo dar el paso hacia un cambio positivo en las conciencias, abordando las contradicciones internas de la escena punk respecto al racismo, el sexismo y la homofobia, temas que siguen siendo objeto de constante tensión dentro de este espacio.

De manera similar, estudios sobre la intersección entre identidad cultural, opresión social y pertenencia a la escena punk también encuentran eco en otras subescenas. Un ejemplo significativo puede encontrarse en el análisis de la subescena taqwacore, donde el elemento religioso se convierte en un foco clave de identificación.¹⁶⁵ En los trabajos académicos y de ficción de Michael Muhammad Knight acerca de la escena taqwacore, se examinan estas dinámicas en bandas punk compuestas por músicos musulmanes radicados en países occidentales, como Estados Unidos, Canadá y el Reino Unido. Las bandas de taqwacore, como The Kominas o Vote Hezbollah, adoptan una postura que desafía la islamofobia post-11 de septiembre y las restricciones impuestas por ciertas instituciones religiosas sobre la libertad individual e interpretativa. Estas bandas enfrentan controversia desde dos frentes: por un lado, dentro de las mismas comunidades musulmanas, al desafiar lo que perciben como intolerancia y al adoptar posiciones antirracistas, antisexistas y antitransfóbicas, como lo ilustra la banda femenina Secret Trial Five. Por otro lado, son marginadas en el contexto de una escena punk que a menudo se considera antirreligiosa, especialmente en un panorama global marcado por la islamofobia exacerbada tras los ataques del 11 de septiembre y las guerras subsiguientes en Afganistán e Irak.¹⁶⁶

¹⁶⁵ El taqwacore, contracción de hardcore y *taqwa*, traducido del árabe como “temor de Dios”, fue creado por Michael Muhammad Knight en su obra epónima y posteriormente adaptado al cine como ficción y documental. Ver Knight Michael Muhammad, *The Taqwacores*, Berkeley: Soft Skull Press, 2009; Majeed Omar, *Taqwacore: The Birth of Punk Islam*, Estados Unidos: Eye Steel Film, 2009 y Zahra Eyad, *The Taqwacores*, Estados Unidos: Rumanni Filmworks, 2010.

¹⁶⁶ Ver Macke Aline, “Taqwacores: Birth of a Muslim-American Counterculture”, *Volume!*, 9 (1), 2012, pp. 85-102 y Macke Aline, “Politics and Islam in the United States: The Taqwacore Approach”, *Revue française d'études américaines*, 131 (1), 2012, pp. 49-63.

La escena punk puede, entonces, definirse como un espacio discursivo y performativo que, a través de una ideología claramente identificable aunque disputada, atrae a diversos grupos marginalizados de la sociedad. Los procesos de identificación con el punk, tal como exploramos, se articulan bajo los mismos mecanismos de inclusión y resistencia, independientemente de si se trata de una categoría de diferenciación social específica o de la intersección de varias. Este espacio punk no solo representa un refugio para la expresión de aquellos excluidos del sistema hegemónico, sino que también se convierte en un campo donde se desarrollan nuevas formas de conciencia y lucha social, basadas en valores igualitarios y antiautoritarios, que trascienden las fronteras de la música y se integran en una praxis de resistencia sociopolítica más amplia.

d. Riot grrrl y queercore: polaridades y consideraciones interseccionales

En el mismo sentido que ocurre con la presencia de las minorías étnicas, la visibilidad de las mujeres en la escena punk ha sido subestimada o directamente invisibilizada. De hecho, en el panorama literario punk, para así llamarlo, las publicaciones, ya sean periodísticas o académicas, que abordan esta relación en base al género son escasas. Las narrativas relativas a un trabajo periodístico y musical, en su mayoría, tienden a glorificar personalidades femeninas de la escena, sobre todo en el caso británico y estadounidense, e invisibilizar las luchas feministas llevadas a cabo por mujeres punk que quedan al margen de la fama y los circuitos mainstream. La constitución de este campo socio-musical que elude e invisibiliza la participación clave de las minorías étnicas, así como de las mujeres, refuerza la idea de una escena esencialmente dominada por hombres blancos.

Blush afirma que, durante el período de balbuceo ideológico de la escena en los ochenta, recordar la presencia de mujeres resulta casi imposible, y que muchos integrantes de la escena veían a las mujeres como una distracción, por lo que se veían restringidas a roles periféricos. Las voces femeninas que Blush utiliza en su trabajo insisten sobre la dificultad de integración en un ámbito extremadamente masculino en el cual las pocas mujeres tenían que ganarse el respecto de sus pares masculinos.¹⁶⁷ Empieza a registrar la creación de *all-girls bands* o la inclusión de miembros femeninos en bandas existentes como fue el caso de Kira Roessler en

¹⁶⁷ Blush, p. 36.

Black Flag.¹⁶⁸ Subraya lo decisivo de estas bandas y el rol de modelo de algunas mujeres músicos en la emergencia posterior del movimiento o subescena riot grrrl.

A finales de los ochenta y principios de los noventa, ya cuando se empieza a afinar el posicionamiento ideológico igualitario de la escena, las mujeres punk dejan estos roles periféricos que se les asignaron para encontrarse plenamente involucradas. En este mismo impulso, se propagan progresivamente teorías feministas de distinta índole culminando en la explosión de la subescena llamada riot grrrl. Las bandas y participantes empiezan a criticar firmemente el sistema patriarcal y sus consecuencias y difundir, a través de la herramienta del fanzine, información en cuanto a los movimientos feministas anteriores, presentes y emergentes, cuestiones de salud relativas al género e ideas de cambio positivo dentro de la sociedad. Asimismo, las críticas acerca de la sociedad patriarcal, el sexismo, las violencias domésticas, las violencias simbólicas, el derecho al aborto, se hacen cada vez más fuertes en la escena. Estas críticas, sin embargo, no operaban de manera aislada, sino que iban acompañadas de denuncias al racismo, la homofobia y la destrucción ambiental, configurando una visión integral de justicia e igualdad.

No obstante, la cuestión de la integración de las mujeres en una escena mayoritariamente varonil resulta compleja debido a un sexismo profundamente arraigado. Craig O'Hara, en su obra, aborda esta cuestión minimizando la presencia del sexismo en la escena, así como sus causas y consecuencias. Aunque reconoce que muchos punks se contradicen al erigirse en portavoces del antirracismo y el ecologismo, mientras toleran o reproducen actitudes sexistas, su análisis no profundiza en las implicaciones de esta contradicción, justificando la falta de un examen más detallado al considerar el sexismo como “a small but consistent problem”:

There is no denying that sexism exists within the punk community, but it is on a smaller level than in a mainstream, and more importantly, it is discouraged and condemned by many active participants. [...] Instead of dealing with the negative attitudes similar to those in the mainstream, it is more productive to discuss the views of the active majority of Punks who claim to be anti-sexist.¹⁶⁹

Reconoce la existencia del sexismo, pero lo considera de menor magnitud en comparación a lo que circula en escenas musicales *mainstream* y la sociedad en general, y sostiene que está condenado por la mayoría de los integrantes de la escena. En su opinión, detenerse exclusivamente en el sexismo podría resultar contraproducente, sugiriendo en su

¹⁶⁸ Kira Roessler integra Black Flag como bajista en 1983 durante la época más prolífica de la banda durante la cual grabaron hasta cinco discos además de numerosas giras.

¹⁶⁹ O'Hara, p. 104.

lugar resaltar y valorar los posicionamientos anti-sexistas que surgen dentro del punk. El grado de sexismo, difícil de medir, en la escena está sujeto a diferentes debates, al igual que en algunos trabajos académicos centrados en esta problemática. Esta situación denota una paradoja para una escena que, por un lado abre un espacio de expresión para las mujeres, y por otro lado permite el desarrollo de actitudes sexistas y machistas. Las contradicciones, también visibles en la escena punk de Buenos Aires, serán abordadas con mayor precisión y ejemplos en la parte dedicada a las primeras fragmentaciones de esta escena. Tal ambivalencia es el *leitmotiv* del análisis de Lauraine Leblanc en *Pretty in Punk: Girls' gender resistance in a boys' subculture*. En su investigación, Leblanc da cuenta de esta relación paradójica y de la situación de las mujeres punk en la escena norteamericana, explicando las razones que la llevaron a desarrollar su análisis a partir de sus observaciones:

Like me, she [Sue] felt troubled about the male-dominated gender dynamics in the punk subculture, a subculture that portrays itself as being egalitarian, and even feminist, but is actually far from being either. Yet, like me, she had found that this same subculture gave her a place to be assertive and aggressive, to express herself in less “feminine” ways than other girls. It is this paradox that led me to this research: on the one hand, punk gave us both a place to protest all manner of constraints; on the other, the subculture put many of the same pressures on us as girls as did the mainstream culture we strove to oppose. When I started this research, I wanted to know how other girls within the punk subculture had negotiated this paradox.¹⁷⁰

Aquí el argumento difiere del desarrollado por O'Hara, ya que Leblanc pone en evidencia la marginalización e invisibilización de las mujeres en el contexto de una escena dominada por varones blancos a pesar del sistema de creencias, normas, valores e ideologías que se promueve. A la lectura de las punks entrevistadas por Leblanc, aparece que, a través de sus experiencias, empezaron a involucrarse en la escena por los mismos procesos de identificación y las mismas motivaciones que los hombres. Sin embargo, a diferencia de los hombres, las mujeres punks se encuentran obligadas a lidiar con las discrepancias entre una escena que desprende masculinidad y una feminidad juvenil *mainstream*. Así, dentro de este marco, Leblanc observa una acomodación de la normativización sobre estas cuestiones en la escena:

Punk girls recognize the male domination of the subculture, both numerically and normatively. [...] The girls who do achieve acceptance of punk males by measuring up

¹⁷⁰ Leblanc Lauraine, *Pretty in punk: Girl's gender resistance in a boy's subculture*, Chapel Hill: Rutgers University Press, 1999, p. 6.

to the masculinist standards of the subculture. They are the “tough girls”, the “macho chicks” who have commanded “respect” [...] in light of these masculinist norms.¹⁷¹

Siguiendo el razonamiento de Leblanc, ser mujer punk implicaría no solo rechazar las normas *mainstream* de feminidad sino adoptar el masculinismo que se desprende del punk. Por lo tanto, las punks, en vez de resistir esta masculinidad invasiva, la incorporan. O’Hara contradice este argumento al señalar que la intensidad y rudeza característica de la masculinidad deriva de la socialización de los hombres que reprimen emociones. Por ende, los hombres punk tenderían a rechazar estas normas y el hecho de que mujeres adopten las mismas:

As much as men do not relinquish that power many women seek to gain it by adopting stereotypically male characteristics. Clearly punks’ conception of feminism does not involve applauding women who rise (or sink) to men’s stereotype of toughness. Women fighting in desert storm, femal politicians such as Margaret Thatcher, or women who gain authority and prominence in exploitative multinational corporations are not looked upon as inspirations.¹⁷²

No obstante, como lo evocamos previamente, se alzaron numerosas voces en señal de protesta, particularmente entre aquellas mujeres que dieron lugar a la escena riot grrrl. En el fanzine *Bikini Kill Zine*, creado y editado por Kathleen Hanna, Tobi Vail and Kathy Wilcox integrantes de la banda Bikini Kill, se publica el manifiesto de este movimiento y subescena punk, en base a este contexto confuso en torno a las cuestiones de género. El manifiesto será retomado por Erika Reinstein en el fanzine *Riot Grrrl NYC* dándole más exposición. Nos parece relevante destacar algunos fragmentos en los cuales se hacen referencia a la masculinización de la escena, e invitan a pensar el sexismo dentro de la misma:

BECAUSE we girls want to create mediums that speak to US. We are tired of boy band after boy band, boy zine after boy zine, boy punk after boy punk after boy.
BECAUSE we will never meet the hierarchical boy standards of talented, or cool, or smart. They are created to keep us out, and if we ever meet them they will change, or we will become tokens.
Because a safe space needs to be created for girls where we can open our eyes and reach out to each other without being threatened by this sexist society and our day-to-day bullshit.
BECAUSE us girls crave records and books and fanzines that speak to US that WE feel included in and can understand in our own ways.
BECAUSE we wanna make it easier for girls to see/hear each other's work so that we can share strategies and criticize-applaud each other.
BECAUSE we don't wanna assimilate to someone else's (boy) standards of what is or isn't.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷² O’Hara, p. 105.

BECAUSE we are unwilling to falter under claims that we are reactionary "reverse sexists" AND NOT THE TRUERPUNKROCKSOULCRUSADERS THAT WE KNOW we really are.

BECAUSE we know that life is much more than physical survival and are patently aware that the punk rock "you can do anything" idea is crucial to the coming angry grrrl rock revolution which seeks to save the psychic and cultural lives of girls and women everywhere, according to their own terms, not ours.

BECAUSE we are interested in creating non-hierarchical ways of being AND making music, friends, and scenes based on communication + understanding, instead of competition + good/bad categorizations.¹⁷³

Al desafiar de manera frontal el corporativismo y los estándares del masculinismo de la escena y de la sociedad en general, las riot grrrls llaman a la creación de un espacio propio y abierto, sin marginalización, jerarquías, categorizaciones ni rivalidades. Este espacio respondería a sus necesidades y preocupaciones donde se reflejarían sus valores y experiencias de vida. Sirve también como tribuna cultural, social y política de militancia, de expresión para concientizar tanto a las mujeres como a los hombres sobre el sexismo. Esto no significa que los hombres de la escena estén excluidos de esta militancia, O'Hara afirma al respecto:

Men's voices have often joined or even out shouted the women's in condemning sexism and coming to the realization of a necessary cooperative atmosphere to best create goals and form ideas. Punks often agree with the simple feminist theory that the system which enforces male domination harms both women and men. That system is part of the system which perpetuates racism, classism, heterosexism, and all forms of oppression.¹⁷⁴

Interesantemente tanto en este fragmento como en los manifiestos del riot grrrl, las críticas sociales no solo se centran en el género, sino que derivan también en uno de los fundamentos de la ideología punk, es decir una crítica abarcadora de todas las formas de opresión:

BECAUSE I'm still fucked up, I am still dealing with internalized racism, sexism, classism, homophobia, etc., and I don't want to do it alone.

BECAUSE I see the connectedness of all forms of oppression and I believe we need to fight them with this same awareness.¹⁷⁵

El manifiesto pone énfasis en los objetivos de ciertos movimientos feministas y de lucha por los derechos civiles. Afirma una interconexión entre todas las formas de opresión basadas en las categorías sociales que tienen que ser combatidas con la misma consciencia y preconiza,

¹⁷³ *Bikini Kill Zine*, n°2, Olympia, 1992 y *Riot Grrrl NYC*, n°2, Nueva York, 1992.

¹⁷⁴ O'Hara, p. 104.

¹⁷⁵ *Bikini Kill Zine*, 1992.

por ende, un empoderamiento de estos grupos oprimidos para crear conexiones sociales horizontales despojadas de jerarquías.

No cabe duda de que, a pesar de cierta reproducción de la organización de la sociedad *mainstream* en la escena punk, las propuestas del riot grrrl, en concordancia con las prioridades y luchas de los movimientos feministas, sirvieron y siguen sirviendo como herramienta de visibilización sobre estas cuestiones y concientización para las y los integrantes de la escena, independientemente del género. De la misma manera que se gestaron subescenas latinas y riot grrrl para combatir las discriminaciones y generar un cambio de conciencias, otras minorías sociales aprovecharon la herramienta cultural punk como plataforma de empoderamiento. Es el caso de las minorías sexuales quienes, a través de su interacción con la subescena riot grrrl, fomentaron una subescena queer, como previamente discutido, llamada queercore.

Desde los comienzos de la subcultura punk, como se ha explicado en los capítulos sobre el proto-punk neoyorquino y británico, las cuestiones relativas a las sexualidades disidentes constituyen una de las vertientes performativas del punk. Incluso antes de que el punk se consolidara como una subcultura, el término “punk” ya contaba con una carga significativa en los años cincuenta, pues podía referirse tanto a delincuentes o criminales como a los jóvenes prisioneros que, en el contexto carcelario, eran objeto de favores sexuales por parte de otros reclusos. Basándose en esta etimología, O’Hara destaca la ambigüedad sexual que marcaba la estética y el comportamiento de los primeros punks, describiéndolos como un movimiento que atraía a aquellos que se percibían inadaptados socialmente y marginalizados. Acerca de esta atracción y vínculo, sugiere una analogía, retomando las observaciones de Donald Webster Cory en *The Homosexual in America: A subjective approach*,¹⁷⁶ entre el punk y el queer que dice:

The homosexual is acutely aware of his lack of acceptance by society and of the difficulties (social, economic, and other) arising there-from. Each moment of chagrin, each instance of humiliation, each act of rejection awakens a rebel spirit which is seldom antagonistic to society, but only to society’s offensive and unjust attitudes.¹⁷⁷

La experiencia de opresión vivida por una persona homosexual, según Cory y O’Hara, tendería a crear sentimientos de solidaridad entre los miembros de este mismo grupo de oprimidos y jerarquizados al encontrarse en una posición similar en la sociedad. La relación entre cultura punk y homosexualidad, da cuenta también de una situación de rechazo de doble

¹⁷⁶ Cory Daniel Webster, *The Homosexual in America: A Subjective Approach*, Nueva York: Greenberg, 1959.

¹⁷⁷ O’Hara, p. 116.

nivel, rechazo de la heteronormatividad de la sociedad y de un movimiento gay considerado *mainstream*. En efecto, Bruce LaBruce y G.B. Jones, figuras del llamado *queercore* y creadores de los fanzines *J.D.s* y *Homocore*, conciben el movimiento gay como recuperado y vaciado de su sentido por la cultura *mainstream*, y afirman acerca de estas cuestiones:

One way to avoid such co-option is to present a movement that refuses to conform to the standards of sexual decency and moral conduct excepted of even the most rebellious of youths, while avoiding the mistakes of the gay movement: ghettoization, liberal reform, class capitulation.¹⁷⁸

Denuncian la recuperación, normativización y segregación de los movimientos queer por el sistema, vaciando, por la misma, las luchas por la igualdad sexual y provocando una asimilación y un conformismo de estos movimientos. Son estos procesos los cuales llevaron también a los queers a sentirse identificados con la escena punk, caracterizada originariamente por sus comportamientos desviantes y no conformistas.

Sin embargo, esta atracción mutua será cuestionada en la década de los ochenta con la emergencia del punk hardcore. A partir de ahí, la configuración de la escena, a pesar de su ideología, será más permeable a la segregación de género y el heterosexismo. Este cambio puede explicarse por la musicalidad del punk hardcore. Como explicado anteriormente, el sonido se hace más lento y agresivo lo que originaría cambios en la danza que, hasta aquel entonces era un *pogo* sin regla, se vuelve un *mosh pit* coreografiado y violento. Esta musicalidad intensa, y las danzas que la acompaña, desprenderían una falsa idea según la cual ser “*hard*” equivale a ser macho. O’Hara resume esta idea de la manera siguiente:

While this moronic ignorance is not a new occurrence, it was not an original part of punk. When punk made the transitions from the classic style to hardcore, they started a new emphasis, not part of the original idea of punk, on being ‘hard’, and this was identified as being ‘macho’. Given the popular image of homosexual activities as ‘unmanly’, it is not surprising that homophobia soon became a part – fortunately a very controversial part – of the punks scene.¹⁷⁹

A partir de esta “hardcorización” entendida erróneamente por algunos punks y un asimilacionismo de los movimientos queer mainstream, se gesta, como en el caso posterior de los riot grrrls, otro polo de expresión particular dentro de la escena para denunciar estos procesos. LaBruce explica:

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

The original punk movement, like the early gay movement, was about embracing all sorts of nonconformist behaviour. Early punks experimented with homosexuality, bisexuality, transsexuality, and trisexuality — they'd try anything. But by the mid '80s, with the advent of hardcore and the mosh pit, a new era of machismo and heterosexual rigidity was ushered in. ... We started J.D.s as a reaction against the increasing sexual conformity of both the gay and punk movements.¹⁸⁰

LaBruce denuncia estos procesos que restringen las fronteras de la crítica social dentro del punk y como respuesta, con la artista G.B. Jones, lanza el fanzine *J.D.s*, en 1985, que dará el impulso para la creación de una subescena conocida como queercore o homocore. Esta escena es caracterizada por articularse alrededor del empoderamiento de una identidad queer, una estética y una ideología particular que atacan el conformismo tanto de la escena como de la sociedad. De manera análoga pero con temporalidades diferentes, dentro de la escena punk de Buenos Aires se desarrollaron iniciativas similares que también promueven una crítica doble a las normas sociales hegemónicas y sus reproducciones dentro de la escena, las cuales serán objeto de un análisis detallado más adelante en este trabajo.

De la misma forma que el riot grrrl, el queercore se construye, entonces, como una reacción a la homofobia de la escena y al *mainstream*. A pesar de polaridades distintas, ambas subescenas aparecen interconectadas por una similitud al nivel ideológico, llevando muchos individuos a moverse entre ambas, intercambiando discursividades entre una y la otra. Estos intercambios permiten la creación de alianzas, coaliciones, espacios críticos y artísticos compartidos donde invitan a repensar el punk y su ideología, denunciar los procesos discriminatorios y de marginación que estos grupos, y los demás (minorías étnicas, clases obreras, discapacitados, etc.) padecen para reclamar justicia social.

Si bien estas subescenas emanaron de la escena punk y emergieron como polaridades ideológicas a contracorriente, lograron reintegrar y recentrar la escena sobre estas cuestiones ideológicas hasta entrar en declive y diluirse en ella a finales de los noventa. Las escenas punk se posicionan como herederas de ciertas gestaciones decisivas que se activaron a partir de la década del ochenta. El punk de la primera ola anticonformista, sin ideología clara y formado por marginales, supo atraer en su seno a aquellos que se percibieron inadaptados socialmente. Las experiencias vividas por estos oprimidos, fueran de clase, etnia, género y de sexualidad, llevaron a crear un sentimiento de solidaridad entre ellos por sufrir los mismos procesos que pronto serán criticados ideológica y radicalmente, a partir de los ochenta, en una escena punk permeable a los movimientos de derechos civiles.

¹⁸⁰ Ciminelli David y Knox Ken, *Homocore: The loud and raucous rise of queer rock*, Nueva York: Alyson Books, 2005, p. 8.

La flexibilidad inherente a la escena le permitió adoptar enfoques que abarcan diversas formas de opresión, situándose en las intersecciones de una variedad de luchas sociales. Aunque las prácticas ideológicas varían y son representadas por diferentes subescenas disidentes, el punk sigue constituyendo una escena única. En términos de heterogeneidad, mestizaje e hibridación, esta escena, tal como lo define Will Straw, abarca una amplia diversidad de corrientes políticas, lo que facilita la coexistencia y el diálogo entre ellas, a pesar de las tensiones que puedan surgir. Estos procesos no se limitan a la escena estadounidense sino que, mediante intercambios transnacionales, fueron adoptadas y adaptadas en otras escenas aunque con niveles de intensidad y arraigo diferentes. En el caso argentino y de Buenos Aires, en particular, no se desarrollaron ni se asentaron de manera tan marcada estas subescenas. No obstante, algunos de sus planteamientos fueron retomados de manera dispersa y efímera, sobre todo mediante la producción de fanzines, así como la organización de recitales y festivales puntuales.

La configuración heterogénea y movедiza de la escena global facilitaría, entonces, la emergencia y circulación de un impulso utópico interseccional, aunque constantemente afectado por inestabilidades y tensiones tanto internas como externas. Estas son las dinámicas que se examinan detenidamente en el marco de esta investigación, para explorar las particularidades de este fenómeno en dicho contexto, enfocando específicamente la escena punk de Buenos Aires.

III. La escena punk de Buenos Aires en disputa: contexto, tensiones, formulaciones y ramificaciones iniciales

En esta parte, se llevará a cabo un análisis gradual de la escena punk de Buenos Aires acercándonos a las preocupaciones centrales de nuestra investigación. En un primer instante, se enmarcará esta escena dentro de dinámicas transnacionales y su propia trayectoria histórica, resaltando algunos momentos fundamentales, para entender en qué medida se construyó contextualmente tal escena. En base a estas particularidades locales, se destacará la emergencia de los primeros conflictos externos, principalmente con el rock nacional y el movimiento skinhead, y la aparición de disputas internas, en torno a las influencias anarquistas. Estas tensiones, como se examinará, fortalecen cierto posicionamiento en la escena, ya que homogeneizan como heterogeneizan, pero permiten, a la vez, desglosar la emergencia de una interseccionalidad subyacente. Así, seguidamente, analizaremos cómo se fueron configurando los primeros procesos de construcción de una matriz de lucha interseccional, identificando las contradicciones internas que han generado fragmentaciones y polarizaciones dentro de la escena.

1. Contexto sociohistórico y construcción de escena punk local

a. Globalidad y localidad punk: del centro a la periferia

Antes de examinar los pasos históricos que llevaron a la emergencia del punk argentino, y luego su consolidación en el panorama músico-cultural de la ciudad de Buenos Aires, resulta imperativo subrayar que las perspectivas teóricas previamente formuladas se realizaron a partir de un punto de vista global con una influencia esencialmente anglosajona. Estas orientaciones se justifican principalmente por la posición del punk inglés y norteamericano como centro neurálgico e histórico de las producciones musicales y académicas sobre este género. Dicho

epicentro ejerce una influencia continua sobre las denominadas escenas periféricas, como la escena de Buenos Aires, forjadas a través de procesos de transculturalidad e interculturalidad. Estas escenas periféricas si bien responden de una influencia, directa e indirecta, preservan y fomentan especificidades que se construyen en relación con factores económicos, sociales, políticos y culturales contextualizados y situados localmente.

Como explicado anteriormente, el punk se circunscribía inicialmente a los países anglosajones, pero los procesos de comodificación y la glorificación de algunas bandas musicales facilitaron rápidamente su difusión hacia la Europa occidental con poder adquisitivo alto como en Francia,¹⁸¹ República Federal Alemana¹⁸² o los países nórdicos¹⁸³ alrededor de los años 1976-1977. Posteriormente, hacia finales de los setenta y principios de los ochenta, la ola punk alcanza no sólo el resto de los territorios del bloque occidental sino también territorios del bloque comunista,¹⁸⁴ regímenes autoritarios y espacios con poder económico menor,¹⁸⁵ como en el caso argentino. Por supuesto, cabe señalar que esta implantación dependía en parte del grado de permeabilidad a procesos de globalización cultural y del capital económico.

Al considerar el concepto de escena en los términos de Straw, en lugar del de subcultura, se puede examinar el punk como un fenómeno global que, en su fase inicial, supo establecer desde su epicentro relaciones transnacionales, transregionales y translocales hacia la periferia. La recepción y asimilación de este patrimonio punk, abarcando su ideología y praxis, no solo se adapta localmente, sino que entra en un proceso complejo de traducción, interpretación y transformación.¹⁸⁶ Este mecanismo se calibra a la propia experiencia y al contexto de sociedades distintas dando origen por lo tanto a escenas únicas con particularidades locales y aproximaciones heterogéneas del punk. No obstante, tal dinámica no implica el abandono de algunas de las bases fundamentales del punk sino una adaptación de éstas según las condiciones sociales, económicas, históricas y culturales, permeabilizando de este modo las escenas a las agendas políticas locales.

¹⁸¹ Robène Luc y Serre Solveig, “On veut plus des Beatles et d’leur musique de merde !”, *Volume!*, 13 (2), 2016, pp. 7-15.

¹⁸² Hall Mirko, Howes Seth y Shahan Cyrus, *Beyond No Future: Cultures of German Punk*, Londres: Bloomsbury, 2016.

¹⁸³ Jandreas Peter, *The Encyclopedia of Swedish Punk 1977-1987*, Stockholm: Premium Publishing, 2008. Ver también, Vilhjalmsson Björn, “Coming in from the cold: Icelandic punk rock and sites of cultural memory”, *Resoundings Pasts: Essays in Literature, Popular Music and Cultural Memory*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 112-137.

¹⁸⁴ Xiao Jian, *Punk Culture in Contemporary China*, Singapore: Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁸⁵ También se calificó este punk de “punk tercermundista”, retomando las palabras del poeta colombiano Giovanni Oquendo. Ver Oquenda Giovanni, *Manifiesto punk tercermundista*, Bogotá: La valija de fuego, 2018.

¹⁸⁶ Nederveen Pieterse Jan, *Globalization and culture. Global mélange*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

Además, las relaciones translocales no fluyen exclusivamente de manera unidireccional, es decir, del centro a la periferia sino que las interacciones entre varias escenas aparecen frecuentes y propician una transmisión constante y consistente de los contenidos asociados al punk. Estas conexiones se manifiestan en colaboraciones entre sellos, fanzines y bandas, el intercambio de materiales, los proyectos de bandas translocales y las giras regionales e internacionales de algunas bandas, por citar algunos ejemplos. Para sintetizar la dinámica contemporánea del punk, conviene referirse a las palabras de Alan O'Connor quien la describe en los términos siguientes: "Punk is an international movement, but local differences do matter".¹⁸⁷ A pesar de esta afirmación, los estudios académicos tienden a presentar el punk desde la evidencia del centro ocultando el significado y las implicaciones de su globalidad. Asimismo, acerca de las diferencias locales en las periferias, a las que se refiere O'Connor, los análisis son escasos y respaldan la idea de un anglocentrismo históricamente dominante tanto a nivel de la producción académica como de la producción musical. Esta tendencia de construcción epistémica dominante e insertada en procesos de colonialidad social y cultural se manifiesta claramente a la hora de analizar el punk global. Jeremy Wallach critica esta situación afirmando: "Popular music scholarship has underemphasized the sociopolitical impact of rock music in the decolonized world, due to outright ethnocentrism, misguided preoccupations with cultural authenticity, and the outmoded 'cultural imperialism' thesis".¹⁸⁸ Dentro de un contexto académico más amplio, que expone la emergencia del pensamiento decolonial, se observa una creciente crítica y deconstrucción, dentro de la cual se inscribe la presente investigación. A través de trabajos sobre escenas periféricas del punk y centrados en grupos sociales marginales dentro de las mismas, surgen cuestionamientos significativos de la colonialidad del conocimiento, la cultura, y del ser que participan de un "desprendimiento epistemológico"¹⁸⁹ del punk.

Dentro del contexto de la relación entre centro y periferia punk, el análisis de O'Connor, donde se dedica a comparar las escenas de Barcelona y México D.F., permite destacar una jerarquía espacial inherente en la distribución y flujo de influencias culturales dentro del punk. Aclara al respecto que:

¹⁸⁷ O'Connor Alan, "Punk and globalization. Spain and Mexico", *International Journal of Cultural Studies*, 7 (2), 2004, p. 190.

¹⁸⁸ Wallach Jeremy, "Global rock as Postcolonial Soundtrack", *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, Londres: Bloomsbury Academic, 2020, p. 469.

¹⁸⁹ Mignolo Walter, *Desobediencia epistemológica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2010.

In particular, these flows of records and tapes, fanzines and visitors are unequal and unbalanced. Notions of center and periphery are still valid. Although Mexican punks do not route all of their international contacts through the US (they also have important contacts in Germany, Spain and Canada), the US scene dominates the global punk movement because of its economic resources. All globally important fanzines originate in the US and American punk labels are ubiquitous. The punk scenes in Europe occupy a semi-peripheral position and those in Latin America exist on the periphery of the global punk movement. Each scene is also somewhat different.¹⁹⁰

Por medio de su jerarquización, se observa, por un lado, la relegación del Reino Unido desde el centro, fenómeno que refleja las consecuencias de procesos de mercantilización y disolución de las escenas punk de este territorio manifestados a principios de los ochenta, tal como lo comentamos. Por otro lado, las escenas históricas norteamericanas confirman su posición de centro y las europeas son designadas como semi-periféricas. O'Connor justifica esta nomenclatura por la historicidad del punk, la asistencia de público, la intensidad de las interacciones interculturales y el capital económico. Por ende, estos factores explicarían la posición de periferia de las escenas en América Latina a nivel internacional, y de la misma manera un desarrollo desigual dentro del mismo territorio.

Sin entrar en un análisis detallado del punk latinoamericano, algunos elementos merecen ser señalados para poner en evidencia varios de los procesos sociales identificados anteriormente. Si bien en los debates historiográficos acerca del surgimiento del punk, tanto global como latinoamericano, observamos numerosas referencias a la banda peruana Los Saicos como precursora del estilo musical,¹⁹¹ las primeras bandas y escenas se asientan en las grandes ciudades de México y Brasil, en Medellín¹⁹² y Bogotá,¹⁹³ Caracas,¹⁹⁴ Santiago de Chile¹⁹⁵ y Buenos Aires, a finales de la década de los setenta. En México, y con posterioridad los países centroamericanos, las conexiones interculturales fomentadas por una inmigración económica hacia el vecino estadounidense resultaron decisivas para el surgimiento de escenas en las zonas fronterizas y en el Distrito Federal.¹⁹⁶ En el contexto chileno, colombiano y argentino, las semillas del movimiento punk brotaron desde estratos sociales privilegiados, donde jóvenes pertenecientes a familias acomodadas importaron esta cultura tras visitar Estados Unidos e

¹⁹⁰ O'Connor, p. 175-176.

¹⁹¹ Melgar Wong José Francisco, "La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda Los Saicos" (Tesis de Máster), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020.

¹⁹² David Bravo Carlos Alberto, *Mala Hierba: El Surgimiento Del Punk En El Barrio Castilla, Medellín*, Bogotá: La Valija de Fuego, 2019.

¹⁹³ Restrepo Andrea, "Una lectura de lo real a través del punk", *Historia Crítica*, 29, Universidad de los Andes, 2005, pp. 9-37.

¹⁹⁴ Uzcátegui Rafael, *Educación Anterior: Una historia incompleta del punk venezolano*, Caracas: Provea, 2019.

¹⁹⁵ Aguayo Loreto, "No hay Futuro: la importancia del punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1981-1988)", *Revista Virtual Historia y Patrimonio*, (2), 2009, pp. 1-11.

¹⁹⁶ O'Connor, p. 176.

Inglaterra. La coyuntura económica en estos casos resultó crucial al proporcionar el sustrato necesario para el desarrollo de micro-escenas punk, evidenciando también una intersección peculiar entre una influencia cultural extranjera y las dinámicas socioeconómicas locales.

Sin embargo, podemos destacar una paradoja relativa al contexto político que atraviesan algunos de los países citados a finales de los setenta. Efectivamente, en Chile,¹⁹⁷ Argentina y Brasil,¹⁹⁸ el punk nace en contextos de regímenes dictatoriales que percibían subversión y disidencia en las expresiones musicales de los jóvenes. Como respuesta a la represión ejercida por las autoridades contra algunas expresiones culturales, particularmente el rock y el punk, la juventud involucrada en estos movimientos fue empujada a operar en la clandestinidad como una estrategia de supervivencia y resistencia frente a un entorno sociocultural hostil y opresivo.

Progresivamente, a principios de los ochenta, el punk comienza a propagarse a toda Latinoamérica recibiendo una doble influencia: una de las bandas emblemáticas de las escenas anglosajonas y otra de las bandas emergentes dentro de los países precursores del territorio latinoamericano. Mientras las escenas de los territorios pioneros experimentan un crecimiento y una consolidación, hacia mediados de la década de los ochenta, facilitado por una transición gradual hacia la democracia, otras empiezan a emerger en Uruguay,¹⁹⁹ Ecuador, Panamá, Perú, Bolivia, entre otros. Si bien es cierto que la circulación de materiales como discos, fanzines y libros procedentes de escenas occidentales como regionales del continente resultó determinante en el nacimiento y posterior desarrollo del punk en Latinoamérica, la circulación de personas también fue decisiva. Los encuentros e intercambios entre las escenas de grandes metrópolis del continente aseguraron que la transmisión de contenido ideológico y musical no siguiera un patrón lineal y homogéneo, sino una evolución diversa y enriquecida en matices.

Asimismo, tomando en cuenta lo último, resulta difícil conceptualizar un punk específicamente latinoamericano porque el mismo se ve atravesado por una diversidad de contextos políticos, económicos, sociales y culturales que tendería a reflejar más bien una heterogeneidad en cuanto a discursos y prácticas. De esta manera, las condiciones económicas, los conflictos armados, las dictaduras, las luchas democráticas y sociales otorgaron significado al surgimiento de un punk latinoamericano con moldes y variaciones locales. Las

¹⁹⁷ Ver Lukinovic Jonathan, *La canción punk de los 80 en Chile*, Santiago de Chile: Oxímoron, 2015 y Benítez Luciano, González Yanko y Senn Daniela, “Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), 2016, pp. 191-203.

¹⁹⁸ Rezende Fernanda, “The Influence of the Brazilian Dictatorship on Brazilian Music: A Rhetorical Analysis of Protest Songs”, *Senior Honor Thesis*, 18, Liberty University, 2008.

¹⁹⁹ Bayce Rafael, *Cultura política uruguaya: desde Batlle hasta 1988*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1989.

particularidades de cada escena inscritas en procesos globales aparecen tanto de forma natural como necesaria tal como lo subraya Néstor García Canclini:

[...] en la música y en cualquier creación cultural siempre necesitamos oscilar entre la integración y el desenchufe. Es indispensable tener información internacional, no sólo para estar actualizados tecnológica y estéticamente sino también para nutrir la elaboración simbólica en la multiculturalidad de las migraciones, los intercambios y los cruces. Pero además hay momentos en que necesitamos replegarnos en lo propio, sea la peculiaridad nacional o étnica, las interacciones personales en los espacios domésticos o la modesta búsqueda individual.²⁰⁰

De tal manera que cada escena desarrollada dentro de procesos globales de intercambios adquiere, mediante la adopción, adaptación y resignificación de discursos y prácticas simbólicas, particularidades situadas y contextualizadas. Esta configuración de las escenas insertadas en la globalidad pero íntimamente relacionada con el contexto específico de cada espacio de donde surge, será determinante en la construcción sociopolítica del punk y su adaptación a las realidades locales en el caso latinoamericano.²⁰¹

b. Historias de hardcore punk en Buenos Aires²⁰²

Elaborar en las páginas siguientes una historia exhaustiva de la escena punk en Argentina excedería los límites y el propósito de esta investigación. En su lugar, proponemos una síntesis que destaque ciertos elementos centrales y que ofrezca una aproximación a las dinámicas sociales, económicas, culturales y espaciales en el proceso de construcción de la escena punk en el territorio donde asentamos nuestro análisis. Si bien la escena punk ha evolucionado, durante más de cuarenta años de existencia, adaptándose tanto a las condiciones locales como a las tendencias globales, cabe tener presente y considerar sus orígenes como otros de sus momentos claves. Reconocer esta evolución resulta esencial para entender procesos de adaptación de doble nivel. Como lo introducimos, por un lado está la dinámica transnacional por la adaptación situada, desde una escena considerada periférica a un patrimonio punk

²⁰⁰ Canclini Néstor García, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo, 1995, pp. 188-189.

²⁰¹ Para un análisis detallado de la heterogeneidad de la escena latinoamericana ver Rodríguez Ulloa Olga, Quijano Rodrigo y Greene Shane (eds.), *Punk! Las Américas Edition*, Bristol: Intellect Ltd, 2021.

²⁰² Referencia al libro *Hazlo tu mismx: Historias de hardcore punk en Buenos Aires*. Ver Leal Andrea y Sanabria Carlos, *Hazlo tu mismx: Historias de hardcore punk en Buenos Aires*, Buenos Aires: Madreselva, Inerme Libros, 2020.

producido en el centro, es decir principalmente europeo y norteamericano. Por otro lado, se encuentra una adaptación genealógica y cronológica de una tradición dentro de la misma escena punk de la ciudad. Ambos procesos se ven inevitablemente atravesados y moldeados por el contexto social local que construye y determina las configuraciones ideológicas de la escena de manera significativa.

A pesar de la ausencia de un corpus archivístico de referencia que permita relatar la historia del punk argentino, existen numerosas producciones, literarias, periodísticas y documentales al respecto. Por la carencia de contenido analítico estructurado, muchos elementos de éstas se revelan imprescindibles para construir las reflexiones que han ido madurando a lo largo de nuestra investigación, las cuales serán expuestas aquí. Estos materiales serán valorizados y referenciados a lo largo de esta parte del análisis, descartando por lo tanto varias obras, poco pertinentes, de índole semi-periodístico por orientarse hacia lo biográfico y la glorificación de algunas figuras del punk local como por ejemplo *El último punk*²⁰³ basado en la vida de Ricky Espinosa, cantante de Flema o *Uno, Dos, Ultravioleta*,²⁰⁴ biografía de la banda Los Violadores.

Ahora bien, el primer punto fundamental que cabe abordar es el surgimiento de la primera ola punk, la cual alcanza Buenos Aires desde Londres dentro de un contexto sociopolítico sumamente adverso, marcado por una dictadura militar. Durante este período, comenzado en 1976 y conocido como Proceso de Reorganización Nacional, se inicia una guerra sucia, represión planificada y sangrienta contra todos aquellos considerados subversivos, como militantes de izquierda, periodistas, sindicalistas, artistas, y los músicos, sobre todo aquellos afiliados al rock nacional.²⁰⁵ Paralelamente a esta fuerte represión, suceden los primeros “accidentes domésticos”, tal como lo describe Daniel Flores, para plantar los gérmenes del punk argentino.²⁰⁶ *Derrumbando la casa rosada* de Flores y el documental *Buenos Aires Hardcore Punk* de Tomás Makaji,²⁰⁷ logran capturar y recrear estos momentos y relatar, a través del testimonio de los protagonistas de la época, cómo se generó una proto-escena punk y en qué medida su efervescencia empezó a contaminar, en cierta medida, la capital argentina.

La banda pionera del punk argentino Los Testículos, renombrada Los Violadores (de la ley) en 1981, para llamar menos la atención, arranca a principios del año 1978. Unos meses

²⁰³ Duarte Sebastián, *El último punk*, Buenos Aires: Ediciones Baobab, 2005.

²⁰⁴ Cavanna Esteban, *Uno, Dos, Ultravioleta*, Buenos Aires: Pilotos de Tormenta, 2015.

²⁰⁵ Pujol Sergio, *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires: Booket, 2005.

²⁰⁶ Flores Daniel, *Derrumbando la casa rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2011.

²⁰⁷ Makaji Tomás, *Buenos Aires Hardcore Punk*, Argentina: Autoproducido, 2009, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rtZjKpKjznM> [Última consulta el 25 de noviembre de 2023].

antes de su formación, ocurre el primer accidente doméstico de la mano de Pedro Braun, conocido como Hari B, futuro guitarrista de Los Testículos, cuando en su viaje anual a Polonia para visitar familiares, pasa por Londres en diciembre 1977. Ahí, experimenta el fervor punk en las calles londinenses y decide traer varios discos y libros inéditos a Argentina. Al volver, se anima a escribir una carta publicada en el número 95 de la revista musical *Pelo* en 1978 para anunciar el advenimiento del punk local y encontrar posibles pares punk: “Les tengo que informar que el punk en la Argentina existe, porque yo estoy aquí y lo soy. Todo comenzó con el viaje que hice a Londres en diciembre pasado. Ahora ya todo está en marcha”.²⁰⁸ Como respuesta a esta carta, aparecen aspirantes, como Sergio Gramática, con quienes decide rápidamente formar la banda Los Testículos. El mismo año, la revista cultural alternativa *Expreso Imaginario* publica un informe extensivo de la mano del periodista Alfredo Rosso sobre el punk londinense, siendo el primer medio de comunicación argentino en informar sobre este fenómeno musical. Conviene destacar que esta revista creada en 1976 constituyó un refugio cultural autónomo funcionando fuera del campo dominante impuesto durante la dictadura.²⁰⁹ Rosso, a pesar de cierto disgusto, en su informe publicado en junio 1978, en la sección “Mordisco”, contextualiza socio-históricamente el nacimiento del punk británico, reseña las bandas más populares, y pone de relieve la ideología “no futurista” mediante una comparación con la cultura hippie.²¹⁰

Otro elemento que vendrá, de cierta manera, sacando a la luz el punk y difundirlo fue el libro *Punk: La muerte joven* publicado en 1978, de Juan Carlos Kreimer,²¹¹ periodista musical argentino entonces exiliado en Londres. El libro publicado en español en Barcelona mediante la editorial Bruguera, propone un análisis casi enciclopédico del fenómeno cultural y circulará clandestinamente en Argentina mediante fotocopias y facsímiles. Esta obra, así como las primeras agitaciones mencionadas, sin lugar a duda, contribuyeron al interés naciente de algunos jóvenes hacia el punk. Así progresivamente, aparecen otros punks y nuevas bandas en relativa clandestinidad como Los Psicópatas, hoy conocida como Alerta Roja, y Los Laxantes, para formar una micro-proto-escena.

En 1979, el ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz, implementa una reforma conocida como la “tablita cambiaria”,²¹² lo que abre la posibilidad para ciertos sectores

²⁰⁸ *Pelo*, n°95, Buenos Aires, 1978.

²⁰⁹ Cerviño Mariana Eva, “Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983”, *Desafíos*, 24 (2), 2012, pp. 105-134.

²¹⁰ *El Expreso Imaginario*, n°23, Buenos Aires, 1978, pp. 27-35.

²¹¹ Kreimer Juan Carlos, *Punk: La muerte joven*, Buenos Aires: Planeta, 2015.

²¹² Medida económica que consistía en un programa de devaluaciones preanunciadas del peso argentino frente al dólar estadounidense, estableciendo una tasa de devaluación decreciente a lo largo del tiempo con el objetivo de

de la sociedad argentina, principalmente de clase media-alta, de viajar al extranjero. A través de los viajes de familiares y amigos, facilitados por el bajo precio del dólar de la tablita cambiaria, el material extranjero, como vinilos, casetes y revistas, entra en el territorio nacional y empieza a transitar prontamente pero clandestinamente en círculos selectos de jóvenes. La posibilidad de algunos individuos para viajar refleja una composición social poco homogénea, que contrasta con el supuesto origen proletario del movimiento punk británico. En Argentina, según los relatos de los protagonistas de la época, estos jóvenes punk “eran todos chetos”.²¹³ Esta configuración social de la escena estrechamente ligada al contexto económico de la dictadura, determina directamente la procedencia social de los jóvenes que formaron parte de esta proto-escena, mayoritariamente provenientes de familias adineradas. Esto nos evidencia la invalidez del análisis idealizado y romantizado del CCCS de Birmingham que restringe la expresión punk casi exclusivamente a la clase obrera. En efecto, en el contexto argentino, la situación económica bajo la dictadura influyó directamente en la composición social de la incipiente escena, donde los jóvenes de clase alta se apropiaron de elementos culturales punk a través de procesos de transculturalidad desde el centro hacia la periferia argentina, como explicado en el subcapítulo anterior.

Al entrar en la década de los ochenta, un puñado de bandas entre las cuales se encontraban Los Laxantes, Alerta Roja, Los Baraja, Los Inadaptados, Los Violadores y Flema ensayan y tocan en unos pocos lugares, a veces secretos, para un público restringido.²¹⁴ A pesar de una consolidación creciente de esta micro-escena, impulsada por la incorporación de nuevos miembros, afirmarse punk y ostentar una cresta colorida en plena dictadura generaba una fuerte hostilidad tanto por parte de la sociedad como de las autoridades. Acerca de la represión policial se registran numerosas anécdotas, como la vivida por Hari B de Los Violadores, por ejemplo, quien tarda tres días en volver a su casa después de un recital, por ser detenido de comisaría en comisaría cada diez cuadras que caminaba.²¹⁵ Cuenta Martín Peragollo, conocido como Lingux y vocalista de Sentimiento Incontrolable, acerca de esta hostilidad:

reducir la inflación y estabilizar la economía mediante la previsibilidad cambiaria. Esta política llevó a una apreciación del tipo de cambio real, incentivó la entrada de capitales especulativos y desalentó la producción nacional, profundizando el déficit comercial e incrementando la deuda externa.

²¹³ Flores Daniel, *Gente Que No: Postpunks, Darks y Otros Iconoclastas del Under Porteño en los 80*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2012, p. 125.

²¹⁴ Cavanna Esteban, *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de los Violadores*, Buenos Aires: Interpress Ediciones, 2001.

²¹⁵ Makaji Tomás, *op. cit.*

En un momento yo tenía una cresta de tres colores, altísima, y cada vez que salía iba en cana. Era salir y terminar preso. Todo un tema. [...] Sostener la cresta era hostil. No te paraban los bondis. Te tiraban piedras. Tenías que salir a pelearse.²¹⁶

La exacerbación de la hostilidad se encuentra profundamente acentuada por la presencia de la violencia, la cual se manifiesta como una violencia institucionalizada por parte del Estado, una violencia arraigada en la sociedad misma y también entre las diversas corrientes musicales que comienzan a proliferar en la capital argentina y su conurbano. Las obras de Flores marcan simbólicamente el 17 de julio de 1981 como la fecha fundacional del punk argentino. Aquel día, en el auditorio de la Universidad de Belgrano, durante la presentación de Los Violadores, cuando entonan su tema “Represión” estalla un escándalo sin precedentes, en medio de una trifulca entre punks, hippies, rockeros y residentes del barrio. Como era habitual en tales circunstancias, la intervención rápida y contundente de la policía federal resulta en la represión brutal y el arresto de los músicos, así como de parte del público presente.²¹⁷ Este suceso tendrá una considerable repercusión mediática y arrastrará negativamente los punks al conocimiento público además de agregar un poco más de picante a la leyenda de Los Violadores.

Más allá de una sonoridad diferente, el punk entra en conflicto con el rock nacional que dejó de ser crítico y supo negociar y colaborar con el régimen militar.²¹⁸ En plena guerra de Malvinas, la misma banda decide grabar y tocar en algunas ocasiones “Represión”, como este famoso día de julio 1981, que marcó a toda una generación mediante una letra explícita con una crítica social y política:

Hermosa tierra de amor y paz
Hermosa gente cordialidad
Fútbol, asado y vino,
son los gustos del pueblo argentino.
Censura vieja y obsoleta
en films, en revistas y en historietas.
Fiestas conchetas y aburridas
en donde está la diversión perdida.
Represión a la vuelta de tu casa
Represión en el quiosco de la esquina
Represión en la panadería
Represión 24 horas al día.
Semanas largas sacrificadas
Trabajo duro, muy poca paga
Desocupados, no pasa nada

²¹⁶ Flores, *Gente...*, p. 125. Ver también Makaji Tomás y Pietrafesa Patricia, *Desacato a la autoridad (Capítulo 1)*, Argentina: Autoproducido, 2014, disponible en: https://youtu.be/Y1Gw_leXzEE [Última consulta el 18 de agosto de 2023].

²¹⁷ Una versión de esta historia y la repercusión mediática que tuvo es relatada con los testimonios de algunos integrantes de Los Violadores en Flores, *Gente...*

²¹⁸ Favoretto Mara, “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”, *Resonancias*, 18 (34), 2014, pp. 69-87.

¿En dónde está la igualdad deseada?
Represión que te aniquila
Represión que no se olvida
Represión en nuestras vidas.²¹⁹

Este tema, considerado como primer grito del punk local, adopta una postura de confrontación directa en contra del régimen militar. En él se despliega una enérgica denuncia en torno a los mecanismos de control estatal: la dura represión omnipresente, la censura, el *panem et circenses* local identificable con el fútbol, el asado y el vino. Esta protesta surge como respuesta directa al contexto dictatorial, y anticipa la emergencia de la anti-normatividad y la aspiración hacia la igualdad, características fundamentales en los discursos de la generación punk en el periodo posterior a la dictadura. Otros temas presentes en el álbum debut de Los Violadores, como “Sucio poder” y “Cambio Violento” denotan de las particularidades de una escena que emerge en plena dictadura y cuyo leitmotiv discursivo responde a la inmediata urgencia social sin ofrecer proyecciones positivas para un futuro cercano. En una entrevista a la revista *Expreso Imaginario*, publicada en diciembre 1981, los integrantes de la banda afirman: “[...] nosotros no pretendemos dar mensajes ni propuestas, sino mostrar la realidad como es”.²²⁰ Los Violadores, al igual que las pocas bandas de esta época, plantean una crítica del poder que se caracteriza por ser puramente de reacción, de índole destructivo, nihilista y negativo en la cual las consideraciones politizadas e interseccionales son ausentes o tímidamente expresadas mediante un deseo de libertad. Conviene recordar que estas consideraciones aparecerán en la escena global a mediados de los ochenta con la irrupción del subgénero hardcore y la emergencia de nuevas matrices musicales e ideológicas.

Con la vuelta a la democracia, nuevas bandas y fanzines emergen en el paisaje *underground* de Argentina, bailando sobre los escombros de la extinta dictadura y gritando su odio al proceso de democratización del presidente Raúl Alfonsín, a cargo entre 1983 y 1989. Se libera la palabra, aunque conviene señalar, como lo dijimos, que las críticas explícitas ya eran corrientes en la escena durante el periodo de dictadura. En estos años se evidencia una politización progresiva por parte de las bandas adoptando y adaptando el patrón ideológico anarquista y antiautoritario proyectado por el punk norteamericano, británico y europeo. Además, es durante este periodo de la posdictadura cuando se introducen progresivamente las

²¹⁹ El tema retoma de forma paradójica la publicidad televisiva de la golosina Mantecol: “Mantecol a la vuelta de tu casa, Mantecol en el kiosco de la esquina, Mantecol en la panadería, Mantecol 24 horas al día”. Grabado entre mayo y junio 1982 el tema será editado en 1983, ver Los Violadores, “Represión”, *Los Violadores* [12” LP], Argentina: Umbral Discos, 1983 y Kreimer Juan Carlos y Chalar Pil, *Más allá del bien y del punk. Ideas provocadoras*, Buenos Aires: Planeta, 2017.

²²⁰ *El Expreso Imaginario*, n°65, Buenos Aires, 1981, p. 30.

ideologías de un marco de lucha interseccional, central en nuestra investigación y sobre las cuales dedicaremos parte del análisis. Entre estas nuevas bandas destacan Todos Tus Muertos, Comando Suicida o Sentimiento Incontrolable, ésta última encarnando la militancia anarquista inspirada por la banda inglesa Crass. La escena se expande entonces considerablemente entre todas las capas de la sociedad con la aparición de bandas que años más tarde alcanzarían el éxito comercial, entre las cuales 2 minutos y Ataque 77. Esta expansión no se limita únicamente a la capital, sino que también se extiende a otras regiones del país; bandas como Argies originaria de la ciudad de Rosario, contribuyen a la construcción y establecimiento de escenas punk en el Interior.²²¹

Al igual que el recital de Belgrano en julio 1981, el lanzamiento del compilado *Invasión 88*,²²² que contó con la participación de algunas de las bandas ya mencionadas, marcará un antes y un después en la escena punk de la ciudad. En efecto, mediante una edición casi profesional del sello Radio Trípoli,²²³ el disco sirvió como plataforma para dar a conocer a algunas bandas, como Ataque 77 y Flema, para un público más amplio y marcó el inicio de un proceso de apropiación, mercantilización y, por ende, en ciertas ocasiones, de un vaciamiento del contenido explícitamente crítico. Más allá de divergencias políticas, sobre las cuales volveremos en las siguientes páginas de nuestro análisis, las tensiones en torno a la dicotomía *mainstream/underground* serán uno de los puntos de fractura en la escena.

Mientras algunas bandas optan por suavizar su contenido, se someten a procesos de masificación e integran la cultura más bien *mainstream*, hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, la escena incorpora la vertiente hardcore y fortalece las bases ideológicas, descritas y definidas por Craig O'Hara, adaptando localmente el modelo estadounidense. El punk continúa abriéndose a los barrios de clase media y obrera, abandonando así el predominio del sector de clase media-alta del cual emergió a finales de los setenta, como lo ya señalamos. En el libro *Historias del Buenos Aires Hardcore*²²⁴ y el documental *Grita*,²²⁵ se rastrean e identifican algunos de estos cambios ideológicos y el comienzo de una nueva etapa. En efecto, bajo el impulso de las reformas monetarias a partir de 1991, bajo la presidencia de Carlos Menem, los jóvenes acceden a un poder económico que les

²²¹ “La historia del punk en Rosario, la ciudad sin fundador”, blog [en línea] de Generación Subterránea Rosario, La otra historia del rock de Rosario, disponible en: <http://gsubterosario.blogspot.fr/2013/04/la-historia-del-punk-en-rosario-la.html> [Última consulta el 20 de enero de 2024].

²²² VV AA, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

²²³ Acerca de la producción del compilado ver el documental: Hitoshi Luis, *Héroxs del 88*, Argentina: Idealista Films, 2019.

²²⁴ Vadalá Julián, *Historias del Buenos Aires Hardcore*, Buenos Aires: Tiempo de Cambio, 2009.

²²⁵ Blanco Yago, *Grita, Buenos Aires Hardcore*, Argentina: Depoland, 2018.

permite adquirir a precio razonable instrumentos y material para la autoproducción, edición, copia y circulación de música y fanzines. Esta situación resulta decisiva en lo que podemos caracterizar como el *boom* de la escena, dando lugar a la aparición de nuevas bandas como No Demuestra Interés, Minoría Activa, Massacre Palestina, Diferentes Actitudes Juveniles o Fun People, entre otras. Estas bandas se afirman como los nuevos referentes del punk argentino y del llamado Buenos Aires Hardcore (BAHC).²²⁶

Esta nueva configuración económica facilita la circulación tanto de material musical como de bandas dentro y fuera del país, asegurando que la escena punk se involucre plenamente en los intercambios a nivel local, regional y global. Este nuevo posicionamiento, además, aceleró y potenció la absorción de la ideología punk en un proceso de aculturación adaptado a las condiciones específicas del contexto argentino. Una vez más, observamos cómo la configuración económica y cultural del país ejerce una influencia significativa en la composición social de la escena, la cual se abre a los sectores de clase media y popular, y permite procesos de transculturalidad que potencian la integración de los discursos punk expresados al nivel global.

Las producciones acerca del objeto de esta investigación recorren principalmente un periodo amplio que se extiende desde los inicios del año 1978 hasta el clímax de finales de la década de los noventa. Esta breve panorámica de la historia de la escena, narrada principalmente por sus figuras y protagonistas, sirve principalmente para contextualizar y entender la construcción de las estructuras patrimoniales y genealógicas del campo de estudio sobre el punk de Buenos Aires. Aunque la misma no pretende ser un análisis diacrónico dividido por períodos específicos, este aspecto resulta imprescindible para establecer puntos de referencia histórico-sociales y para dar cuenta de una evolución evidente de una escena con más de cuarenta años de existencia, desde los primeros gritos clandestinos de Los Violadores en plena represión dictatorial.

²²⁶ Esta acronimia se inspira directamente de los modelos norteamericanos del New York Hardcore (NYHC) o Boston Hardcore dentro de un proceso de afirmación de una identidad local en una escena global.

c. Crisis financiera: una escena socialmente interdependiente

Al entrar en los años dos mil, dos acontecimientos vendrán afectando irremediabilmente el devenir de la escena. Además de la crisis financiera del 2001, otro evento jugó un papel determinante para el devenir de la escena: el trágico incendio del club nocturno República de Cromañón, ubicado en el barrio de Once, en la noche del 30 de diciembre 2004. Ingo Rohrer dedica un análisis detallado a las consecuencias de estos dos acontecimientos en el desarrollo de la escena estos últimos años en su libro *Cohesion and Dissolution: Friendship in the Globalized Punk and Hardcore Scene of Buenos Aires*.²²⁷

El colapso total del sistema financiero y económico hacia finales del año 2001 constituye una crisis y un punto de inflexión mayor en la trayectoria histórica argentina. Sus inmediatas consecuencias son desastrosas y dramáticas para millones de argentinos, particularmente aquellos de clase media, que entran gradualmente en situación de pobreza.²²⁸ Además, más allá de su impacto generalizado en la sociedad argentina, esta crisis también golpea con fuerza a aquellos grupos que se construyeron con recursos económicos limitados y al margen del sistema sociocultural establecido, como es el caso de la escena punk. La situación económica llega a ser tan desafiante que imposibilita cualquier intento de actividad, producción o giras por parte de las bandas. Fede, miembro de la banda Reconcile, relata en una entrevista para el fanzine alemán *Sabbel* las repercusiones que persistieron durante años después del 2001, describiendo cómo esta adversidad económica prolongada perjudicó la capacidad de la escena punk para mantenerse activa:

[Sabbel] - Was the crisis in Argentina reflected in the underground music?

[Fede] - Everything is three times more expensive now, music production, CD manufacturing, mail, everything! Having bands tour Argentina is almost impossible, because plane tickets are three times more expensive, and of course salaries aren't three times bigger.²²⁹

La precarización económica empuja a muchos seguidores del punk, que antes podían haber apoyado económicamente a las bandas o asistido a sus recitales, a priorizar la satisfacción de sus necesidades básicas, dejando de lado el consumo cultural. La crisis implica una ruptura

²²⁷ Rohrer Ingo, *Cohesion and Dissolution: Friendship in the Globalized Punk and Hardcore Scene of Buenos Aires*, Freiburg: Springer Science & Business Media, 2013.

²²⁸ Zeballos José Luis, *Argentina: efectos sociosanitarios de la crisis 2001-2003*, Buenos Aires: Organización Panamericana de la Salud, 2003.

²²⁹ *Sabbel*, n°14, Freiburg, 2006, disponible en: http://www.punkdeluxe.net/intis/recon_inti.html [Última consulta el 10 de agosto del 2024].

significativa después de una década del noventa en la cual la escena local experimenta un crecimiento exponencial, por la emergencia de la vertiente hardcore y la masificación de algunas bandas. La escena se encuentra entonces en una situación frágil, hasta vital, que también pudo haber sido exacerbada por un éxodo significativo de miles de jóvenes hacia Europa.²³⁰ Esta situación impacta profundamente la escena punk argentina, poniendo en cuestión su capacidad de resiliencia mientras trata de mantenerse a flote en medio de la adversidad socioeconómica.

Sin embargo, a la vez representa una oportunidad para que la escena demuestre su verdadera solidaridad, fortaleciendo los lazos comunitarios y reafirmando su compromiso con la lucha por la justicia social. Asimismo, esta brutal recesión impulsará paradójicamente el anarquismo promovido por la escena punk. Durante los disturbios consecutivos, los ciudadanos propagan iniciativas libertarias, horizontales y solidarias. Podemos citar, a modo de ejemplo, la creación de asambleas vecinales, también llamadas barriales o populares, para tomar decisiones locales, la ocupación de fábricas no utilizadas para lanzar cooperativas, el establecimiento de redes de ayuda mutua, la promoción del trueque y el rechazo al sindicalismo y el sistema político nacional.²³¹

Agravando aún más la complejidad de la situación, otro evento trágico se suma al debilitamiento y la reconfiguración espacial de la escena punk. La noche del 30 al 31 de diciembre del 2004, el club República de Cromañón se incendia, llevando consigo casi doscientos personas y miles de heridos que atendieron el recital de la banda de rock Callejeros. Sin entrar en detalles sobre el transcurso y las consecuencias tanto judiciales como sociales de esta noche dramática, la tragedia de Cromañón pone a la luz del día flagrantes incumplimientos de seguridad y casos de corrupción de miembros del gobierno de la ciudad en la entrega de habilitaciones.²³² Las repercusiones de esta catástrofe, denominadas “efecto Cromañón” afectarán por varios años el paisaje cultural y subcultural de la ciudad de Buenos Aires, del conurbano y de las grandes urbes argentinas. Efectivamente, las autoridades optan por clausurar temporal o permanentemente todos los locales y lugares nocturnos que no cumplieran con las normas de seguridad vigentes. Los locales musicales con un capital económico significativo logran reabrir contrariamente a las estructuras pequeñas dotadas de menor capital. Son justamente estos lugares, quienes solían servir como espacios para el desarrollo de las

²³⁰ Dandan Alejandra, “Cuando emigrar se convierte en una cuestión cultural”, *Página 12*, 25 de febrero de 2002.

²³¹ Whitney Jennyfer, *Que se vayan todos: Argentina's popular rebellion*, Montreal: Kersplebedeb, 2003.

²³² Sanz Cerbino Gonzalo, “Las condiciones de vida de jóvenes y adolescentes bajo el capitalismo: el caso Cromañón”, *VII Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

actividades de la escena punk, las cuales se convierten en las primeras víctimas del efecto Cromañón. Varios de estos lugares se ven obligados a cerrar definitivamente o a operar de manera clandestina, en pocos casos, lo que constituye un verdadero desastre para las escenas subculturales y *underground* como el punk. Acerca de esta situación, en una entrevista realizada por Ingo Rohrer, un protagonista de la escena punk relata la dificultad que enfrentan para organizar cualquier tipo de actividad dentro de este contexto adverso:

En 2005 ya no se podía hacer recitales no había lugares para hacer recitales, te hacían un reci, vos íbas y te suspendían. O dos días antes saltaba la fecha ‘chau se suspendió’ y así mínimo durante seis meses, seis meses cerraron todos los lugares, clausuraron todo, no había forma de hacer un recital, ni de bandas grandes, si no era estadios íbas muerto.²³³

Los únicos lugares disponibles y legalmente habilitados quedan entonces fuera de alcance debido a limitaciones económicas. Como consecuencia directa de lo último, se opera una reconfiguración espacial inducida por un desplazamiento de las actividades de la escena. Este desplazamiento y descentralización de la actividad resulta determinante como respuesta directa al acceso restringido, o incluso imposible, a los locales nocturnos céntricos de la capital. Aquellos que desean organizar algún recital se ven obligados a optar por lugares del conurbano fuera del control de la legislación del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, menos proclives a controles y también más accesibles económicamente. La mayor parte de la actividad se traslada y se desarrolla, entonces, en las distintas zonas del conurbano bonaerense, lo que conlleva una considerable dilución de la escena punk local en términos de su alcance espacial.

Estos dos acontecimientos, junto con sus inmediatas consecuencias, constituyen momentos clave que han moldeado y continúan moldeando la escena punk de Buenos Aires, respondiendo a las coyunturas políticas y económicas del contexto local. Además, han sido participes de una reconfiguración política de la escena, que se abordará en detalle más adelante en este trabajo. La historia del punk de Buenos Aires, por tanto, ilustra de qué forma se construyeron sus particularidades en función del entorno del cual surge y se desarrolla. Este contexto influye la composición social de la escena, así como los discursos y las prácticas que la caracterizan. Por ejemplo, observamos que la escena punk emerge durante la dictadura desde sectores de clase alta, y su discurso se posiciona como una reacción ante una realidad local y particular reconocida como opresiva y normativa.

La evolución de la escena punk, entonces, aparece intrínsecamente ligada al contexto en el cual se construye y desarrolla, y este mismo contexto favorece la introducción, adopción

²³³ Rohrer, p. 162.

y adaptación de las ideologías punk interseccionales y utópicas, teorizadas por O'Hara, a partir del fin de la dictadura. Desde una proto-escena punk de la época de la dictadura caracterizada por la homogeneidad social de sus miembros y por su antiautoritarismo, respuesta instintiva, urgente y frontal al régimen militar, veremos a continuación que la escena empieza a explorar y agitar las aproximaciones que elegimos enfocar en esta investigación.

2. La conflictividad externa e interna como motor de una genealogía ideológica

A raíz de una transición y absorción ideológica posdictadura emergen también los primeros conflictos y puntos de divergencia tanto dentro de la escena punk como con otras corrientes culturales. Con el surgimiento de nuevas ideologías y enfoques dentro del movimiento, se manifiestan tensiones internas relacionadas con diferentes interpretaciones sobre el significado del punk mismo y cuáles deben ser sus valores fundamentales. Estos desacuerdos, creadores de polaridades tanto internas como externas, pueden abarcar desde debates sobre la autenticidad del movimiento hasta diferencias en cuanto a las estrategias para enfrentar los desafíos sociales y políticos contemporáneos. De la misma manera, esto genera fricciones en las interacciones entre la escena punk y otras culturas y subculturas de Buenos Aires en base a discrepancias en cuanto a valores de resistencia cultural, estilos de vida y perspectivas sobre el cambio y la justicia social. A la vez, los conflictos y divergencias reflejan la naturaleza dinámica y diversa de la escena punk, así como su capacidad para generar debates y reflexiones internas y externas sobre cuestiones sociales, políticas y culturales, en un compromiso con la disidencia y resistencia frente a las normas establecidas y las estructuras dominantes de poder. Así, se observará que estos roces con otros grupos sean culturales, subculturales, políticos, desde los cuales emergen dinámicas complejas de permeabilización e impermeabilización también permite cierta cohesión alrededor de un posicionamiento ideológico con particularidades heredadas del anarquismo, favorable para el desarrollo de una herramienta de lucha interseccional.

a. Rock nacional y punk: una batalla por la legitimidad

Uno de los puntos de tensiones que da cuenta de una impermeabilidad inter-subcultural de la escena en relación con cuestiones de autenticidad para llevar a cabo una resistencia efectiva a las estructuras hegemónicas, durante varias décadas, se cristaliza entre el punk y el rock nacional. Estas tensiones se encuentran tanto a nivel global, particularmente en las escenas históricas norteamericanas y británicas, como localmente aunque tomando una dimensión otra en el contexto argentino de los años setenta y ochenta, donde las condiciones sociopolíticas influyen sobre algunos puntos específicos de fricción. Más allá de la imposibilidad de formar alianzas ideológicas basadas en las críticas del punk hacia una industrialización y comercialización del rock, las tensiones denotan y ponen de relieve nuevas estructuras discursivas y culturales.

Como previamente discutido, el proto-punk estadounidense nace como una vertiente experimental del rock, encarnando una contracara a sus procesos de masificación, de valorización de la virtuosidad musical y de la dilución del elemento político a favor de una institucionalización. A pesar de conexiones históricas, la emergencia del punk británico y bandas como Sex Pistols o The Exploited asumieron una distancia aún más crítica, atacando abiertamente el rock como parte del *establishment*.²³⁴ Con un rechazo completo a todo lo relacionado con el rock y el movimiento hippie, el punk se convirtió progresivamente como un espacio antagónico para experimentos utópicos y de políticas radicales, llenando y ocupando el vacío dejado por los procesos mercantilistas y masificadores que transformaron el rock. No obstante, en Argentina, esta evolución se vio limitada por dos razones principales. Por un lado, el punk adoptó y adaptó directamente las dinámicas británicas y estadounidenses en el momento más crítico hacia el rock con relaciones entre ambas culturas ya impermeabilizadas. Esta influencia transnacional contribuyó a la ausencia de una evolución progresiva hacia la radicalidad con el rock preexistente en Argentina. Por otro lado, el rock argentino seguía ocupando un lugar central en los intersticios de resistencia durante la dictadura militar, período en el cual surgió el punk. Las condiciones específicas del contexto político-cultural asentaron un escenario en el que el punk argentino no supo emerger como una alternativa radical al rock

²³⁴ Grossman Perry, "Identity Crisis: The Dialectics of Rock, Punk, and Grunge", *Youth and Youth Culture*, Berkeley Journal of Sociology, 41, 1996-1997, pp. 19-40.

y encarnar la principal vía de resistencia antiautoritaria para los jóvenes, por lo menos durante esta época.

En efecto, hasta la edición de “La balsa” por Los Gatos en 1967, el rock en Argentina, cantado tanto en inglés como en español, ocupa un lugar marginal en el paisaje cultural. Con el éxito del sencillo de Los Gatos y el surgimiento de nuevas figuras, como Sui Generis, Pescado Rabioso o Pappo’s Blues, este panorama dominado por formas musicales folclóricas se ve transformado. El período post-1967 marca un punto de inflexión en la historia del rock argentino, debido a que adquiere otra dimensión y es recuperado como parte de una identidad cultural propia, se habla entonces de “rock nacional”. El rock se populariza entre los jóvenes de clase media,²³⁵ y adquiere el carácter de una contracultura,²³⁶ reflejando tendencias similares observadas en otros países suramericanos y del mundo. Las conexiones entre el rock nacional y la esfera política se hacen más evidentes culminando en la invitación de rockeros en boga para la celebración de la victoria electoral del candidato peronista Héctor José Cámpora en 1973, dentro del marco del Festival del Triunfo Peronista.

Sin embargo, tras la sistematización de la represión y censura establecida después del golpe de Estado cívico-militar en 1976, el rock pasa a ser percibido como un elemento subversivo, una amenaza interna, en el punto de mira de las cruzadas socioculturales de las autoridades militares.²³⁷ Cabe señalar que, en la práctica, las formas de persecución sistemáticas no afectaron a los rockeros tanto como a otros sectores, pero muchos de ellos se vieron obligados a salir al exilio. Dentro de este contexto de inseguridad, el potencial de resistencia se diluye,²³⁸ aunque mantiene ciertas tácticas metafóricas para esquivar y desafiar la sofisticada censura. Esta persistencia en la difusión de discursividades subversivas contribuye, no obstante, a una popularidad creciente entre los jóvenes y la creación de un espacio más de refugio que de resistencia.²³⁹

²³⁵ Semán Pablo, “Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón””, *Bajo continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires: Editorial Gorla, 2006, pp. 61- 76.

²³⁶ Pujol Sergio, “De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973”, *MusiMid Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, 2, 2020, p. 66-83.

²³⁷ Novaro Marcos y Palermo Vicente, *La dictadura militar (1976–1983). Del golpe del Estado a la restauración de la democracia*, Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 154.

²³⁸ Paradójicamente, los recitales rock, a veces multitudinarios, se convierten en actos políticos encubiertos, después del cierre de los espacios tradicionales de actividad política, donde las bandas cantan canciones censuradas. Además, estos eventos reafirmaban la existencia de una identidad colectiva joven la cual había sido cuestionada y negada por las autoridades. Ver Vila Pablo, “Argentina’s Rock Nacional: The Struggle for Meaning”, *Latin American Music Review*, 10 (1), 1989, pp. 1-28.

²³⁹ León Gioco, músico de folk y rock afirma en el diario *Página 12* al respecto “no jodamos, resistencia fue Rodolfo Walsh”. Ver Pérez Martín, “Cómo el rock forjó su identidad bajo la dictadura”, *Página 12*, 13 de noviembre de 2005.

Cuando surge el punk argentino casi clandestinamente dentro de este contexto cultural represivo, se observan diferencias significativas en el contenido letrístico entre este nuevo fenómeno musical y un rock ya establecido. Surgen de manera inmediata tensiones y críticas entre ambos, reflejando no solo disparidades ideológicas y estéticas, sino también tensiones inherentes a la dinámica cultural y política del momento. Mientras el rock se afirma mediante un discurso metafórico y poético, el punk adopta un enfoque más crítico y directo hacia el statu quo. Esta diferencia letrística se hace evidente en algunas canciones de ambos géneros musicales. Como ejemplo de esta diferencia resulta pertinente comparar los hits de Charly García y su banda Serú Girán, como “La grasa de las capitales”,²⁴⁰ “Desarma y sangra”²⁴¹ o “Los dinosaurios”²⁴² del mismo Charly García como solista, que presentan un enfoque lírico más abstracto y simbólico, al explorar temáticas sociopolíticas y culturales. En contraste, las canciones de las bandas punk Los Violadores como “Represión”, “Sucio poder” y “Guerra sucia”,²⁴³ Alerta Roja con “Desocupación”²⁴⁴ u “Operación ser humano”²⁴⁵ de Los Baraja, abordan los mismos problemas de manera más confrontativa, como lo explicamos en el capítulo anterior.

Las manifestaciones de este distanciamiento y conflicto cultural aparecen también expresadas a través de quejas e insultos, así como actos de violencia física entre los seguidores del punk y del rock, como durante la presentación de Los Violadores en la Universidad de Belgrano en julio 1981.²⁴⁶ Las secciones de correos de lectores de las revistas contraculturales de la época, medio de expresión y nexos comunicacionales fundamentales, en tiempos pre-internet, para esquivar la censura, se vuelven campos de batallas con invectivas constantes entre ambos lados. Uno de los ejemplos llamativos es la nota “Punks Go Home” de Gloria Guerrero, en la revista *Humor Registrado*, en la cual califica a los punks de “escoria semiprofesional” entre otras apelaciones peyorativas.²⁴⁷ Del otro lado, como ejemplo elocuente de este intercambio

²⁴⁰ Serú Girán, “El grasa de las capitales”, *El grasa de las capitales* [12” LP], Argentina: Sazam Records, 1979.

²⁴¹ Serú Girán, “Desarma y sangra”, *Bicicleta* [12” LP], Argentina: SG Discos, 1980.

²⁴² Charly García, “Los dinosaurios”, *Clics modernos* [12” LP], Argentina: SG Discos, 1983.

²⁴³ Los Violadores, *Los Violadores* [12” LP], Argentina: Umbral Discos, 1983.

²⁴⁴ Alerta Roja, “Desocupación”, *Desocupación / Hippie Japa* [7” Single], Argentina: Pelmaso Records, 1982.

²⁴⁵ “No te dejan ser vos, en la escuela primaria / No te dejan ser vos cuando empezás a crecer / Te imponen un Dios, te mandan a la iglesia, no te dejan ser vos / No quieren tu evolución / No te dejan ser vos en el lugar que naciste / No te dejan ser vos cuando empezás a querer [...]” Recuperado desde el video de su presentación para el programa de televisión Música Total en 1983, el tema fue a posteriori editado en un compilado de la banda. Ver Los Baraja, *Los Baraja* [7” Single], Argentina: ExabruptoRecords, Esos Malditos Punks, 2022.

²⁴⁶ En la sección de “Correo de lectores” del *Expreso Imaginario* aparece un relato de esta enemistad y violencia física entre rockeros y punks, ver *El Expreso Imaginario*, n°63, Buenos Aires, 1981, p. 46.

²⁴⁷ Cavanna Esteban, p. 29.

acalorado se destaca la carta enviada por Horacio “Gamexane” Villafañe, entonces guitarrista de Los Laxantes, a la revista *Pelo*:

Esta carta se debe a que en los últimos números de *Pelo* se ve una tendencia al punk y nueva ola, especialmente en la carta de Juan Carlos Ríspoli, quien le puso una gran banana en la boca a aquellos "jazz-rockeros" que se la tiran de intelectuales y exquisitos al oír la grasada que tanto les complace. Ya es hora de que se despierten todos los dormidos del rock nacional [...] La mayoría de los músicos son unos amargados vejetes (aunque tengan veinte años) y se los ve siempre "en búsqueda". [...] Basta de farsas: el punk es lo único que ofrece verdad directa, nada de cositas como "quiero ver, quiero entrar, nena nadie te va a hacer mal, excepto amarte". [...] Muchos adolescentes se están empezando a dar cuenta que esto ya no va más, y se vuelcan a la nueva ola, que en 1980 va a surgir más fuerte. [...] A aquellos ciegos que se compenetran con el engaño y la infinita e inútil espera todo esto les va a resbalar.²⁴⁸

Las palabras de Gamexane, además de encarar vehementemente el rock nacional, encapsulan acertadamente la naturaleza de los puntos de divergencia entre ambas culturas musicales en los años de la dictadura militar. En su crítica, destaca la sofisticación y el estancamiento del rock en un estado de perpetua búsqueda. Al mismo tiempo, posiciona el punk como el camino verdadero, sin adornos líricos superfluos, para personificar la resistencia. Anticipa un cambio en la inclinación de ciertos sectores juveniles hacia expresiones culturales que consideran más pertinentes y en sintonía con la realidad social de Argentina.

Asimismo, las primeras ediciones de las bandas punk a principios de los ochenta también denotan de este rechazo virulente al rock y su asociación con el movimiento hippie. Esto se manifiesta, otra vez, de forma frontal como en los temas “Rockero Pajero”²⁴⁹ de Los Laxantes, “El extraño del pelo largo”²⁵⁰ de Los Violadores, retomando de forma irónica la primera versión de la banda rock/beat La Joven Guardia, y “Hippie Japa” de Alerta Roja:

Cuando te veo caminando por la calle me das asco,
Con tu símbolo de paz, que querés, ¿a dónde vas?
Con el pelo que te llega por el suelo,
-¡Che hippie!
-¿Qué?
-Chupame un huevo!
Cuando te veo caminando por la calle me das asco,
Tu pensamiento rockero, me parece de abuelo.
Te veo mal, con poca vida.
-¡Che hippie!
-¿Qué?
-Me cago en tu vida!
Hippie, hippie, hippie japa

²⁴⁸ *Pelo*, n°120, Buenos Aires, 1979.

²⁴⁹ Los Laxantes, *Demo*, Argentina: Autoeditado, 1981.

²⁵⁰ Los Violadores, “El extraño del pelo largo”, *Los Violadores* [12” LP], Argentina: Umbral Discos, 1983.

Vos no vivís esta vida
¿Por qué no te borras del mapa?²⁵¹

Por medio de un lenguaje provocativo se expresa, aquí, una clara hostilidad hacia lo hippie, su identidad estética, actitud pasiva e idealismo pacifista considerado obsoleto, poniendo de relieve su desvinculación con la realidad social y falta de legitimidad. Por otro lado, el origen social de la vanguardia del punk sirve de punto de ataque por parte del sector rockero al tanto de la emergencia del punk nacional e inglés. Es el caso de Luca Prodan, cantante de la banda Sumo, el cual dedica una estrofa del tema “La rubia tarada” al origen social de Pedro Braun de Los Violadores:

[...] Un pseudo punkito, con el acento finito
quiere hacerse el chico malo,
tuerce la boca, se arregla el pelito,
se toma un trago y vuelve a Belgrano.²⁵²

Para Prodan, conocedor del punk inglés y radicado en Londres en los setenta, el punk porteño resulta cuestionable, debido a que sus primeros protagonistas provienen de un estrato social adinerado.²⁵³ Los ejemplos expuestos denotan no solo un desprecio exacerbado entre ambos géneros sino también una batalla ideológica subyacente.

Con el inicio de La Guerra de las Malvinas en abril 1982, un cambio de estrategia hacia el rock nacional por parte de las autoridades militares viene cambiando las dinámicas de control cultural. En efecto, la amenaza ya no es interna sino externa, las canciones en inglés prohibidas, y tratan de llegar a un consenso ciudadano para apoyar sus decisiones bélicas. Esta reorientación sociocultural favorece el rock argentino el cual reemplaza la música del enemigo, se masifica y se encuentra promocionado como expresión máxima del nacionalismo, o como señala Sergio Pujol: “de pronto, el rock era occidental y cristiano, y el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) lo avalaba con toda energía”.²⁵⁴ La estrategia del gobierno para legitimar el rock en el campo cultural autorizado culmina en la organización del Festival de la Solidaridad Latinoamericana organizado el 16 de mayo 1982, en apoyo a los soldados argentinos combatiendo en las Malvinas. El espacio cedido al rock y la participación de rockeros populares del momento denotan de procesos de negociación y arrojan acusaciones de difusión del discurso

²⁵¹ Alerta Roja, “Hippie Japa”, *Desocupación / Hippie Japa* [7” Single], Argentina: Pelmaso Records, 1982.

²⁵² Sumo, “Una noche en New York City/La rubia tarada”, *Corpiños en la madrugada* [K7], Argentina: Silly Records, 1983.

²⁵³ Flores, p. 125.

²⁵⁴ Pujol Sergio, *Rock y Dictadura*, Buenos Aires: Booket, 2007, p. 219.

oficial. Este proceso de estetización de la política, en concordancia con la teoría epónima de Walter Benjamin,²⁵⁵ con el uso del rock nacional como herramienta estructural del fascismo destinada a las masas, entra de pleno en la inversión del espacio público y la promoción de narrativas favorables a la ideología oficial.

No obstante, cabe señalar que este intento tuvo efectos contraproducentes, particularmente durante el festival organizado en 1982, donde la interpretación pública de algunas canciones mencionadas en el párrafo anterior difundió la voz de los opositores al régimen dictatorial. Acerca del repudio a este evento, en el documental *Buenos Aires Hardcore Punk*, Gamexane, en una crítica a las canciones de rock tocadas en el festival, las califica de “blandas, que se dicen rock y no es rock” y el festival mismo de “aberración” y agrega: “Charly García hablaba de los dinosaurios, che qué dinosaurios?”.²⁵⁶ Al margen de estos procesos, el punk se mantiene radicalmente firme, politizando la estética, en el sentido más amplio del término, aunque sin identidad política definida, componiendo canciones sin ornamentos metafóricos. Un ejemplo destacado que contrasta con la forma encubierta que adopta el rock y narra la experiencia de los jóvenes soldados enviados a pelear en las Malvinas, es el tema “Atrincherado” de Alerta Roja:

Bajo los sueños del ideal no hay nada
Estoy en el barro, en el agua, en la nada
Aquí en mi trinchera cargando mi fusil es inútil
Atronadores gritos de terror bombas u misil soy civil
Soy un niño aún ¿mamá dónde estás?
Estoy en la turba aún, ¿señor donde hay más?
Soy de los cuerpos sin alma, señor no soy militar ¿qué hago acá?
No es un simulacro es verdad ¿cuánto tiempo llevamos ya?
La bandera es un símbolo no la veo quiero llorar
La trinchera está llena son todos muertos
Ya no queda lugar, no me corten las orejas
No me corten ya mi verga
Atrincherado.²⁵⁷

A pesar de notables divergencias y distanciamiento entre la escena punk y la escena rock en Argentina, resulta un reto complejo cuantificar y medir analíticamente el grado de intercambio cultural entre ambas debido a la diferencia de alcance. Existen, no obstante, evidencias de conexiones a principios de los ochenta entre músicos punk y las bandas

²⁵⁵ Benjamin Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 17-57.

²⁵⁶ Makaji Tomás, *Buenos Aires Hardcore Punk*, Argentina, 2009, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rtZjKpKjznM> [Última consulta el 25 de septiembre de 2024].

²⁵⁷ Alerta Roja, “Atrincherado”, *Derrumbando la Casa Rosada* [K7], Argentina: Pelmaso Records, 1983.

emergentes de rock, que coincidieron unos pocos meses del año 1981 en el restaurante francés Le Chevalet del artista plástico Botto Jordan²⁵⁸ y la escena del Café Einstein, inaugurado en 1982.²⁵⁹ Estos intercambios se intensifican, especialmente a partir de finales de los ochenta y principios de los años noventa dentro de una reconfiguración de las dinámicas socioculturales influenciada por el fin de la dictadura militar y las políticas neoliberales. Por un lado, una parte menor de las bandas punk también se masifica y alcanza las clases populares, impactadas en parte por el fervor de la segunda gira de los Ramones en Argentina, y por otro lado, el rock adopta una vertiente “barrial” o “chabón”, es decir más arraigada en los barrios por la pauperización creciente fruto de la situación económica.²⁶⁰ Estos procesos acortan las divergencias, las bandas punk con éxito comercial y un pie en la industria musical, como Ataque 77, se alejan de las preocupaciones contestatarias y empiezan a compartir carteles de shows y festivales con bandas rockeras. Omar Chabán afirma al respecto que el discurso de las bandas punk “comenzó a estar desactualizado [...] porque tenía otra lógica y otro mensaje que el de los pibes de barrio que se inclinaron hacia Ataque 77 y 2 minutos. Ya a nadie le importaban los milicos”.²⁶¹ Entonces, el grado de conexiones parece vinculado al éxito comercial de las bandas de ambos géneros. De igual manera, es importante destacar que entre las que se mantuvieron en el *underground*, se producen interacciones y colaboraciones, particularmente en círculos que comparten afinidades ideológicas de resistencia contra la cultura dominante y las estructuras de poder opresivas.

Además, con la fragmentación de los géneros musicales tanto del punk como del rock, y su posterior ramificación en géneros como el indie y el alternativo, por ejemplo, se dificulta el rastreo y posible análisis de estas conexiones. A pesar de disensiones y rencores históricos, que moldean el panorama cultural de Buenos Aires basado en términos de potencial de resistencia y la dicotomía *mainstream/underground*, la complejidad de las interacciones subculturales, en el contexto argentino, tiende más a trazar líneas de alianzas ideológicas que una impermeabilidad completa. Más allá de esta relación particular con el rock nacional, inmediatamente visible poco después de su emergencia, existen otras divergencias en el

²⁵⁸ “Nadie puede precisar exactas, pero todo saben que duró poco, alrededor de seis meses [...] Cansado de ir preso noche tras noche, Botto dijo basta a los encuentros punks. Tampoco duró mucho más el restaurante” ver Flores Daniel, *Derrumbando...*, p. 21.

²⁵⁹ Dimarco Leandro y Hanssen Sissi, *Charlas de Café. Historias de noches desveladas*, Argentina: Autoeditado, 2022.

²⁶⁰ Semán Pablo, “Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón””, *Bajo continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos aires: Editorial Gorla, 2006, pp. 61- 76.

²⁶¹ Cavanna Esteban, *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de los Violadores*, Buenos Aires: Interpress Ediciones, 2001.

desarrollo de los discursos ideológicos heterogéneos con corrientes que nacen de la misma escena punk antes de desvincularse completamente.

b. Incompatibilidad y marginación de los skinheads

Dentro de la segunda oleada punk posdictadura, en resonancia con el proceso de democratización iniciado en 1983, se observan nuevas dinámicas diversificadoras dentro de la escena punk de Buenos Aires. Musicalmente, emergen nuevos subgéneros como el Oi!, postpunk, la new wave, el horror punk e interconexiones con otros géneros como el reggae, el heavy metal, y el trash. La reconfiguración musical refleja en cierta medida una febril heterogeneización de la escena, siguiendo tendencias visibles al nivel global, la cual se ve acompañada de hermandades y conflictos cristalizados en torno a preferencias musicales. Además, estas dinámicas no se limitan al campo musical, sino que se propagan dentro del campo ideológico y político también. Unidos previamente bajo la bandera del repudio a la dictadura, la cuestión política se gesta tímidamente antes de constituir focos de convergencia y divergencia exacerbado entre los punks.

En efecto, dentro de un contexto que anula las posibilidades de iniciativas políticas opositoras, la primera ola no despliega un arsenal ideológico identificable en el mapa tradicional de ideas políticas. Sin embargo, entre las primeras bandas del proto-punk se destaca Alerta Roja la cual hace uso de simbología política reivindicando una afiliación anarquista, plasmada en el uso de la 'A' anarquista, a pocos meses del inicio de la guerra de las Malvinas. El grado de politización de Alerta Roja, como también de Los Inadaptados, otra banda del conurbano sur de Buenos Aires aparece, no obstante, vinculada a una concepción apolítica del anarquismo teórico. Esta ambigüedad de lectura de lo político aparece explicitada por Sergio "Mongo" Spadavecchia, cantante de Alerta Roja, en una entrevista al diario *Página 12*:

[...] antes de Malvinas nos pusimos Alerta Roja, para reflejar el estado en que vivía el país. La gente no entendía al punk, como tampoco lo entiende ahora. Nosotros no éramos bolches ni nazis. Simplemente cantábamos revolución, queríamos un cambio mucho más poderoso. Éramos apolíticos, totalmente anarquistas.²⁶²

²⁶² Vitale Cristián, "Sergio, leyenda urbana aquí y ahora", *Página 12*, Suplemento NO, 2 de septiembre de 1999.

Al mismo tiempo, una asociación problemática y debatida se establece con el nazismo a raíz del uso de esvásticas y canciones interpretadas a principios de los ochenta con letra llamativa como “Auschwitz” de Los Violadores y “Adolf es un punk rocker” de Los Laxantes. En la línea de las observaciones emitidas sobre el uso de tal simbología por los primeros punks en Inglaterra, surgen interrogantes sobre la intencionalidad del juego con los límites de la provocación. Siguiendo una matriz socio-semiótica, Dick Hebdige explica acerca del despliegue de signos partícipes de una ideología nazista:

None the less, in punk usage, the symbol lost its ‘natural’ meaning – fascism. [...] We must resort, then, to the most obvious of explanations – that the swastika was worn because it was guaranteed to shock. [...] This represented more than a simple inversion or inflection of the ordinary meanings attached to an object. [...] It was exploited as an empty effect. We are forced to the conclusion that the central value ‘held and reflected’ in the swastika was the communicated absence of any such identifiable values. Ultimately, the symbol was as ‘dumb’ as the rage it provoked.²⁶³

El vaciamiento del significado de una simbología tan incendiaria, además, hace eco con el *détournement* situacionista, el cual implica una estrategia estética de resignificación subversiva de producciones artísticas, culturales y signos creados y significados dentro de la narrativa hegemónica. La disrupción que implica el uso de una esvástica, por ejemplo, en el caso del punk argentino ofrece una capa adicional de complejidad, su recepción interfiere con el terror de estado y fascismo vivido en el momento. En un contexto donde la memoria colectiva sigue impactada por las heridas del régimen militar, el uso de símbolos asociados con el fascismo adquiere, sin lugar a duda, un significado particularmente polémico. A pesar de que el significado sea leído en la instantaneidad de la experiencia represiva, algunos punks reconstruyen el contexto y se justifican en base a las críticas dirigidas acerca de su violencia y la simbología militarista y nazi. En 1983, en una tribuna publicada en el suplemento “Cerdos y Peces” de la revista *El Porteño*, los miembros de Los Violadores explican:

Nos acusan de ser violentos. No olvidemos que vivimos en una sociedad violenta. Muere gente en la cancha, en la calle, asesinada. ¿Cuánta gente murió asesinada en el país en los últimos años? Comparada con esa violencia nosotros somos inofensivos. [...] También se nos acusó de ser fascistas porque usamos determinadas vestimentas o símbolos. Nadie en el mundo debería ser fascista. La misma palabra lo dice: fascineroso, autoritario, represor. No tenemos nada que ver con eso. Si usamos símbolos nazis es para ir al choque. Nos disfrazamos para molestar y para recordarle al mundo que esos símbolos son la basura que hemos heredado. Por eso usamos svásticas o boinas verdes, porque son cosas terribles que están en el mundo y son el recuerdo de toda la peste humana.²⁶⁴

²⁶³ Hebdige, pp. 116-117.

²⁶⁴ Los Violadores, “Ser Punk”, *El Porteño*, n°22, Buenos Aires, 1983, p. 16.

Al justificar y poner en perspectiva el uso de esta simbología, los miembros de Los Violadores reafirman la interpretación de Hebdige. Su intención queda alejada de una celebración del fascismo, planteando más bien una forma de enfrentamiento visual que busca provocar una reflexión sobre las atrocidades universales del pasado y la violencia de estado local inscrita en la inmediata contemporaneidad. Por un lado, esta apuesta estética y letrística minimiza la gravedad de la historia, y por otro lado, demuestra que esta simbología no es inerte, sigue llevando el peso de la historia y puede ser invocada para confrontar subversivamente las iniquidades del presente.

Dentro de este contexto polémico donde se asocian algunos sectores punk con el nazismo, y de permeabilidad progresiva que conlleva una fragmentación e interacción con otras subculturas musicales, la cuestión del fascismo resurge revestida de nuevas formas y actitudes. A través de la emergencia de los skinheads y su música Oi!, importada de Gran Bretaña, en el panorama punk de Buenos Aires, la conflictividad interna en la escena toma una dimensión otra. Cabe recordar que los skinheads, apolíticos en sus orígenes, dan cuenta de una diversidad ideológica, que va desde vertientes antirracistas y antifascistas, como los skinheads SHARP (*Skinheads Against Racial Prejudice*) y RASH (*Red and Anarchist Skinheads*), hasta facciones simpatizantes con ideologías de extrema derecha (*White Power Skinheads*). La adopción y adaptación en Buenos Aires de esta subcultura inglesa no fue una excepción y se encuentra también atravesada por discursos a menudo contrarios y contradictorios, tanto de aceptación como de odio.

En primeros instantes, los skinheads argentinos no emergen como un bloque ideológico homogéneo, sino como un conjunto polifacético que coexiste con la escena punk a través de una serie de espacios, discursos y prácticas comunes. A pesar de que la imagen pública de los skinheads a menudo está marcada por asociaciones con el extremismo de derecha, en Argentina, como en muchas otras partes del mundo, la realidad puede matizarse.²⁶⁵ Los skinheads aparecen en conciertos punk, comparten espacios de socialización y se solidarizan con las luchas contra el sistema. Esta interacción trasciende una mera similitud musical, y se plasma también en posturas frente al poder y la hegemonía sociocultural. Esto tiene sentido particularmente en el contexto de la reemergencia democrática, la cual se ve contaminada por residuos represivos heredados de la dictadura. Por abusos de poder de la policía federal materializados por detenciones arbitrarias de individuos supuestamente peligrosos, posibilitadas a través de la

²⁶⁵ Para un análisis detallado sobre los skinheads SHARP en Argentina ver Gatica Matías, *La cultura Skinhead Antifascista, de Jamaica a Buenos Aires*, Buenos Aires: Corazón de Perrx, 2019.

averiguación de antecedentes y los edictos policiales, se fomenta una relativa cohesión cementada alrededor de un odio visceral a la policía y las instituciones del estado. En medio de esta configuración, marcada además por la apertura de la sociedad a procesos transnacionales de intercambios culturales e ideológicos, se observa el desarrollo notable de un anarquismo punk y de manera más gradual, hacia mitades de los ochenta, la gestación de una facción social-nacionalista entre los skinheads. Si bien en los ochenta las bandas de la escena, y aquellas que gravitan en su órbita, se politizan y mantienen cierta unidad en base a una lucha contra el sistema, la dogmatización de estos procesos ideológicos, los hechos de violencia y las primeras manifestaciones fascistas de algunos skinheads vienen fracturando una unidad ya frágil.

Sobre estos procesos, la escasez de fuentes documentales de los años ochenta limita el análisis histórico del surgimiento de los skinheads, pero los registros existentes ilustran tanto la participación de los skinheads en las actividades punk, como los incidentes de violencia y las tempranas señales de un fascismo emergente. La nota “Quién sirve la causa del kaos?” publicada en el fanzine *Resistencia* en 1987, resume perfectamente estos tres elementos haciendo referencia a lo transcurrido en el año 1986:

Actualmente dentro del “tumulto negro” que se desplaza de recital en recital (y que con mucho no supera las 100 personas), encontramos más divisiones que nunca: tenemos a los punx, los no punx, los anarco violentos, los anarco borrachos, skins, oi (?), skaters, straight Edge, anarco pacifistas, patoteros de cuarta, mucho resentido, etc. La diversidad es sana, sí, pero acá no se nota que sirva para demasiado más que para dividir fuerzas al pedo. [...] Luego de los skaters tocó un grupo que desde el comienzo tuvo una actitud provocativa, o ¿qué significa que haya un tipo que en vez de un instrumento, empuña un bat de aluminio? Lo que se escuchaba de su letra era mierda racista hasta que interpretaron su hit “Anarkistas de mierda”. Lástima que no se pudo escuchar completo porque varios proyectiles embocaron en la cara del cantante.²⁶⁶

Este texto captura las tensiones y la falta de unidad reflejada en el microcosmos punk de estos años. Las divisiones que se describen señalan diferencias ideológicas y actitudinales profundas y denotan un potencial desvío y desgaste de una escena que históricamente centralizó su energía hacia una crítica colectiva de resistencia al statu quo. Otro tema identificado da cuenta de un racismo que se contrapone directamente a los ideales de inclusión y rechazo a la discriminación, que en teoría deberían ser centrales en el ethos punk. En la misma línea, acerca de la situación de la escena a partir de mediados de los ochenta, Marcelo Pocavida recuerda:

La escena de aquel entonces había cambiado mucho respecto a la de principios de los ochenta y a la violencia externa se le sumaba ahora también el germen de la violencia interna que se había instaurado, crean choques y conflictos constantes: punks, skinheads,

²⁶⁶ *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

heavies, skaters, anarkos; todos querían dejar en claro su postura y ganar territorio. Habían elegido el peor camino: la intolerancia. Los skinheads venían pisando (pateando) fuerte en aquel entonces, con los Comando Suicida como sus indiscutidos líderes y representantes.²⁶⁷

Como lo pone de relieve Pocavida, la banda Comando Suicida aparece como una de las que cristalizan estos conflictos y propicia la emergencia posterior de una escena skinhead. Esta banda formada a finales del año 1983, por miembros previos de Los Desalmados, agrupación punk creada en 1981, es considerada como la pionera en la exploración de sonoridades más Oi!, influenciadas notablemente por bandas inglesas como The 4 Skins, y la adopción de una estética skinhead. Originalmente, la banda se encuadraba en el punk 77', con una postura nihilista y sin ideología política definida, pero cuestionando la anarquía promovida por la escena, tal como lo afirman en los fanzines *Resistencia*²⁶⁸ y luego *Rebelión Rock*.²⁶⁹ Esta perspectiva, ambigua en los inicios, se encuentra eclipsada por una importancia dada a la lucha contra la represión del estado y el supuesto proceso democrático. Este énfasis se intensifica en el sencillo *Al K.O.* donde temas como “Me cago en la yuta” serán influyentes para otras bandas de la escena, en un contexto de represión policial sistemática, como afirman algunos entrevistados del documental *Héroxs del 88*²⁷⁰ que cuentan haber sido fanáticos. Con el transcurso del tiempo la banda adquiere un tono más político y se encuentra involucrada en peleas violentas durante conciertos, como en el Parakultural en 1987, donde un joven fue herido de bala en la pierna en las inmediaciones del evento. La participación de Comando Suicida en el compilado *Invasión 88*, con “Guacho Pulenta” tema virulento dedicado a Fidel Nadal, integrante de Todos Tus Muertos banda con la cual se enfrentaron físicamente en el Parakultural, pone de relieve tanto tensiones como su participación en la escena. Asimismo, su inclusión en el compilado desata una ola de rechazos a la invitación de Radio Trípoli editor del disco, como en el caso de la banda Cadáveres de Niños.²⁷¹

Por otra parte, la participación de Comando Suicida en el compilado *Invasión 88* no solo marca un punto de inflexión en la visibilidad de la banda, sino también en la definición de su postura política. El tema “Último recurso” resulta central en este sentido, articulando un

²⁶⁷ Flores, p. 162.

²⁶⁸ *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

²⁶⁹ “El público de acá es muy cerrado, te dan bola solamente si pelas el símbolo de la Anarquía, aunque no estamos seguros de que acá exista un mov.Punk-auténtico-, lo lógico sería que lo hubiese, ya que hay mucha represión y continua el abuso policial. No estamos conformes con la democracia.” Ver *Rebelión Rock*, n°3, Buenos Aires, 1986.

²⁷⁰ Documental sobre la génesis y recepción del compilado *Invasión 88*, ver Hitoshi Luis, *Héroxs del 88*, Argentina: Idealista Films, 2019.

²⁷¹ “Punk, cumbia y libros”, *Revista MU*, n°92, 23 de septiembre de 2015.

mensaje cargado de descontento hacia el gobierno de la época e incorporando elementos de nacionalismo y una crítica equidistante tanto a la izquierda como a la derecha, proponiendo una postura de “tercera posición”. Este posicionamiento remite a la alineación política de Juan Domingo Perón, caracterizada por su intento de establecer un camino alternativo al tradicional espectro político:

La gente está cansada del salario que da el gobierno
Mil promesas se dijeron y después no se cumplieron
El pueblo quiere la verdad, al pueblo no se le miente
El pueblo quiere su verdad
Argentina hasta la muerte!
Último recurso, el pueblo lo pedía
Último recurso, no somos marxistas
Último recurso, el pueblo en la calle
Último recurso, grita revolución!
La izquierda es asesina, la derecha es gorila y ortiba
Nosotros odiamos a las dos, somos tercera posición
Último recurso, el pueblo lo pedía
Último recurso, Argentina vencerá
Último recurso, último recurso
Ni izquierda ni derecha, tercera posición.²⁷²

El enfoque en “Último recurso” refleja, en la música de Comando Suicida, un compromiso más explícito con temas políticos y sociales, situándose en un contexto más amplio de reacción cultural y política en la Argentina de finales de los años ochenta. Este posicionamiento político y una mayor exposición dada a la banda, favorece la formación de nuevas bandas skinheads, tales como Doble Fuerza y Defensa y Justicia, ésta última con miembros de Ataque 77, o la inclusión de sonoridades Oi! en el repertorio de bandas ya existentes como Morgue Judicial. Las conexiones amistosas entre los skinheads y algunos punks parecen corrientes como recuerda Miguel Ángel La Torre guitarrista de Morgue Judicial: “nos empezaron a seguir por todos lados y hasta repartían volantes nacionalistas. Horacio se mimetizó un poco con ellos”.²⁷³ Sin embargo, a pesar de esta afinidad posible a nivel musical y cultural, las diferencias ideológicas son palpables y generan cuestionamiento. Más allá del odio materializado en peleas e insultos, Julián Miguel, bajista de Morgue Judicial afirma acerca del acercamiento de su banda con los skinheads: “El pase del punk a lo skinhead no me molestó en lo musical, pero sí en lo ideológico, que no me gustaba nada”.²⁷⁴ Su testimonio resulta revelador y sintomático de un debate naciente sobre los principios ideológicos del punk local,

²⁷² Comando Suicida, “Último recurso” en VV AA, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

²⁷³ Flores, p. 154.

²⁷⁴ Flores, p. 155.

debate que se aclarará con una ruptura clara y marcada con los skinheads en los años que siguieron.

En efecto, al entrar en los años noventa, el movimiento skinhead experimenta un notable crecimiento tanto en presencia como en número con alrededor de cien individuos.²⁷⁵ Mientras cobra fuerza se encuentra excluida de forma natural de la escena punk por los hechos de violencia, evidenciados en varios materiales archivísticos de la época, y por la politización problemática de sus integrantes, internalizando modelos europeos y norteamericanos. Sergito “Anticristo”, figura prominente del movimiento y líder de Comando Suicida, comenta acerca de su exclusión y marginalización en el panorama *underground* local en una entrevista para el fanzine skinhead belga *Pure Impact*: “As we are a nationalist band, we've always had difficulties, actually performing (due our political stance), and many of our musicians left the band in order to avoid these [...] We play whenever we can. For other bands this is easy, but we are prohibited”.²⁷⁶ Inicialmente aferrada a una ideología de tercera posición, Comando Suicida indica claramente que se identifica al nacional-socialismo a través de una postura política racista, anti-inmigratoria y revisionista. En la misma entrevista, hablando sobre la articulación de su contenido letrístico con lo político afirma lo siguiente:

We sing about the problems we have throughout our country, which I think are the same in every big city in the world: unemployment, illegal immigration, drug pushing (in our case done by 'black heads' from Bolivia) [...] We also do lot of revisionist and pagan themes, and we want to stop certain lies being spread. I'm prepared to risk myself for my ideology.²⁷⁷

En los siguientes discos editados, como en entrevistas para fanzines, la banda refuerza su posición adoptando una ideología antisemita,²⁷⁸ xenófoba, homofóbica y anti-católico, y confirmando su alineación con la línea más radical del nacionalismo y del *white power* dentro de un variopinto movimiento skinhead. También conviene destacar que esta narrativa nacionalsocialista y violenta también incorpora temas futboleros reivindicando relaciones con algunas barras bravas como la del Club Atlético San Lorenzo de Almagro.²⁷⁹ Definiéndose a sí

²⁷⁵ Suall Irwin et al., *The Skinhead International: A Worldwide Survey of Neo-Nazi Skinheads*, Nueva York: Anti-Defamation League of B'nai B'rith, 1995, p. 10.

²⁷⁶ *Pure Impact*, n°16, Bruselas, 1993.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ “Argentina despierta, Argentina vencerá a las huestes del bastardo J.H.V.A / Argentina despierta, despierta de una vez sino todo tu oro se lo llevará J.H.V.A” ver Comando Suicida, “Argentina Despierta”, *Argentina Despierta* [K7], Argentina: Sick Boys Records, 1994.

²⁷⁹ Según cuenta Sergito Anticristo en el libro *Derrumbando la casa rosada*, por esta afiliación con la hinchada del Club Atlético San Lorenzo fueron baleados por barras del Club Atlético Huracán, con la cual entretiene una rivalidad histórica, después de un concierto en el barrio de Parque Patricios. Ver Flores, p. 135

mismos como nacionalistas y portavoces de la movida skinhead en Argentina, Comando Suicida obtuvo una creciente visibilidad y participó en proyectos musicales y fanzineros a nivel internacional y regional. La banda estableció, por ejemplo, vínculos especiales con São Paulo en Brasil, donde existe y existió una escena skinhead *white power* densa y dinámica desde finales de los años ochenta.²⁸⁰ Pese a diversas separaciones desde 1994, la banda volvió a reunirse varias veces en los años siguientes, con cambios en su formación pero continuando su legado musical y manteniendo su influencia en la escena local Oi! a lo largo de los años. Su rol resulta decisivo en la aparición de nuevas bandas skinhead nacionalsocialistas no solo localmente como Ultrasur, Razón y Fuerza, Reacción 88, Nuremberg, o Muerte y Calavera, sino también en el Cono Sur como Escuadrón 88 en Uruguay, evidenciando su impacto más allá de las fronteras nacionales.²⁸¹

La militancia política de los primeros skinheads y de sus bandas referentes en Buenos Aires, no se limita únicamente al desarrollo de una narrativa musical ultraderechista, sino que también implica el establecimiento de vínculos mutuamente beneficiosos con agrupaciones políticas locales de ideologías afines. Estos lazos se originan primero con grupúsculos políticos como el Movimiento Nacionalista Social dirigido por el historiador revisionista Rivanera Carlés. Progresivamente, con el impulso de la militancia política, toma forma una escena local skinhead caracterizada por la organización de conciertos clandestinos y actividades para propagar sus convicciones políticas. Con el tiempo, nuevas organizaciones de ultraderecha logran integrar los skinheads de la capital, quienes forman divisiones juveniles dentro del Movimiento Nueva Orden, del Partido Nuevo Triunfo de Alejandro Biondini y del Partido Nuevo Orden Social Patriótico del skinhead Alejandro Franze.²⁸² Este último, propietario del puesto de libros 27 en el parque Rivadavia, convierte este espacio público en un punto neurálgico de socialización y desarrollo de las actividades de los skinheads filonazis y militantes políticos nacionalsocialistas.

Con la politización radical de la escena skinhead en Buenos Aires durante la década de los noventa, se observa un incremento de eventos, conciertos y producción de material clandestinamente, así como una escalada en los enfrentamientos violentos con grupos anarquistas punks y heavies, desembocando en una declaración de guerra a mediados de dicha

²⁸⁰ Regina da Costa Márcia, *Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno*, São Paulo: Vozes, 1993.

²⁸¹ Dyck Kirsten, *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*, New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers University Press, 2017.

²⁸² Pirogovski Darío, "El proyecto de los grupos neonazis tras el fallo contra los skinheads", *Página 12*, 21 de abril de 1998.

década.²⁸³ Esta rivalidad histórica, arraigada en una profunda incompatibilidad ideológica, tiene consecuencias mortales en varias ocasiones, ilustradas por la muerte del skinhead Marcelo Scalera después de una pelea entre grupos punks y skinheads durante un evento musical organizado por la CORREPI contra la represión policial en el parque Rivadavia, el 28 de abril 1996.²⁸⁴ Este incidente en particular recibirá amplia cobertura mediática y sacará a la luz pública la existencia de grupos skinhead filonazis en la capital argentina, así como sus conexiones con policías y militares.²⁸⁵ A raíz de esta guerra ideológica, se desatan una serie de actos violentos y más acontecimientos trágicos que involucran a skinheads,²⁸⁶ y que trascendieron los límites de la capital, extendiéndose a otras ciudades como Mar del Plata. Los ataques tampoco se limitan a enfrentamientos con punks, sino que también afectan a militantes y activistas de organizaciones para los derechos humanos, LGTBI+ y feministas, extendiendo el espectro de la violencia neofascista.²⁸⁷ Pese a la escasez de investigaciones académicas sobre los nacionalsocialistas argentinos y sus lazos con la cultura skinhead y su cultura musical, debido a la naturaleza opaca y discreta de estos grupos, se observa, mediante una reconstrucción archivística, una interpenetración significativa entre ambos para cultivar una identidad colectiva, ordenada, motivada y arraigada en el odio.

A pesar de haber logrado construir progresivamente una escena nebulosa en la clandestinidad, la participación y plataforma dada a los primeros skinheads, y su banda referente Comando Suicida, en la escena punk, sugiere un nexo inicial de resistencia en un contexto social lidiando aún con los residuos represivos de la dictadura. La inserción de los primeros skinheads en la narrativa historiográfica del punk local resulta a posteriori problemática y controversial, particularmente para los protagonistas de esta época. Los autores de *Derrumbando la Casa Rosada* cuentan que en el proceso de escritura del libro “la única duda surgió con la inclusión de Comando Suicida, por todos los antecedentes de violencia de los skinheads” pero confiesan que sin embargo “la curiosidad por saber cómo había sido la historia del grupo [...] y de los inicios del movimiento skin en Buenos Aires fue más grande”.²⁸⁸ De la misma forma, Luis Hitoshi Díaz director del documental *Héroxs del 88*, comparte que al catalogar a Comando Suicida bajo este título simbólico “hubo gente que me cuestionó que le

²⁸³ Rey Alejandra, “Bandas juveniles se declararon la guerra”, *La Nación*, 6 de mayo de 1996.

²⁸⁴ “Buscan aclarar el crimen de Parque Rivadavia”, *La Nación*, 6 de marzo de 1997.

²⁸⁵ Kollmann Raúl, *Sombras de Hitler: La vida secreta de las bandas neonazis argentinas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

²⁸⁶ “Condenaron a un skinhead por el crimen de dos jóvenes punks en Burzaco”, *Clarín*, 3 de marzo de 2016.

²⁸⁷ Ver Curia Dolores, “Cómo atrapar a un neonazi”, *Página 12*, 11 de mayo de 2018 y Rodríguez Carlos, “La Perla de los neonazis”, *Página 12*, 20 de diciembre de 2015.

²⁸⁸ Enríquez Mariana, “La cresta de la ola”, *Página 12*, 24 de diciembre de 2011.

pusiera ese nombre porque en el disco había bandas de machirulos filo nazis que les pegaban a todo el mundo”.²⁸⁹ Aunque los integrantes actuales de Comando Suicida, banda referente que cristaliza esta enemistad mortal, niegan su ethos ultraderechista en entrevistas recientes,²⁹⁰ la banda sigue siendo asociada con ideologías nacionalsocialistas y repudiada más allá de los circuitos sociopolíticos *underground*.²⁹¹

El campo de batalla ideológico gravitando alrededor de la escena punk en Buenos Aires refleja progresivamente una tendencia hacia la diversificación y una polarización natural con los skinheads. Estos últimos emergieron de la escena punk, pero desencadenaron en su seno enfrentamientos violentos. Tales conflictos resultan naturales y predecibles dado el giro hacia posturas políticas más definidas y extremas de los skinheads *white power*, contrastando con la filosofía punk basada en concepciones libertarias e interseccionales de resistencia política. Este conflicto, así como el con el rock nacional, permitieron, de cierta manera, reafirmar estas bases ideológicas de la escena punk. La violencia resultante entre ambas escenas, antaño compañeros de causa, resalta las tensiones inherentes en la formación de identidades subculturales en respuesta a contextos y afiliaciones políticas. Aunque al entrar en la década de los noventa la escena punk cortó vínculos con sus antagonistas, otros conflictos emergen dentro de la misma reflejando una complejidad interna a la escena que no se suscribe a una única interpretación ideológica.

c. Anarquismo y anarquismos punk

En el marco de la politización de la ola punk posdictadura, la escena de Buenos Aires comienza a precisarse tanto musical como políticamente, en un proceso paralelo al observado en el Reino Unido, y otros países donde el punk se exportó. Este proceso se encuentra indudablemente atravesado por un marcado antiautoritarismo tan característico e inherente al punk, aunque con cierto retraso en comparación con otras geografías, imposibilitado por el contexto represivo que anulaba las iniciativas políticas contestarias. No obstante, tal como lo explicamos, a principios de los ochenta algunos exponentes del punk de la capital ya habían

²⁸⁹ Nieva Mariano, “Contracultura punk: “Intenté devolverle al disco 'Invasión 88' algo de todo lo que me dio a mí””, *Agencia Paco Urondo*, 6 de octubre de 2019.

²⁹⁰ “Igual, nunca estuve muy metido en el MNS. Ahora no nos metemos en política. No tenemos nada que ver con esta gente” en Flores, *Derrumbando...*, p. 136. Ver también Kollmann Raúl, p. 160.

²⁹¹ “Repudio a la presentación del grupo Comando Suicida”, *Notife*, 21 de mayo de 2005.

adoptado la anarquía, más como modelo estético y de pensamiento que como un constructo teórico consolidado. Con el fin de la dictadura militar, y bajo la influencia tanto de conjuntos anglosajones como Crass, así como del contexto histórico-político de Argentina, el anarquismo en su versión punk se convierte en la pauta ideológica predominante. A pesar de lo último, y en consonancia con las observaciones de Craig O'Hara acerca de la amalgamación del punk con el anarquismo en el caso norteamericano, los debates relativos a la concepción e interpretación del anarquismo y del activismo político derivado generarían iniciativas divergentes y fracturas dentro de la escena punk de Buenos Aires.

Aunque los aportes mutuos entre el anarquismo y el punk fueron extensamente debatidos en el ámbito teórico, tanto a nivel global como para escenas locales,²⁹² conviene introducir algunos matices para entender esta interpenetración en el contexto argentino. Si bien observamos ciertas tendencias analíticas que interpretan el anarquismo punk como un proceso de apropiación de la ideología anarquista, la realidad resulta más intrincada y refleja realidades variadas que confluyen en ideas y praxis diversas. Asimismo, en la línea de la lectura de un punk apropiador, consideramos ineficaz la perspectiva que tiende a analizar el anarquismo punk meramente en términos de estilo de vida o elección personal, ya que ésta subestimaría la dimensión socio-revolucionaria y utópica del punk. Por el contrario, es factible concebir esta convergencia desde la perspectiva del anarquismo social, tal como lo define Murray Bookchin, es decir comprometido colectivamente con el cambio social y la construcción de una sociedad basada en principios igualitarios y libertarios, y a la vez luchando continuamente contra el capitalismo, las estructuras estatales y los dispositivos de dominación y desigualdad.²⁹³ Veremos a continuación que esta orientación ideológica anarquista, a pesar de generar conflictos internos dentro de la escena punk de Buenos Aires, está marcada por el proceso de democratización post-dictatorial y se materializa de distintas formas.

La creación de espacios autónomos dentro de la autogestión anarquista puede materializar una confluencia con la panoplia de prácticas autogestionadas del punk, encarnadas en el *Do-It-Yourself* (Hazlo tú mismo, Hacelo vos mismo), el cual exhibe procesos duales que simultáneamente propone la destrucción de sistemas productivos establecidos y la construcción de sistemas alternativos.²⁹⁴ Un ejemplo destacado de estas prácticas lo encontramos en la

²⁹² Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022.

²⁹³ Bookchin Murray, *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona: Virus Editorial, 2019.

²⁹⁴ Jeppesen Sandra, "DIY" en Franks Benjamin, Jun Nathan y Williams Leonard (eds.), *Anarchism: A Conceptual Approach*, Londres: Routledge, 2018, pp. 203-218.

edición de fanzines, que no solo propone una forma de prensa alternativa y autogestionada, sino que también juega un papel crucial en la construcción de espacios discursivos radicales y subalternos, así como en la difusión de información cultural e ideológica, especialmente del anarquismo y otras ideologías libertarias.²⁹⁵ Aunque cabe señalar que no todos los punks se proclaman anarquistas, una mayoría significativa de las bandas que no se identifican explícitamente como tales anclan sus discursos en una radicalidad libertaria y sus prácticas creativas en una praxis impregnada de autogestión heredada del anarquismo, lo que Jim Donaghey, Will Boisseau y Caroline Kaltefleiter identifican como “anarchist-informed punk”.²⁹⁶ También, conviene aclarar que las relaciones profundas y complejas del punk y del anarquismo puede llevar a confusiones terminológicas entre punk anarquistas, anarquismo punk y anarcopunk. Según estos investigadores, aunque estos términos pueden solaparse, dan cuenta de prioridades distintas. Sin adentrarse en profundidad en estas cuestiones, resulta imperativo establecer una distinción entre las primeras categorías nombradas y el anarcopunk, reservado exclusivamente para el subgénero y la estética musical y visual que emergió en el Reino Unido durante la década de los años ochenta, asociado principalmente con la banda Crass y agrupaciones musicales similares.

Antes de forjar vínculos duraderos con la escena punk en Buenos Aires, la militancia anarquista vernácula, y en particular el anarcosindicalismo, desempeñaron un protagonismo significativo dentro del espectro político argentino durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con las olas migratorias masivas proveniente de Europa.²⁹⁷ A través de organizaciones anarquistas encabezadas por la Federación Obrera Regional Argentina (FORA), el anarcosindicalismo adquirió relevancia y llegó a representar a la mayoría del proletariado sindicalizado hasta finales de los años veinte. El movimiento anarquista, en aquel entonces, se caracterizaba por acciones directas a nivel nacional, como la huelga general insurreccional, la ocupación de fábricas, el atentado con bombas, y enfrentamientos con las fuerzas de seguridad y militares argentinas. Además de una orientación política característica, es relevante destacar que los incipientes círculos anarquistas en Argentina mostraban un

²⁹⁵ Hein Fabien, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, París: Le passager clandestin, 2012.

²⁹⁶ Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022, p. xxviii.

²⁹⁷ Dentro del flujo de migrantes europeos hacia Argentina, figuras anarquistas como Severino di Giovanni y Simón Radowitzky se distinguen por sus metodologías de accionar violentas. Estos individuos marcaron la historia del anarquismo en el país, no solo por sus actos, sino también por lo que representaron en el imaginario colectivo de la época. Errico Malatesta principal pensador del pensamiento anarquista post-materialista también inmigra a Argentina por unos años y contribuye a promover el anarquismo como motor de organización y lucha del proletariado.

particular énfasis en la emancipación de las mujeres.²⁹⁸ Esta abogacía por una militancia feminista libertaria centrada en la defensa de las mujeres trabajadoras se ubica en relaciones interseccionales de doble dominación por su condición de género y de clase social, enfrentándose a un patriarcado marcado por estructuras capitalistas, religiosas y familiares opresoras. Si bien podemos observar cierta continuidad con los movimientos feministas posteriores, se observa una resonancia dialógica dentro de los procesos de adopción del anarquismo por la escena punk local y del desarrollo de un marco de lucha interseccional.

Pese al vigor de su militancia y el anclaje de sus ideas políticas, el anarquismo local experimentó una severa represión a lo largo de su historia, declinando hasta casi desaparecer a partir de la década de 1930, tras el golpe de Estado del general José Félix Uriburu. Esta declinación se encuentra además acentuada por la emergencia de sindicatos obreros no anarquistas, la aparición de nuevas corrientes políticas como el peronismo, y la creación de partidos de índole socialista y comunista post-1917.²⁹⁹ Sin embargo, condenado a desaparecer, surgen iniciativas de reorganización anarco-libertaria durante la restauración democrática de los setenta empujado por antecedentes de agitación social durante la década de los sesenta.³⁰⁰ Entre estas conviene identificar la organización anarco-insurreccional Resistencia Libertaria, que operaba de manera clandestina y armada durante el periodo de terrorismo de Estado antes de ser desmantelada y eliminada por la feroz represión militar al comienzo de la dictadura en 1978.

Con este discurso preexistente y el rol del anarquismo local en los procesos históricos de resistencia del proletariado, se establece un terreno fértil para la reemergencia del anarquismo tras décadas de represión. En este contexto, la escena punk participa activamente de este proceso de revitalización mediante un acercamiento a las organizaciones anarquistas locales. Indudablemente, uno de los catalizadores del renacimiento del anarquismo proviene de la coyuntura en la interacción entre los punks y organizaciones locales, convirtiéndose para ambas entidades una extensión tanto del punk como del anarquismo.³⁰¹ En momentos en los que la Argentina no ofrecía alternativas de actividades liberadoras, la anarquía emergió como una opción atractiva para los integrantes de una subcultura contemporánea a la dictadura

²⁹⁸ A través de un análisis de folletos anarquistas argentinos Laura Fernández Cordero traza los procesos históricos de la militancia feminista en el movimiento y reconstruye los indicios que llevan a pensar que las cuestiones relativas a la emancipación de la mujer aparecen centrales. Ver Fernández Cordero Laura, “Queremos emanciparos: anarquismo y mujer en Buenos Aires de fines del XIX”, *Revista Izquierdas*, 3 (6), 2010, pp. 72-91.

²⁹⁹ Cappelletti Ángel y Rama Carlos, *El anarquismo en América Latina*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

³⁰⁰ Barret Daniel, *Los sediciosos despertares de la anarquía*, Buenos Aires: Libros de Anarres, 2011.

³⁰¹ Méndez Pacheco Nelson, “Anarquismo en América Latina: consideraciones en torno a su historia, rasgos y perspectivas”, *Estudios. Revista de Pensamiento Libertario*, 2, 2012, p. 138.

militar, una opción facilitada también mediante dinámicas cultural-ideológicas transnacionales, cuando el punk global adopta aspectos del anarquismo. Dekadencia G, figura precursora del agite punk anarquista, recuerda acerca de esta conexión ideológica: “Tomábamos todo lo antiautoritario y antisistema de los diversos movimientos juveniles, pero ir metiéndonos más y más en lo social, en lo político y en lo cultural sí o sí nos terminaría acercando a los anarquistas”.³⁰²

Más allá de estas dinámicas que pueden parecer evidentes, los primeros acercamientos teóricos al anarquismo de los punks se dan en bibliotecas libertarias, espacios no convencionales de aprendizaje. Dekadencia G identifica tres espacios particularmente clave en este proceso formativo: “Las bibliotecas anarkistas donde se participaba eran en la José Ingenieros, en la FLA (Federación Libertaria Argentina), en la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), en el mítico barrio de la Boka”.³⁰³ La Biblioteca Popular José Ingenieros³⁰⁴ se erige como un lugar central en esta dinámica que facilitó a los punks la construcción de un saber colectivo, tanto teórico como pragmático, para luchar eficazmente durante un periodo social marcado por los remanentes represivos de la dictadura. Resulta notable que varios de los punks porteños y del conurbano iniciaron su aproximación a la literatura anarquista mediante el acceso a recursos disponibles en la mencionada Biblioteca José Ingenieros o en la biblioteca de la FORA. Max, integrante de la banda Secuestro, enfatiza la relevancia de estas lecturas y afirma que “el modo de ver la vida de nuestra parte fue abrazar la anarquía y la autogestión. Habíamos leído un montón de libros – Bakunin, Prokopkin, Savater, Proudhon [...]”.³⁰⁵ Además de estas lecturas teóricas, los punks descubren figuras y eventos históricos significativos del anarquismo local, contribuyendo a una mayor concienciación sobre su propia genealogía ideológica. La efervescencia de estas actividades trasciende los confines de los lugares mencionados y se extiende también a domicilios particulares, centros sociales, parques públicos y otros rincones de la subterrneidad local, donde se formaron clubes de lectura, talleres y nexos de socialización, reflexión y debate sobre distintas temáticas vinculadas al anarquismo. Estos espacios se convierten progresivamente en pilares fundamentales para la organización de la escena punk y la coordinación de acciones colectivas en el espacio público.

³⁰² Dekadencia G, *No permitas que maten tus sueños. Escritos del Dekadencia Humana y otros zines*, Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2001, p. 27.

³⁰³ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁴ La Biblioteca Popular José Ingenieros desde su creación en 1935 está relacionada al activismo anarquista, pone a disposición archivos y documentos sobre los movimientos obreros y anarquistas además de proponer actividades culturales diversas.

³⁰⁵ Morisetti Fabio, *Buscando un lugar*, Buenos Aires: Textos intrusos, 2014, p. 146.

Esta interacción generó una influencia recíproca entre el punk y el anarquismo, tanto en la discursividad como en prácticas específicas, particularmente en la edición autogestionada de fanzines que, a partir de entonces, comenzaron a publicarse no solo dentro del ámbito punk sino también en el anarquista. Nace y se desarrolla una verdadera cultura del fanzine caracterizada, en ambos casos, por ediciones caseras no profesionales de tiradas limitadas fotocopiadas, con una marcada matriz ideológica y formas que incluyen el uso del collage de contenido visual y textos manuscritos. Entre las características de esta discursividad propia se incluye, por ejemplo, una enunciación argótica y simbología propia con la sustitución de la ‘c’ y ‘q’ por la ‘k’, de la ‘x’ en lugar de ‘por’, el empleo de la arroba ‘@’ para no marcar el género gramático, y la omnipresencia de la ‘A’ circundada anarquista. A raíz de este entramado, particularmente activo en los años ochenta y noventa, surgen varios fanzines tanto desde los circuitos punk como *Agonía aktiva*, *Dekadencia humana*, *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, *Rebelión Rock*, *Resistencia* o *Vaselina* y desde el anarquismo *Agitación A*, *Crucificados por el sistema*, *Hasta morirla!*, *La burra* o *La negra*.³⁰⁶

Si bien estos fanzines se editan desde enfoques editoriales variados, se observan interconexiones claras materializadas a través de referencias cruzadas, reseñas a otros fanzines y agradecimientos a sus editores, ya sean de los círculos punk como anarquista. Además, los fanzines tanto punk como anarquistas gozan de los mismos circuitos de reproducción y distribución, en espacios como la Biblioteca Popular José Ingenieros o el puesto en el Parque Centenario del feriante Luis Alacrán, editor de *Rebelión Rock*, así como momentos específicos como en ferias de fanzines, recitales y otros actos político-culturales. Dichos espacios, frecuentemente utilizados tanto por publicaciones anarquistas como punk para la comercialización e intercambio de materiales, tienden a solaparse en sus funciones y ubicaciones, resultando vitales para su reproducción y viabilidad económica. Estos lugares, al superponer sus operaciones, se potencian mutuamente no solo como mercados alternativos para la circulación de una literatura política y cultural, sino también como centros de interacción social y cultural, tal como ha sido discutido. Milagros Dolabani en su análisis sobre los fanzines del proceso de democratización argentino subraya que estas conexiones:

[...]permitían el intercambio de información sobre las distintas escenas musicales, la realización de manifestaciones públicas y encuentros de reflexión, sobre las campañas antielectorales o contra el servicio militar obligatorio, entre otras iniciativas político-

³⁰⁶ Cabe señalar que varias de estas publicaciones se agruparon dentro de la cooperativa autogestionada denominada Relacionadora de Editoriales Anarquistas, activa en los primeros años de los noventa. La mayoría de los fanzines mencionados quedan archivados en el Archivo Alfredo Seoane de la Biblioteca Popular José Ingenieros.

culturales [...] daban forma a entramados subterráneos por donde circulaban noticias, libros, cassetes, contactos, difusión de eventos de esparcimiento y activismo político, escritos y efemérides libertarias y, desde luego, fanzines producidos dentro y fuera de Buenos Aires.³⁰⁷

Más allá de estos lazos materiales, en el caso de los fanzines punk como *Resistencia* o *¿Quién sirve a la cause del kaos?*, observamos cómo éstos funcionan como mediadores entre el anarquismo local y la escena punk convirtiéndose en herramientas claves para la difusión de idearios anarquistas, abarcando tanto aspectos superficiales como teóricos. En el primer número de *Resistencia* editado por Patricia Pietrafesa y publicado en 1984, las referencias a la anarquía ya son numerosas con el uso de la ‘A’ circundada, y a modo de editorial en la primera página, el posicionamiento anti-sistema de la escena se manifiesta enfáticamente:

ESTAMOS AQUÍ...y somos la prueba de que algo en la sociedad no funciona. A tiempo nos dimos cuenta que íbamos a ser un engranaje más. Y no queremos entregarnos al juego...PERO el sistema ya tiene todo preparado [,] ya sabe qué hacer con nosotros [,] ya sabe como CONTROLARNOS [,] ya sabe cómo acabar con nosotros. VAMOS A DEJAR QUE LO HAGAN?? Vamos a ocupar el lugar que nos tienen preparado? “Nos destruimos o destruimos al sistema” “Aceptamos que nos estamos hundiendo o luchamos contra lo que nos hunde.” AHORA ES EL MOMENTO!!!³⁰⁸

Entonces, este texto establece enérgicamente las bases de una identidad sociopolítica centrada en el rechazo al sistema. Acompañando este manifiesto, se encuentra un apartado que simboliza una profunda interpenetración con el anarquismo local. Este retoma una cita del anarquista Errico Malatesta que funciona en concordancia y resuena con el mensaje previamente expresado: “Para que la anarkía triunfe o simplemente avance por el camino de su realización, se la debe concebir no solo como un faro que ilumina y atrae sino como algo posible y conquistable no en los próximos siglos sino en un periodo relativamente breve”.³⁰⁹ Esta visión del punk nutrido de anarquismo inmediatamente visible se inscribe en el momento histórico de la posdictadura argentina, refleja la aspiración a transformar ideales anarquistas en una realidad, y viene “traduciendo la antijerarquía como una posibilidad alternativa de estar en el mundo y de organizar la experiencia y la sensibilidad a partir de la construcción de espacios, prácticas y discursos”.³¹⁰

³⁰⁷ Dolabani Milagros, “Fanzines: perspectivas anarquistas y anarco-punks en la recuperación democrática argentina, 1986-1993”, *Historia y Memoria*, 28, 2024, pp. 288-289.

³⁰⁸ *Resistencia*, n°1, Buenos Aires, 1984.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Petra Adriana, “Anarquistas: Cultura y lucha política en el Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida”, Informe final del concurso Culturas e identidades en América Latina y el Caribe, Buenos Aires, programa regional de Becas CLACSO, 2001, p.14.

En las siguientes ediciones de *Resistencia*, esta tendencia no solo se confirma sino que cobra fuerza entre las páginas del fanzine, dejando espacio para escritos anarquistas y de libre opinión sobre las distintas formas de represión forjadas por el sistema.³¹¹ La inserción fragmentaria de estos textos dentro de un marco ecléctico, coexistiendo con noticias sobre la escena punk, reportes de recitales, reseñas de discos, y divulgaciones de contenido letrístico, participa de pleno en la constitución de una matriz político-cultural significativa y significativa. Para ilustrar este punto, junto a una entrevista a miembros de la banda Secuestro, *Resistencia* incluye un ensayo titulado “El individuo, fuente de energía revolucionaria”,³¹² el cual trata de elucidar el individualismo libertario desde las teorías de Max Stirner, Proudhon y Bakunin. En la misma línea, en el cuarto número del fanzine³¹³ aparece otro ensayo sobre el anarco-individualismo basado en las propuestas de Stirner, acompañado de un fragmento de *El único y su propiedad*, obra del mismo autor.³¹⁴ Estos ejemplos subrayan el papel del fanzine no solo como revista cultural sino también política, al informar los lectores sobre corrientes ideológicas como el anarquismo y ofrecer una plataforma de reflexión y debate libre. Además, estos textos sugieren la capacidad de teorización e intelectualización por parte de algunos participantes de la escena punk, facilitado por los contactos con círculos anarquistas, desafiando la imagen estereotipada de una cultura punk trivial y caótica, sin capacidad de leer, procesar y construir saberes prácticos. En cuanto al individualismo, en el marco de la ideología punk, esta corriente asume una función preponderante en el fomento de alternativas que funcionan como plataformas del libertarismo al margen de los mecanismos masivos y convencionales de control social, y exaltan la autonomía e independencia del individuo frente a estructuras de poder y dominación.

Los procesos de cruces entre el anarquismo local y la escena punk no solo se manifiestan en las ediciones fanzineras sino en otros ámbitos de la panoplia discursiva y de praxis punk. La resistencia ideológica marcada por criterios anarquistas se encuentra rápidamente adoptada por algunas de las bandas que surgen a mediados de los ochenta. De acuerdo con las fuentes y entrevistas de los protagonistas de la época, bandas como Todos Tus Muertos³¹⁵ y Sentimiento Incontrolable, también llamada “Anarquía, un sentimiento incontrolable”, se destacaron por su compromiso con el anarquismo. Lingux, vocalista de la banda, expresa: “Básicamente éramos

³¹¹ Como ejemplo más destacado la tapa del segundo número publicado en 1985 propone como titular: “Te advierto: la naturaleza de tu opresión es la estética de mi anarkía.” Ver *Resistencia*, n°2, Buenos Aires, 1985.

³¹² *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

³¹³ *Resistencia*, n°4, Buenos Aires, 1988.

³¹⁴ Stirner Max, *El único y su propiedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

³¹⁵ En una entrevista para *¿Quién sirve a la causa del kaos?* afirman esta posición ideológica: “Nos identificamos con las ideas rebeldes y anarkistas”. Ver *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, n°1, Buenos Aires, 1986.

anarquistas. [...] Queríamos tener una banda que divulgara las ideas anarquistas. Tipo Crass y Conflict”.³¹⁶ Esta difusión del anarquismo se materializa por el contenido letrístico y la distribución de panfletos con contenido anarquista. Antes de las elecciones de 1987, uno de estos panfletos sostiene: “El próximo domingo 6 de septiembre, el pueblo argentino concurrirá nuevamente a las urnas, tal como vacas al matadero [...]. No ir a votar constituye un acto de respeto hacia uno mismo, porque el voto es la negación de la libertad y la anulación como individuo”.³¹⁷ Aparte de estos panfletos anarco-individualistas y la difusión de esta ideología operante en los fanzines y la letra escrita por las bandas, acotados en la discursividad y modos de producción alternativos, el accionar político de los punks anarquistas se evidencia mediante otros medios anclados en su capacidad organizativa. Con la necesidad de operar al margen de los circuitos políticos y culturales tradicionales, surgen varias iniciativas autogestionadas desde la escena durante el período de reemergencia democrática.

Además de las reuniones en bibliotecas anarquistas y otros espacios públicos, así como de distintos talleres, como el llamado Arte y Anarkía, enfocados en la autogestión para editar fanzines y cassettes en la Biblioteca Popular José Ingenieros, se fundó la Cooperativa Punk Independiente, activa entre 1985 y 1988, con el objetivo de reforzar y expandir las actividades. A la iniciativa de Patricia Pietrafesa, editora de *Resistencia* e integrante de Sentimiento Incontrolable, y Gary de la banda Mutantes del Caos, la cooperativa se formalizó como una respuesta a la creciente necesidad e interés en proporcionar una estructura autogestionada y alternativa a la escena, con el fin de evadir las condiciones existentes de producción musical, restrictivas legal y económicamente. En la convocatoria de la cooperativa se articulan los siguientes puntos:

Formamos una cooperativa (por ahora musical) abierta a todos los que quieran crear una alternativa fuera de toda la pudrición que nos rodea. Consiste en: GRUPOS: que tengan una posición contestaria hacia las vacías propuestas de esta sociedad y que tengan ganas, de una vez por todas, de hacer realidad sus ideas. Hay muchas cosas que uniéndose los músicos se pueden conseguir más fácilmente, como por ejemplo complementarnos con equipos para tocar, alquilar salas de ensayo, grabar entre todos (sale más barato), sacar finalmente el cassette independiente que tanto esperamos. [...] Para evitar intermediarios decidimos alquilar por nuestra propia cuenta el lugar, el dinero para iniciarnos en esta idea lo juntamos entre todos los que quieran colaborar... Autoproducido. [...] Basta de productores capitalistas chupasangres que se quieran entrometer para lucrar con nuestra rebeldía. Todos estos cerdos existen gracias a nuestra apatía y dejadez. [...] De una vez por todas tomemos conciencia de lo que queremos y comencemos a HACERLO. [...] BASTA YA DE SER MANEJADOS POR LA PUBLICIDAD Y EL

³¹⁶ Flores Daniel, *Gente Que No: Postpunks, Darks Y Otros Iconoclastas Del under Porteño En Los 80*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2012, p. 122.

³¹⁷ Según Daniel Flores, el panfleto se podía encontrar insertado en el primer disco, hoy inconseguible, editado por la banda y distribuido durante festivales. Ver Flores, *Gente...* p. 124.

SENSACIONALISMO // CREEMOS YA NUESTRA PROPIA ALTERNATIVA DE VIDA EN ESTE LUGAR [...] ANARKÍA? PAZ? LIBERTAD? Luchemos por ello! MENOS PRÉDICA Y MÁS ACCIÓN.³¹⁸

El aspecto ideológico de la convocatoria no se limita a la promoción de prácticas autogestionadas y solidarias sino que también denuncia explícitamente los diferentes estratos del sistema, reivindicando un espacio alternativo, e instando a la acción directa. A pesar de esta experiencia efímera que resultó en la organización de cuatro festivales punk, denominados festipunks, y la coordinación de otras actividades asociadas, la cooperativa implementó un modelo de organización autogestionada que influiría las generaciones punk posteriores. Esta estructuración informal necesaria y alineada con las propuestas anarquistas, se despliega en una radicalidad que se aparta de las formas organizacionales tradicionales observadas en los movimientos sociales convencionales.³¹⁹

Paralelamente a este impulso por estructurar iniciativas bajo parámetros anarquistas, se constituyeron otras organizaciones resultado de alianzas informales entre diversos grupos políticos y culturales, con el objetivo de activar la lucha en el espacio público. Frente a las políticas represivas del Estado y los vestigios de la dictadura militar, algunos punks se agrupan bajo el nombre de Juventudes Rebeldes a mediados del año 1985, organizando actos, marchas, protestas y acciones directas bajo la bandera anarquista. Esta presencia de los punks en el espacio público porteño facilitó la convergencia de agrupaciones e individuos marginalizados por el sistema. Organizadas en el marco de la resistencia a la represión policial, estas acciones de los punks supieron atraer y federar progresivamente a colectivos de heavy metaleros, anarquistas, activistas gay, trans, travestis, trabajadoras del sexo. A medida que estas protestas cobraban fuerza, otras agrupaciones militantes disidentes y contra-hegemónicas se sumaron al esfuerzo, culminando en 1986 con la creación de la Coordinadora de Grupos Alternativos. Este tema particular se abordará en el siguiente capítulo, debido a su relevancia directa con las consideraciones de este análisis por representar una clara convergencia interseccional y una respuesta a un contexto represivo particular. Aunque estas experiencias estructurantes

³¹⁸ Flores, *Derrumbando...*, p. 99-100.

³¹⁹ Pablo Cosso propone referirse a las formas de accionar colectivo punk como una radicalidad sin estructuras dentro del marco de un diálogo teórico en perspectiva con las estructuras de los movimientos sociales. Ver Cosso Pablo, "La radicalidad sin estructuras. Panorama histórico-antropológico del movimiento punk en Argentina", *Segundas Jornadas de Antropología. Libro de ponencias y comunicaciones*, Universidad Nacional de Salta, 2011, pp. 9-34.

resultaron efímeras y se limitaron a un breve periodo histórico, marcaron un punto de inflexión en las conciencias políticas de la escena punk.³²⁰

No obstante, a pesar de las diversas iniciativas comunes y conexiones establecidas, la interacción entre los punks anarquistas y los anarquistas “originales” no está exenta de tensiones. La interpretación del anarquismo desde la perspectiva punk pone en jaque y cuestiona los anclajes ideológicos tradicionales. En efecto, si bien las referencias al anarquismo señalan una posición que remite al individualismo, las prácticas y referencias cruzadas a distintos pensadores indican una ruptura de las categorías ideológicas estrictas aferradas al anarquismo. Cuello y Disalvo destacan esta fricción ideológica operante a mediados de los años ochenta:

[...] para algunos de los representantes de una línea anarquista más tradicional, los jóvenes punks eran la cara de un anarquismo tergiversado, posmoderno, nihilista, irresponsable, individualista, autodestructivo, viciado de contradicciones, que introducían una agenda opaca y fragmentaria que hacía tambalear la certeza del sujeto y el horizonte político ya consolidado.³²¹

La resignificación de la panoplia dogmática y simbólica del anarquismo por nuevos actores e identidades culturales, fuera del tradicional mundo obrero, generó inevitablemente conflictividades con las estructuras preexistentes. Estos desacuerdos se materializaron en distintos momentos de tensión, como señala Patricia Pietrafesa en una de sus notas enviadas regularmente al fanzine estadounidense *Maximumrocknroll*, donde relata una reprimenda recibida a raíz de su discurso durante un acto anarquista en vísperas del Día del Trabajador: “algunos integrantes del movimiento anarquista me reprendieron seriamente por utilizar vocabulario incorrecto y expresar ideas difusas”.³²² Este incidente registrado en 1985 y la posterior exclusión de algunos punks de la Federación Libertaria Argentina evidencian una coexistencia problemática. A partir de estas mismas tensiones, podemos también considerar una revitalización de un anarquismo local, hasta entonces marginado en el panorama político, mediante una reinterpretación abierta y heterogénea de la anarquía. La creación de espacios discursivos, entre los que mencionamos anteriormente, permitió renovar la experiencia

³²⁰ Las fuentes y testimonios de los protagonistas de la época dan cuenta de la importancia de este agite de mediados de los años ochenta para los punks, considerado como otro hito histórico de la escena punk. La descripción de los hechos y las consecuencias represivas que ocurrieron durante los mismos aparecen relatados, por ejemplo, en el primer capítulo del documental *Desacato a la autoridad*. Ver Makaji Tomás y Pietrafesa Patricia, *Desacato a la autoridad*, minuto 44:10.

³²¹ Cuello Nicolás y Disalvo Lucas, *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*, Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento, 2020, p. 63.

³²² *Maximumrocknroll*, n°25, San Francisco, 1985.

anarquista de los punks, promovido por el entrecruce sincrético de prácticas y saberes despojados de dogmatismo y autoridad. Esta colectivización supo favorecer un debate y un impulso dinámico decisivo para iniciativas en las que participaron individuos ubicados en la intersección de afinidades culturales e ideológicas.

Como espejo de estas relaciones ambivalentes, se observan discordias internas respecto a la concepción de la anarquía dentro de la escena. Se distinguen diferencias marcadas entre sensibilidades anarquistas teorizadas, representadas por los punks que frecuentan espacios militantes anarquistas, y aquellas que la interpretan como una mera expresión de descarga energética y emocional. A medida que el anarquismo punk se fortalece en la escena hacia mediados de los ochenta, se desprenden tres corrientes conceptuales en conflicto. Tras ataques de grupos externos sufridos por los punks durante varios recitales, un segmento de la escena se radicaliza abogando la violencia como herramienta de resistencia. Estos individuos, autodenominados “anarkokilomberos”, se constituyen en base a una visión errónea de la anarquía, asociándola con la ausencia de reglas y consecuentemente con el caos. En un manifiesto titulado “Los falsos punks” escrito por Alex Putrid de la banda Enema, se exponen las principales motivaciones de los “kilomberos”:

[...] Yo me pregunto: ¿Dónde está ese repudio contra ciertos individuos de esta sociedad que tratan de destruirnos? ¿Dónde están la violencia y la energía que nos caracteriza? Si no somos capaces de defender nuestro movimiento, ¿quién lo va a defender: los polizontes, los caretas, la iglesia, el ejército? NO! Estamos solos y tenemos que unirnos de verdad para armar una fuerza incontenible y nunca más podamos ser agredidos.³²³

Mientras se señala una necesidad de autodefensa, el manifiesto amalgama el uso de la violencia con cierta “energía” presumiblemente intrínseca a la cultura punk y su aproximación anarquista. La percepción dicotómica planteada por el título del panfleto sugiere también una batalla conceptual para definir los límites y la naturaleza de la resistencia punk. Más allá de promover la violencia como herramienta de defensa sociocultural, Patricia Pietrafesa recuerda que este grupo se estableció “en oposición a los que ellos llamaban anarkopacifistas o punks de biblioteca; venían a nuestros recitales a criticarnos y a expresar su rabia porque el verdadero punk era la anarquía y el caos. Nos cuestionaba todo: la ropa, la actitud, los planes y los proyectos”.³²⁴ Los numerosos incidentes relacionados con los anarkokilomberos, documentados en fanzines y testimonios, revelan episodios de violencia física, acompañados

³²³ Originariamente este manifiesto manuscrito fue recibido por Pietrafesa para ser publicado en Resistencia, pero negado por la editora. Ver Flores, *Derrumbando...*, pp. 106-107.

³²⁴ Flores, *Derrumbando...*, p. 107.

de actitudes discriminatorias, ilustrando así la profundidad de las tensiones internas dentro de la escena punk.

Conscientes teóricamente de los múltiples ejes de resistencia fomentados por el anarquismo, se destaca otro grupo previamente mencionado conocido como anarkopacifistas, o peyorativamente llamados “punks de biblioteca” por sus críticos. Este grupo encabeza la mayoría de las iniciativas que emergen en la escena de la posdictadura, a las cuales nos referimos en las páginas anteriores de este análisis. Más allá de las divisiones entre pacifistas y quilomberos, una tercera corriente es asumida por punks que no se identifican con el anarquismo y consideran la adopción de esta ideología como una moda política del momento, vaciada de su significado original por haber atravesado un supuesto proceso de mercantilización. Esta perspectiva, similar a la reflejada en otras escenas, como la estadounidense con la banda Dead Kennedy y su tema “Anarchy for Sale”,³²⁵ cuestiona la incoherencia del anarquismo punk mientras adhiere a las prácticas anarquistas contra-hegemónicas y autogestionadas. A pesar de estas disensiones en torno al anarquismo, las prácticas y los modos de hacer y estar en el mundo, derivados de este pensamiento ideológico, se consolidan como pilares de la escena punk en su etapa política inicial. Estas bases también facilitan un diálogo, a veces tenso, con círculos que poseen objetivos en parte afines tanto dentro como fuera de la escena.

Aparte de arrojar luz sobre la compleja germinación del anarquismo en la escena punk de Buenos Aires, esta parte de la presente investigación se revela esencial para comprender la genealogía ideológica de las preocupaciones interseccionales que se agitan a partir del anarquismo, así como la construcción de una identidad colectiva, aunque vacilante, que contrasta con un rock nacional ideológicamente poco contestario y una cultura skinhead problemática. Aunque buscamos eludir un análisis estrictamente diacrónico, adentrarnos en un periodo histórico transicional atravesado a nivel nacional que irremediamente influye sobre la escena, resulta imperativo para descifrar las dinámicas emergentes y en construcción durante las décadas posteriores. La elección de este enfoque permite establecer paralelamente un marco de referencia político-cultural caracterizado por la disidencia y la resistencia a los paradigmas dominantes y opresores, evidenciando cierta permeabilidad e impermeabilidad clave con sectores similares, sean ideológicos o culturales. A pesar de una mutación progresiva de la impregnación teórica del anarquismo hacia una red de perspectivas ideológicas libertarias insertada en la radicalidad, el acercamiento a las distintas concepciones del anarquismo *alla*

³²⁵ Dead Kennedys, “Anarchy for Sale”, *Bedtime for Democracy* [K7], Estados Unidos: Alternative Tentacles, 1986.

punk permite evidenciar el entramado complejo entre la escena y el anarquismo local, el uso de una praxis particular, los conflictos ideológicos incipientes, y una heterogeneidad en proceso que preanuncia la existencia de polaridades, a pesar de los intentos de homogeneización bajo un esquema interseccional derivado del libertarismo anarquista.

3. Construcción de un impulso utópico interseccional: contradicciones y ramificaciones

Antes de examinar la materialización precisa de una matriz ideológicamente interseccional, con su correspondiente ramificación y polarización dentro de la escena punk de Buenos Aires, conviene proporcionar algunos elementos contextuales, a los que nos referimos en las páginas anteriores. El proceso de politización y los consiguientes conflictos se ven atravesados indisolublemente por momentos paradigmáticos anclados en la historiografía de la escena punk. Si bien la emergencia de posicionamientos interseccionales a partir del anarquismo y de ideologías afines comenzaron a agitarse a mediados de los años ochenta, estos se desarrollan dentro de un contexto represivo inherente a la época de la posdictadura argentina. Este contexto permite también el fomento de un intercambio ideológico y cultural, poniendo de manifiesto las tensiones inherentes a una escena que busca redefinir los límites del discurso y de la acción política durante una etapa nacional de transición y recuperación democrática. A partir de las distintas experiencias punk de lucha libertaria durante esta etapa histórica, en parte homogénea y desarrollada en sinergia con el subterráneo marginalizado del panorama político-cultural de la ciudad, se evidencia una progresiva emergencia de múltiples facetas de resistencia ideológica en tensión. Además, desde esta proteiformidad que refleja distintos ejes de lucha social, se generan dinámicas complejas dentro de la escena que oscilan entre la cohesión y la fragmentación.

a. Estrategias de disidencia post-dictatorial y convergencia interseccional

El retorno a la democracia en el año 1983 marca tanto el fin de la dictadura cívico-militar y su terrorismo de Estado como el inicio de una etapa compleja de restauración y reconstrucción de un sistema sociopolítico democrático. Este momento de transición, al cual nos referimos como posdictadura, conlleva la reconstrucción de un campo sociocultural devastado por años de censura y represión feroz, por motivo de una guerra contra lo subversivo. A su vez, este periodo implica la continuación de estas prácticas e ideologías autoritarias dentro de los sistemas institucionales de una democracia todavía ilusoria. En este contexto de reconfiguración, bajo criterios emergentes de democratización propios a la posdictadura, surge uno de los principales focos de lucha política que supo impulsar una colectivización de la marginalidad de la ciudad de Buenos Aires para poner fin a las prácticas represivas remanentes. A pesar del cambio de régimen político, el accionar legal de las fuerzas de seguridad, legitimado jurídicamente por los edictos policiales y la averiguación de antecedentes, aún vigentes desde la dictadura, seguían imponiendo un manto de plomo sobre los sectores marginales y disidentes de la sociedad.

Así, el mantenimiento del orden moral de la sociedad mediante el uso de estos dos elementos legales abusivos para intimidar y disciplinar la juventud se repercute sobre los grupos considerados como disidentes, entre ellos los punks, y concentra el eje central de ira de la escena. El despliegue de estas medidas represivas viene afectando severamente todos los aspectos de la vida cultural punk. Acerca de las consecuencias negativas que tuvo esta represión sobre las actividades de la escena, Patricia Pietrafesa recuerda:

Por esos años, el método de persecución sistemática que implementaba la policía sobre todos aquellos a quienes consideraban distintos, raros, acabó con varias bandas y muchas buenas intenciones. Se hacía difícil soportar estas adversidades. Ellos lo sabían, por eso el hostigamiento y el encierro para convencerte de que “así, no”. Casi lo logran.³²⁶

El testimonio evidencia cómo las tácticas de represión no solo desarticulaban parte de la escena, sino que también buscaron erradicar un esquema sociocultural particular de resistencia. Estas prácticas, lejos de ser episódicas, se inscriben en un patrón más amplio de control autoritario hacia la disidencia. La capacidad de resistencia y adaptación de estas subculturas frente a los intentos sistemáticos de supresión subraya una narrativa de resiliencia, clave para entender la persistencia de identidades socioculturales bajo condiciones adversas.

³²⁶ Flores, *Derrumbando...*, p. 91.

En este contexto, resulta crucial examinar la materialización y las consecuencias de estos mecanismos estratégicos diseñados para mantener el orden moral establecido y ejercer un control sobre cualquier grupo que se desviara de la norma aceptada.

Así, sin entrar en tecnicismos detallados, los edictos policiales configuran jurídicamente este control y procesos disciplinar de los grupos sociales y ciudadanos considerados peligrosos, como los punks, homosexuales, trabajadoras del sexo, militantes anarquistas y jóvenes de los sectores populares. Sofía Tiscornia comenta al respecto:

Los edictos contravencionales de policía –cuerpo heterogéneo de bandos policiales referidos, según la definición institucional, a la alteración del orden público o a atentados a la moralidad y las buenas costumbres– han constituido una forma de procedimiento disciplinario, moralizante y represivo sobre las llamadas “clases peligrosas” y para las clases populares en general.³²⁷

Estos instrumentos de penalización y control sobre las supuestas alteraciones del orden moral construyen y delimitan una alteridad social, política y cultural, siendo una “máquina de subjetivación cuyas fórmulas y prácticas de interpelación performativa no paraban de producir subjetividades segregadas”.³²⁸ Los procedimientos policiaco-legales que participan de la marginalización social, enmarcados en el arsenal represivo del sistema judicial, incluyen también formas preventivas encarnadas en la averiguación de antecedentes que permitía la detención, por un periodo máximo de 24 horas, de individuos considerados sospechosos. En la práctica, la línea entre lo preventivo y represivo se difumina, ya que estas instancias forman parte de aquellas facultades policiales más libradas al arbitrio y la discrecionalidad, ampliando el autoritarismo y la opresión sobre las identidades marginales de la ciudad.

En diversos informes, columnas, notas y reportes sobre recitales se menciona la recurrencia de la represión policial, hasta proponer registros precisos del accionar violento, arbitrario y discriminatorio de la policía.³²⁹ Entre las numerosas referencias a los hechos represivos de la policía, una nota llamativa resalta el final abrupto y agitado de un recital en La Fábrica en octubre 1987, detallando cómo la policía golpeó brutalmente a varios jóvenes, incluidos menores, y detuvo a una decena de personas:

Como ya dije golpearon salvajemente, es decir policíacamente a varios chicos/as, y se llevaron aproximadamente a 10, entre ellos menores. [...] Debido a las denuncias de los

³²⁷ Tiscornia Sofía, *Burocracias y violencia. Estudios de antropología jurídica*, Buenos Aires: Antropofagia, 2004, p. 14.

³²⁸ Sabsay Leticia, *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 87.

³²⁹ El fanzine *La furia* propone un registro detallado de las detenciones de punks, heavies y skinheads durante la primera mitad del año 1986. Ver *La furia*, n°2, Buenos Aires, 1986.

dueños de la fábrica les metieron edictos; desorden y escándalo - repetidas escenas en repetidos escenarios – las mismas situaciones. La cana al acecho, persiguiendo a la juventud a cualquier manifestación de mínima libertad están para no dejarnos hacer, para dificultarnos todo, y sacarnos las ganas, y caen en el recital, fuera de si fue por denuncia o no; que no vamos a andar con esas boludeces sabiendo que la POLICÍA EXISTE Y ESTÁ PARA ALGO.³³⁰

Este relato denota de un contexto ansiógeno y amenazante para el desarrollo de actividades de la escena y subraya lo irónico de la posdictadura con una supuesta libertad inexistente para los individuos y grupos sociales disidentes. Asimismo, esto hace eco con el testimonio anterior de Pietrafesa en cuanto a los intentos represivo-legales para desarticular la escena. Ante este contexto, aparece una denuncia pública escrita por miembros de la cooperativa punk independiente, publicada en *Resistencia*, firmada por varias bandas y fanzines punk, y difundida en varios medios, con la fecha “Mayo, 1987, Junio, Julio, Agosto, Septiem, Octubre, Nov. HASTA CUANDO?”, a modo de introducción, para subrayar el carácter perpetuo de la represión. La nota resume esta relación con la policía:

Durante los recitales la acción policial es una amenaza constante, desde la presencia en los alrededores del lugar, detenciones, inspecciones hasta lo directamente violento que significan policías en un escenario desenchufando equipos para cortar el recital o pegándole un tiro a un chico en la puerta de un teatro. El placer que debería ser participar de un recital se transforma en temor a caer preso e indignación de tener que soportar semejantes abusos. [...] Las fechas suspendidas, abusos y cortadas de rostro no son nuevas, pero finalmente hemos decidido dar a conocer nuestra situación.³³¹

Además, la criminalización de los punks en Buenos Aires no es solo sujeta a las actividades culturales sino a las actitudes y las representaciones visuales que se encuentran también disciplinadas. Dentro del marco de las contravenciones relacionadas a los edictos, se sancionan los comportamientos que trasgreden el consenso colectivo de moralidad tradicional, básicamente para “sustraer de la vida común a cualquier atisbo que complicase o inquietase la fotografía del orden cívico”.³³² La ebriedad, la vagancia, la asocialidad, el trabajo sexual y la ambigüedad de género forman parte de los delitos penalizados que caen sobre los punks y cualquier individuo situado en la subalternidad de la ciudad y amenazando la seguridad pública.³³³ La imagen disruptiva de los punks parecía motivo suficiente para caer preso por

³³⁰ *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

³³¹ *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

³³² Cuello Nicolás y Disalvo Lucas, p. 79.

³³³ Sobre lo ridículo del accionar policial cuenta Pietrafesa: “había un edicto que se llamaba seguridad pública que si tenías una muñequera con tachas cabías adentro de ahí y lo que tenía de particular este reglamento era que el policía no precisaba ninguna autoridad más que él para interpretarlo y llevarte preso hasta por 15 días. Sin que intervenga un juez.” Ver Álvarez Ariel, “Desobedientes”, *Página 12*, 8 de mayo de 2016.

travestismo como lo recuerda Diego Fontanet: “con nuestros aros o pintados con crestas de colores, estábamos travestidos [...] Según la policía, estábamos travestidos porque usábamos ropa que la gente decente no tenía que usar”.³³⁴ A raíz de estos atentados visuales en el ámbito público, los encarcelamientos en condiciones adversas incluyeron un proceso disciplinario de los cuerpos mediante humillantes desnudos, cortes de pelo y otras agresiones funcionales para someterlos a la normalidad, como lo subraya Jorge Gypsy Castello de la banda Cadáveres de Niños: “A las tres veces que caíste preso, no sos nunca más punk. Dejaste de ser punk, sos una persona común, conociste a una linda chica, tenés hijos”.³³⁵

Frente a esta situación, la lucha contra el contexto represivo dentro de un sistema supuestamente democrático se vuelve entonces el núcleo centrípeto mayor de la escena durante la época de la posdictadura, independientemente de las sensibilidades políticas de los punks. El despliegue de recursos anti-policiales para repudiar la represión continúa se encuentra plasmada en la panoplia discursiva y práctica de la escena, y al mismo tiempo logra mantener un consenso a pesar de las divisiones internas. Entre el contenido letrístico de la mayoría de las bandas observamos por lo menos uno o varios temas de filo anti-policial, como por ejemplo Sentimiento Incontrolable con el tema “El Policía”:

Soy policía, voy a vigilar
Al que no me gusta lo voy a llevar
En la cárcel se pudrirán
Contra mis leyes nadie podrá
Soy de la patota federal
Tróccoli me apoya y también tu mamá.³³⁶

Esta letra resulta reveladora de la percepción en la escena de los mecanismos represivos, tanto autoritario como arbitrario, de la policía. Además, refuerza la idea de un sistema imbricado de complicidades que sostiene y perpetúa estas prácticas. La banda Conmoción Cerebral exhibe en otras palabras el ambiente social vivido por los punks y otros marginales, comparándolo a un estado de sitio:

Estamos viviendo un estado de sitio
A la calle no podemos salir porque la policía otra vez
Sus armas han vuelto a mostrar
Y sueñan con la dictadura con reprimir más y más

³³⁴ Lucena Daniela, “Foucault en Cemento: ‘Una analítica del poder’”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 11, 2018, p. 15.

³³⁵ Makaji Tomás y Pietrafesa Patricia, *Desacato a la autoridad (Capítulo 1)*, a partir de 39:40.

³³⁶ Grabación en vivo del tema que fue editado, la letra aparece publicada en *Rebelión Rock*, n°5, Buenos Aires, 1987.

Y otra vez piden documentos ya no sé más que voy a hacer
Porque la policía otra vez
Porque la policía otra vez.³³⁷

Aquí, el uso de la expresión “estado de sitio”, así como la repetición de la “policía otra vez”, refuerza esta idea de un sofocamiento social con las libertades individuales severamente restringidas para controlar cualquier forma de disidencia. Al articular estas críticas en su contenido letrístico, las bandas punk logran mantener un consenso y cohesión interna, y participan de una continua concientización de la escena sobre esta problemática.

Este fenómeno de formulaciones discursivas de resistencia se refleja también en otras plataformas punk como en los panfletos distribuidos durante recitales y los fanzines. Además de las distintas notas y crónicas virulentas para denunciar el accionar policial, las fuentes fanzineras de la época analizadas para esta investigación promueven dispositivos para informar y asesorar a los lectores sobre el acecho policial. Con un conocimiento adquirido a lo largo de detenciones y lecturas jurídicas propias, se publica en el primer número de *¿Quién sirve a la causa del kaos?* una editorial titulada “¡¡No al abuso policial!!” que además de proporcionar el marco legal de la aplicación de los edictos y de la averiguación de antecedentes, explica las consecuencias directas de estas leyes sobre el individuo y la sociedad, cuestionando: “¿Esto es vivir en democracia?”.³³⁸ En el siguiente número del fanzine aparece un artículo de dos páginas que retoma de forma detallada la información previamente expuesta y agrega un asesoramiento informando sobre los derechos de los detenidos bajo estas leyes, acerca de cómo poner una denuncia en caso de abusos y cuándo apelar con una carta modelo de *habeas corpus* adjunto.³³⁹

Dentro de este contexto post-dictatorial de restauración y legitimización de los organismos de Derechos Humanos, junto a este artículo se comparte una lista de organizaciones a las que contactar para obtener asesoramiento legal.³⁴⁰ Estos dispositivos evidencian un compromiso significativo con la creación de un saber situado y colectivo en resistencia, manifestado mediante las herramientas principales de la discursividad punk que no solo sirven como medio de denuncia sino también como espacios de intercambio de experiencias y conocimiento, en este caso constituyendo una forma de educación o concientización alternativa. Además, la inclusión de listas de organizaciones de Derechos Humanos en estos materiales impresos revela una estrategia deliberada para colectivizar la lucha por los derechos civiles,

³³⁷ Conmoción Cerebral, “Estado de sitio”, grabación en vivo de 1987.

³³⁸ *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, n°1, Buenos Aires, 1986.

³³⁹ *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, n°2, Buenos Aires, 1987.

³⁴⁰ Entre estos organismos listados se encuentran Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, Familiares de desaparecidos, la Liga por los Derechos Humanos, y la APDH, entre otros.

fortaleciendo así las redes de apoyo y solidaridad entre los individuos afectados. Este enfoque colaborativo no solo empodera a los individuos dentro de la escena punk, sino que también establece un puente con organismos más amplios dedicados a la defensa de los Derechos Humanos. Así, la escena punk no solo desafía el statu quo, sino que también participa activamente en el proceso de restauración y legitimación de los derechos civiles en el contexto post-dictatorial.

Dentro de este contexto, y en relación con lo último, se ponen en práctica otras iniciativas y recursos para derogar los edictos en manifestaciones, desde la escena de forma colectivizada entre otros individuos y agrupaciones disidentes de la ciudadanía víctimas del mismo accionar represivo policial. Como explicado, el proceso disciplinario estatal concebido mediante los edictos tenía por objetivo “mantener limpia la ciudad” de los indeseables de la sociedad:³⁴¹ punks, heavies, homosexuales, feministas, trans, trabajadoras sexuales, consumidores de drogas, etc. Estas subalternidades segregadas que se agencian fuera del orden y de las normas aceptadas, en discursos contrahegemónicos, construyen un nexo tanto por cierta conciencia política interseccional como ineludiblemente por los mecanismos de represión que los afecta de la misma manera. De este modo, a raíz de la agrupación informal punk Juventudes Rebeldes, se realizaron una serie de manifestaciones anti-policiales para pedir la derogación de los edictos policiales y averiguación de antecedentes, a las que se sumaron activistas de otros sectores marginales. Esta materialización en el espacio público de discursos políticos antinormativos, contrapoder desafiante que se agita desde el subterráneo de la ciudad y fuera de las estructuras políticas, articula no solo pedidos precisos sino también cierta forma de concebir la democracia.

El debut militante de los punks y sus aliados en el espacio público comenzó con una sentada en frente del Congreso, el 4 de julio de 1985, con la participación de militantes anarquistas, activistas de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) y trabajadoras del sexo lideradas por Ruth Mary Kelly.³⁴² La segunda marcha, organizada en diciembre del mismo año, contó con la participación de más de cien personas incluyendo esta vez miembros de otras subculturas como heavies y góticos, así como trans y travestis. Los manifestantes distribuyeron volantes y repitieron la sentada frente al Congreso antes de dirigirse por la avenida Corrientes

³⁴¹ “Es bueno saber que estos representantes de la ley harán cualquier cosa para mantener limpia la ciudad, como por ejemplo llevar a alguien en averiguación de antecedentes si la más leve sospecha lo señala como peligroso para la sociedad, su forma de vestir, pensar y/o expresarse así lo indica. (punx, cirujas, heavies, prostitutas, gays, hipis y demás grupos marginales.)” en *Resistencia*, n°1, Buenos Aires, 1984.

³⁴² Acerca de las conexiones de Ruth Mary Kelly con los sectores contraculturales, entre los cuales el punk, ver Cuello Nicolás y Disalvo Lucas, *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*, Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento, 2020.

hacia el Obelisco, donde izaron la bandera anarquista negra en su mástil. Los testimonios de los protagonistas dan cuenta de una intensa represión que resultó en numerosos arrestos, muchos de los cuales permanecieron detenidos hasta por 30 días por posesión de material anarquista y fueron interrogados por agentes de la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado).³⁴³

Después de una repercusión mediática negativa marcada por artículos en los medios sensacionalistas, la tercera convocatoria no logró movilizar más de una cincuentena de personas. Esta agrupación reducida heterogénea, compuesta por los grupos socioculturales antemencionados, interrumpió el tráfico cerca del Congreso y, en un ambiente social hostil y tenso con los transeúntes, marchó burlándose de la policía resultando en detenciones. Durante la cuarta manifestación, organizada en Plaza Italia para el Día de la Policía a mediados del año 1986, se realizaron actividades a cargo de varios fanzines como *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, *Diarrea Mental* y *La Furia* para difundir herramientas legales contra la represión policial. Lamentablemente, a pesar de que no haya sido reprimido, este evento público denota de un decrecimiento latente en participación e interés y responde de una percepción naturalizada de los abusos policiales. Según los organizadores esta manifestación “no tuvo el efecto esperado”, explicando que “el asunto de la policía ha pasado a ser parte cotidiana en la vida de mucha gente, que no se calienta siquiera en manifestar contra algo que le es directamente perjudicial”.³⁴⁴ Si bien estos años pueden verse paradójicamente como una época prolífica e impactante de agite punk con actividades, recitales, talleres, manifestaciones, que contrarrestaban las garras del poder y su accionar represivo, la escena sin lugar a duda sufre de una erosión de su dinamismo debilitado por los mecanismos represivos y de marginalización.

Por medio de la experiencia de esta presencia de los punks, hasta el momento limitados al subterráneo, en la superficie, y de iniciativas autogestionadas cristalizadas en la creación de la cooperativa antes mencionada, se multiplican proyectos colectivos para concebir una resistencia más extensa y efectiva al sistema post-dictatorial. Así, en 1986 se crea la Coordinadora de Grupos Alternativos que reúne una red de agrupaciones de afinidad que, a pesar de divergencias, compartían un denominador común de acción política. Este enfoque estaba primordialmente dedicado a visibilizar y repudiar la opresión y persecución que sufrían los individuos marginalizados. La Coordinadora materializa una alianza entre el conjunto Juventudes Rebeldes de los punks, rockeros, heavies, antiguos miembros del Grupo de Acción

³⁴³ Para esta parte del análisis nos apoyamos en los testimonios registrados en las ediciones de los fanzines *Resistencia* y *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, y el documental *Desacato a la autoridad (Capítulo 1)*.

³⁴⁴ *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, n°2, Buenos Aires, 1987.

Gay, el Movimiento Marginal de militantes marxistas disidentes, los editores de la revista gráfica erótica-humorista *Manuela*, y una variedad de colectivos dedicados a la acción gráfica callejera, como Fife y Autogestión o El Bolo Alimenticio, vinculados con la juventud de la Federación Libertaria Argentina. A estos se suman Los Vergara, Los Apátridas y el Club de los Blasfemos, asociaciones artísticas informales de pequeña escala y de tendencia anarquista sin afiliación formal.³⁴⁵

La Coordinadora nace después de varias reuniones para responder a la agenda social y las discusiones sobre las modificaciones a la ley de divorcio y la pronta visita del Papa Juan Pablo II, que evidenciaron una intersección problemática entre el poder jurídico y el catolicismo. Ante este contexto socio-mediático, esta alianza propone contrarrestar la continuación y naturalización de las políticas sociales de control biopolítico influenciadas por doctrinas religiosas, y organiza la llamada Marcha Pagana para exigir la separación entre la iglesia y el estado, y una libertad total según esquemas anarquistas como paradigma de resistencia y emancipación. Una reseña de la marcha en el tercer número del fanzine *Diarrea Mental* nos proporciona algunos detalles sobre el transcurso de la marcha:

[...] había unas 200 personas anarquistas, feministas, socialistas, etc. Había un títere de una mina en bolas y un tipo en bolas también. Nosotros llevamos una bandera “religión: mezcla de corrupción, mentira y poder.” Se oían consignas: todo policía es Camps, todo milico es Videla, todo cura es Triviño, son todos la misma mierda, ni dios ni estado el pueblo liberado. Fue todo bien hasta que vino la plaga azul, y dijo que no podíamos seguir porque los muñecos eran obscenos y empezaron a caer polis, y en eso los cerdos empiezan a correr y pelan los machetes, corridas, gente que agarraron, 17 detenidos.³⁴⁶

La descripción de la marcha da cuenta de la variedad ideológica de sus participantes y la intensidad de su acción pública. Elementos como las representaciones de desnudez y las consignas desafiantes destacan no solo por su audacia y excentricidad visual, sino también como tácticas disidentes que buscan reconfigurar las normativas convencionales. La represión policial, que justificó su intervención por la naturaleza de los elementos visuales presentados por los manifestantes, pone otra vez en evidencia esta fricción constante entre las formas de expresión subversivas pidiendo la liberación de las opresivas estructuras y el mantenimiento del statu quo. Más allá del aspecto visual, las crónicas de esta marcha subrayan cómo la discursividad se inscribe en una continua lucha contra las políticas de biocontrol que moldean

³⁴⁵ Para un análisis exhaustivo sobre la formación de la Coordinadora de Grupos Alternativos ver Cuello Nicolás, “Club de Blasfemos: Sensibilidades libertarias y afectos negativos en la postdictadura argentina”, *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 3 (5), 2019.

³⁴⁶ *Diarrea Mental*, n°3, s.f.

las normas sociales de acuerdo con doctrinas dominantes. Lo último tiene sentido si tomamos en cuenta el proceso político histórico de la escena punk en Buenos Aires pero esta vez se ubica en un campo de resistencia más amplio donde se interseca con afiliaciones ideológicas afines.

Siguiendo este impulso del invierno de 1986, se constituye la CRAP (Comisión de Repudio al Papa) tras una convocatoria lanzada por la revista *Cerdos y Peces*,³⁴⁷ a la cual se irán uniendo integrantes de la Coordinadora de Grupos Alternativos, militantes de partidos políticos de izquierda, activistas del movimiento para los derechos humanos, editores independientes, feministas, artistas, punks, heavies, góticos y otros disconformes y marginales. Después de varias reuniones colectivas y abiertas se decidió la organización de actividades culturales, como debates, mesas redondas, representaciones teatrales y recitales punk, que culminaría con una manifestación el viernes 3 de abril en el Obelisco. Aunque la asistencia resultó más masiva que lo esperado, ésta, de la misma manera que para las marchas anteriores, “no prosperó y los concurrentes al punto de encuentro en el Obelisco fueron gaseados y golpeados en un operativo que alcanzó a varios peatones y produjo alrededor de 100 detenidos”.³⁴⁸

A pesar del continuo accionar represivo para silenciar estas manifestaciones y el poco impacto que tuvieron en la sociedad, estas iniciativas solidarias y colectivizantes de índole interseccional y utópico, en las cuales la escena punk tuvo un protagonismo destacado, lograron agenciar democráticamente un vector de libertad total y constituir espacios significativos para el cruce de inquietudes antiautoritarias diversas y a la vez similares. En este sentido, se forjó una cultura de la resistencia con definidos parámetros, prácticas y dinámicas, no solo conformando redes de articulación ideológica afina, sino que también respondiendo a una necesidad palpable de expresión, resistencia y cambio social en un contexto particular de posdictadura. Esta articulación, además, se manifestó otorgando autonomía y flexibilidad a los elementos que la componían proporcionando para cada uno la posibilidad de afirmar su identidad sociocultural y hacerla converger hacia una respuesta colectiva a la opresión vigente.

³⁴⁷ “Nosotros tenemos suficientes pruebas acumuladas en nuestra sensibilidad, en nuestra experiencia y en nuestra percepción del mundo de que el Papa, sea este actual o cualquier otro, representa uno de los poderes que controlan la existencia humana en occidente. La iglesia que representa ha sido a lo largo de la historia una de las pestes más peligrosas y crueles que han asolado a la humanidad. En todas las matanzas, estuvieron ahí participando, bendiciendo, compartiendo el botín, callando y otorgando, siempre al lado del vencedor, siempre con un discurso evasivo y poco comprometido [...] Nosotros convocamos a todas las almas de bien que quieran dar una efectiva, legal y elocuente respuesta a su mensaje, a preparar un gran evento en donde podamos alzar la mano para decirle NO a su presencia.” en *Cerdos & Peces*, n°9, Buenos Aires, 1987.

³⁴⁸ Entrevista a Osvaldo Baigorria, entonces secretario de redacción de *Cerdos & Peces*, ver Recoaro Nicolás, “Apuntes sobre la contracultura en la primavera democrática”, *Al Margen*, 10 de agosto de 2015.

Este primer ímpetu en la práctica de un espacio colectivo de resistencia del cual participa la escena punk posibilita el asentamiento dentro de la misma de un marco interseccional de lucha sociocultural. Esta puesta en práctica de una ideología interseccional arraigada en el utopianismo libertario anarquista, y sus conexiones con círculos militantes y culturales afines, se podía observar ya desde la discursividad de los fanzines confinada al subterráneo de la ciudad sin concretizarse en el espacio público. Sin embargo, a pesar de lo último, si bien este impulso logra concientizar e implementar una perspectiva ideológica, la flexibilidad, el fragmentarismo, la descentralización y la horizontalidad que supone una escena punk vendrá progresivamente marcando tensiones heterogeneizantes. A raíz de varios puntos de conflictos tanto ideológicos como musicales, se desprende, entonces, una proteiformidad en la concepción de la resistencia punk así como de la perspectiva a seguir. La formulación de un saber situado interseccional según los parámetros de la escena punk de Buenos Aires no se hará sin contradicciones y debates generadores de polaridades en tensión que a su vez se ramificaría en distintas subescenas ya no solo musicales sino ideológicas.

b. Renovaciones discursivas

Siguiendo con el recorrido diacrónico que exige el análisis de las cuestiones que agitan este trabajo de investigación, conviene volver sobre el período inmediatamente posterior al discutido anteriormente para poner en evidencia una evolución y momentos de ruptura. Estas continuidades y discontinuidades inherentes al proceso histórico-cultural visible en el punk global dan lugar a procesos complejos dentro de la escena de Buenos Aires. Estos procesos, tanto ligados al marco global de la evolución del punk como al contexto de los procesos sociales locales, marcan nuevas configuraciones para abordar estratégicamente la resistencia y la lucha. Si bien se examinará en los capítulos siguientes con mayor detalle sobre el rol de los epígonos de una continuidad ideológica interseccional, es necesario poner de relieve las conflictividades en torno a esta concepción que ya se había instalado en el campo punk para aquel entonces.

Asimismo, los años de posdictadura que enmarcaron el análisis del capítulo anterior, delimitados entre el fin de la dictadura militar y finales de los ochenta, marcaron una politización masiva de los punks respondiendo al contexto represivo y una tendencia global del punk que ve el implemento de ideas anarquistas. Las alternaciones, en ambos casos, de estos procesos históricos implican, sin lugar a duda, cambios de paradigma para la escena punk local.

Por un lado, la juventud de los noventa que creció saliendo de a poco de la sombra de la dictadura comenzó a confrontar las condiciones sociales de forma distinta y renovadora. Por otro lado, simultáneamente, emerge el punk hardcore argentino introduciendo nuevos ángulos de concienciación política. En ambos contextos, esto evidencia una regeneración de la forma en que se articula y conceptualiza el saber punk, aunque no necesariamente mediante rupturas radicales.

Tal como se esbozó precedentemente, se observa una progresiva disminución de las referencias al anarquismo, tanto en su versión teorizada como vulgarizada a la manera punk. Tanto en los fanzines como otro tipo de material visual, en volantes, tapa de discos o panfletos, la simbología propia del anarquismo punk encarnada en el uso de la ‘a’ circundada, como su estilo gráfico distintivo, se hacen menos visible y confirman esta tendencia. A esta evolución ideológica conviene atribuir varias hipótesis, como ciertas tensiones entre punks y militantes anarquistas locales resultando en conexiones más flojas entre ambas entidades. No obstante, esta aparente disminución no implica que el anarquismo haya desaparecido completamente del ethos punk, sino que posiblemente sugiere un anclaje más profundo y matizado en la escena. Esta integración sigue manifestándose en la continua lucha contra el sistema capitalista y sus efectos perjudiciales, prescindiendo de una reivindicación explícita y marcada. Además, este fenómeno ha abierto espacio para la exploración de ideologías igualitarias derivadas del pensamiento libertario, convergiendo a veces en la emergencia del concepto anarquista de liberación total a principios de los noventa. Este enfoque del anarquismo teórico se perfila de manera menos dogmática y permite una mayor interpretación individual, reflejando un cambio hacia un activismo más personalizado y contextualizado.³⁴⁹

Esta necesidad de escaparse de dogmatismos y etiquetas políticas, lejos de las teorizaciones autorizadas, se ve potenciada con la irrupción de las primeras bandas de punk hardcore en Buenos Aires a finales de los ochenta. Parte de estas bandas, mediante su contenido letrístico, proponen encarar la realidad y resistencia desde una perspectiva política particular, sin afiliación histórica, impulsando la positividad como motor de cambio social. En este contexto, el positivismo, también conocido como PMA acrónimo en inglés de *Positive Mental Attitude*, en ocasiones vinculado con el straight edge, aparece como una corriente dentro de la escena punk estadounidense, antes de exportarse a través de procesos transculturales a nivel mundial. Irónicamente, el concepto de PMA nace de la mano del escritor estadounidense Napoleon Hill, conocido por sus libros de desarrollo personal y autoayuda, en su obra *Think*

³⁴⁹ Best Steven, *The Politics of Total Liberation Revolution for the 21st Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

and Grow Rich publicada en 1937. Hill enfatiza la importancia de la actitud positiva como un factor determinante para el éxito personal y profesional argumentando, mediante el estudio de individuos exitosos, que una de las claves del éxito reside en la autoconfianza y la capacidad de alcanzar objetivos mediante una perspectiva mental positiva y determinada. En el ámbito punk, la idea de PMA fue adaptada por la banda de Washington D.C., Bad Brains, propulsada por su tema “Attitude”.³⁵⁰ Posteriormente, este concepto fue adoptado y readaptado por otras bandas influyentes como 7 Seconds, quienes continuaron difundiendo y renovando esta ideología dentro de la escena.

La Actitud Mental Positiva, dentro del contexto punk, emerge como una respuesta y un rechazo del nihilismo, del derrotismo y la desesperanza característicos de las primeras olas punk, y promueve al contrario responder positivamente frente a las situaciones adversas de la vida. Surgida como una reacción a la violencia y la percepción de negatividad en la escena punk, esta filosofía alienta la adopción de una actitud mental y de vida positiva para promover una concientización acerca de las problemáticas sociales, personalmente y sobre todo colectivamente. Sin embargo, este posicionamiento ideológico-filosófico no significa el abandono del carácter radical y crítico inherente al punk sino más bien un enfoque distinto y una reinterpretación de cómo abordar los elementos negativos para transformarlos positivamente. Para los punks, adoptar el PMA significaría confiar en las capacidades propias, y en las de los individuos, y sus acciones para efectuar cambios positivos en cualquier contexto que sea.³⁵¹ En Buenos Aires, a partir de los años noventa, varias de las primeras bandas punk hardcore, como Fun People o Minoría Activa, empezaron a adoptar esta conducta filosófica. Como ejemplo paradigmático de esta positividad, viene al caso este fragmento de “Oro” de la banda Fun People:

Podemos ser pobres
Pero tu corazón
Nuestro corazón
Es un palacio
All our fight is gold
All our mind is gold
All our fight is gold
All our mind is gold
No voy a volver mi vista atrás
Buscando un resplandor
Que ya no existe más

³⁵⁰ Bad Brains, “Attitude”, *Bad Brains* [K7], Estados Unidos: Reachout International Records, 1982.

³⁵¹ Haenfler Ross, *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean Living Youth, and Social Change*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2006 y Kuhn Gabriel, *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and Radical Politics*, Oakland: PM Press, 2010.

El futuro va a ser mejor.³⁵²

Este tema encapsula el pensamiento promovido por el PMA a la manera punk, valorizando la riqueza interior frente a las condiciones materiales y elevando la perseverancia y la esperanza como mecanismos para confrontar y mejorar las realidades difíciles. Esto refleja la idea de un PMA punk que redirecciona la negatividad hacia una forma de activismo y compromiso social tanto crítico como esperanzador y empoderador. Además, esta corriente participa de pleno en el marco utopista de resistencia, ya fomentado por la generación anterior, con la posibilidad de visualizar un futuro mejor desde las acciones y actitudes personales y colectivas. En la continuidad de esta actitud positiva, también se suman llamamientos a abrir las mentalidades, a reflexionar y concientizarse libre e independientemente, sin seguir algún modelo, sea estético como ideológico, manteniendo de alguna forma el legado anti-normativo y libertario heredado del espíritu punk de los inicios y del anarquismo. Un ejemplo notable de esta vertiente es el tema “Debes quitarte el uniforme” de la banda N.D.I. (No Demuestra Interés):

Sé que tu principio no es particular
Ni original tu manera de pensar
Sé que todo lo has puesto bien
¿Pero tus ideas dónde están?
Debes quitarte el uniforme
Y una sola manera de pensar
Debes quitarte el uniforme
Y no pensar en algo similar.³⁵³

Aquí se identifican elementos que dan cuenta de una crítica incisiva hacia la conformidad, uniformidad y falta de expresión individual. El llamado a desechar el uniforme no solo cuestiona las posturas acríticas frente a las normas sociales y culturales, sino que también alude al peligro inherente a cualquier forma de uniformización, especialmente pertinente en sociedades con libertades individuales restringidas. En el contexto argentino, la metáfora del uniforme resuena particularmente fuerte en la simbología represiva experimentada durante la dictadura militar. Asimismo, dentro de la escena surgen cuestionamientos sobre la incoherencia de la misma por promover una libertad total y una diversidad estética e ideológica mientras es atravesada por procesos uniformizantes. El tema “NY City Clon” de la banda Fun People se inscribe en esta perspectiva crítica al cuestionar esta contradicción:

³⁵² Fun People, “Oro”, *Angustia, no, no* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 2000.

³⁵³ N.D.I., “Debes quitarte el uniforme”, *Extremo Sur* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1993.

Miráte un poco y dime si no es verdad
Necesitas ver sus fotos para vestirse y posar
Necesitas leer sus letras para saber de qué hablar
Necesitas ver sus videos para saber cómo actuar
¿Y tú me hablas de libertad?³⁵⁴

El tema plantea interrogantes sobre la autenticidad de la libertad proclamada en ciertos círculos culturales, y específicamente la escena punk. Esta contradicción destacada en la letra se erige también como otro punto cuestionable sobre los procesos globales transculturalidad, donde elementos de una cultura dominante, aquí los Estados Unidos simbolizado por la ciudad de Nueva York, resultan adoptados en contextos locales sin una adaptación significativa que refleje las realidades y necesidades locales. Esta clonación superficial y homogeneizante puede resultar tanto en una pérdida de la diversidad contrahegemónica como de autenticidad individual, sustituyendo las expresiones locales genuinas por versiones globales diluidas y estandarizadas. El cuestionamiento de la libertad y diversidad, que se presume en la adopción de actitudes imitadoras, proporciona un marco de reflexión sobre la necesidad de mantener una postura crítica propia en relación con los procesos estéticos y políticos que atraviesan la escena punk. Los elementos resaltados por Fun People en este contexto se enmarcan en una tendencia más extensa que aborda el punk en términos decoloniales, promoviendo y reconociendo las particularidades contextuales. Este enfoque no se limita solo a los círculos académicos sino que también emerge desde los actores mismos de las escenas, quienes articulan y defienden sus propias realidades y necesidades.

A parte de estos posicionamientos, resulta pertinente señalar que el corpus letrístico de la escena se ve transformado significativamente después del periodo de la posdictadura argentina. En algunos casos, el contenido crítico radical adopta un enfoque menos frontal y directo, recurriendo a mecanismos metafóricos, poéticos y herméticos. En otros casos, el contenido se orienta hacia temáticas más personales e íntimas, como el amor, el desamor, la amistad, la familia, la felicidad y la depresión. Estas formas cambiantes pueden también ser fuente de tensiones por ser consideradas como traiciones al espíritu discursivo auténtico del punk, al igual que las bandas que pasaron por procesos de mercantilización masivos, a pesar de seguir operando desde el *underground* y mantener un legado musical y de praxis en resistencia sociocultural. Asimismo, la musicalidad también se diversifica y experimenta, encarnando nuevos subgéneros del punk que exploran diferentes aspectos del espectro musical y temático

³⁵⁴ Fun People, "NY City Clon", *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

del punk. Entre estos se encuentran el fastcore, que se caracteriza por tempos en ruptura más rápidos y temas de corta duración; el powerviolence, que sigue una línea similar pero con sonido más crudo y una composición desordenada; y el post-hardcore o emo, que adopta un balance disonancia/melodía más lento y una variedad de vocalidades tanto gritadas como cantadas.³⁵⁵

La renovación discursiva que implica la irrupción de nuevas formas musicales y corrientes ideológicas no implica necesariamente una ruptura heterogeneizante y fragmentaria a nivel ideológico sino un desvío, una mirada nueva sobre la continuidad de un marco de resistencia interseccional y utópico heredado del anarquismo libertario. Sin embargo, la renovación del campo punk inherentemente trae consigo varios ángulos de cuestionamientos internos que exponen las contradicciones cada vez más arraigadas en la discursividad y las actitudes de parte de la escena. Aunque los debates sobre estas cuestiones ya eran habituales durante la época post-dictatorial, con la multiplicación de bandas, de plataformas comunicacionales, subgéneros y aportes teóricos contrahegemónicos, se vuelven cruciales para mantener una continuidad coherente y homogénea al marco de lucha. Otra interpretación posible sobre esta fragmentación en estado gestacional puede observarse en cuanto al nivel de intensidad represiva y opresiva de los mecanismos de control moral y político del Estado. En efecto, la unidad forjada en base a la existencia de un enemigo en común, y concreto en la cotidianeidad de los punks, se diluyó con el accionar policial que ya no está regido por los edictos abusivos y otras prácticas legales heredadas de la dictadura militar. La creación y consolidación de una matriz de resistencia con parámetros interseccionales y dinámicas centrípetas a la escena, ayudada y acelerada por este contexto represivo particular, se ve modificada con el fin de la aplicación de los edictos policiales y desviada hacia otros focos de lucha. A pesar de estas experiencias significativas en concordancia con el marco ideológico idealizado de la escena y la afiliación histórica del punk con la marginalidad, disconformidad y disidencia, la normalización de un ethos punk inscrito en la interseccionalidad parece puesta en duda e inefectiva en la práctica. Por lo tanto, se multiplican las denuncias internas hacia las disonancias cognitivas, acompañadas de posturas incoherentes, contradictorias e ilógicas, como reflejo de una necesidad de afirmar y recentrar perspectivas cruzadas en los procesos de configuración ideológica de la escena.

³⁵⁵ Ver Greenwald Andy, *Nothing Feels Good: punk rock, teenagers, and emo*, Nueva York: St. Martin's Griffin, 2003 y Payne Chris, *Where Are Your Boys Tonight?: The Oral History of Emo's Mainstream Explosion 1999-2008*, Nueva York: Dey Street Books, 2023.

c. Reproducción de mecanismos de dominación heterosexista

Como esbozado en las páginas anteriores, parte de las posturas conflictuales de la escena revelan tensiones políticas y otras en torno a ciertas actitudes en contraposición con el posicionamiento interseccional de la escena. Este enfoque reforzado a través del vínculo histórico entre la marginalidad disidente y el punk, fue adaptado a la escena de Buenos Aires, donde esta interconexión se contextualizó y materializó por experiencias convergentes con otros sectores sociales en lucha. Al centrarnos en las relaciones de género y sexualidades dentro de la escena, observamos prácticas y discursos paradójicos y ambivalentes, no solo reveladores de una reproducción de los mecanismos de opresión del sistema dominante, supuestamente rechazados por los punks, sino también de un proceso complejo de concientización. A pesar de la ideología explícitamente contestataria del punk, estas contradicciones subrayan cómo ciertos aspectos del sistema opresor siguen siendo internalizados y reproducidos dentro de la propia escena. Esta realidad desafía la narrativa de resistencia y disidencia que tradicionalmente define al punk, sugiriendo la necesidad de una introspección y evolución más profundas para alinearse con los principios interseccionales que aspira a promover.

Desde una observación de recitales punk, se deduce que la escena está mayoritariamente dominada por hombres, tanto en el público como en el escenario y en las otras actividades que se desarrollan a su alrededor. Esta configuración social, similar a la observada en el contexto de la escena norteamericana, aparece normalizada y justificada a través de supuestos factores emotivos, físicos y biológicos. A pesar de que la descarga de energía y la intensidad física no constituyen atributos inherentes al género, en el marco punk se encuentran asociadas con roles sociales y ciertas posturas de masculinidad y virilidad. En las prácticas del *mosh pit* coreografiado y del *pogo* caótico se traslada esta representación de la supuesta dureza de las actitudes y discursos que supone una identidad sociocultural punk. Los recitales se convierten en escenarios de demostración de una virilidad codificada que consigue excluir simbólicamente a aquellos que están catalogados como frágiles según los criterios tácitos establecidos por la propia escena.³⁵⁶ En *Homoxidal 500*, fuente fanziner punk clave en la difusión de las cuestiones de género y de disidencia sexual, el editor Rafael Aladjem, también bajista de Restos Fósiles, comenta acerca de su percepción de las dinámicas de un recital común y corriente:

³⁵⁶ Leblanc, p. 51.

No era necesario ser muy observador para darse cuenta de que en la novel escenita – entre varias otras cosas negativas – la testosterona dominante no dejaba un espacio central para las mujeres y los débiles. De modo que ese lugar protagónico era ocupado espontáneamente por “chicos duros”, algún que otro inseguro buscando afirmar su masculinidad en público, y un ballet de querubines hardcore que me hacían olvidar lo mal que estaba todo eso para luego hipnotizarme sin piedad.³⁵⁷

Según él, este desgaste viril y su codificación resulta esencial en la reproducción de una jerarquía explícita. Destaca la existencia de una relación de poder binaria, definida por la testosterona, dentro de un espacio delimitado, entre por un lado, varones duros dominantes, y por otro lado mujeres y débiles dominados. La espontaneidad en la atribución de estos roles, a la que se refiere Aladjem, sugiere una codificación, una aceptación y reproducción acrítica y no cuestionada de estos patrones. Esta configuración, anclada en aspectos biológicos naturalizados, reproduce la construcción naturalizante de sujetos subalternos en una escena que funciona según una estructuración de un orden sexuado y heterosexual, a pesar de proyectar una ideología que promueve ideologías contrarias a estas estructuras de poder, como se ha discutido.

Dentro de este contexto que rige las relaciones de poder dentro de la escena, las pocas mujeres que intentan negociar un lugar dentro de este orden se ven obligadas a adoptar las normas comportamentales asociadas a la masculinidad para ser aceptadas convirtiéndose en “un pibe más”. Si bien estos procesos de negociación implican dinámicas reprobables en apariencia, se vuelven complejas por la naturaleza social disruptiva del punk, aferrada a la subterrneidad. Unas mujeres activas de la escena describen cómo manejan esta situación en una entrevista realizada por Ingo Rohrer:

- Eso también te sitúa en competencia con las mujeres. El hecho de ser un pibe más, ponerte en mismo nivel que la charla varonil. El resto de las minas están para ser minas, simpáticas, cariñosas, agradables.
- No me hace mejor, me hace más libre. Me siento más libre hablando de caca, y de coger, y hablando cosas serias. Y no me interesa ser mina, minita, mujer.³⁵⁸

A raíz de esta entrevista, se expone cierta complejidad a la hora de analizar los roles de género de la escena en términos binaristas y dicotómicos. Para integrarse, estas mujeres deben rechazar los roles de género prescritos por las normas sociopolíticas dominantes y su reproducción en el espacio de la escena. En cambio, este proceso de negociación conlleva a una adopción de otro rol que implica una construcción identitaria-cultural ligada a relaciones de

³⁵⁷ *Homoxidal 500*, n°2, Buenos Aires, 2001.

³⁵⁸ Rohrer, p. 255.

poder de escalas distintas. Aquí, las entrevistadas destacan cómo esta negociación de identidad funciona tanto a través de la aceptación de ciertos comportamientos masculinos como mediante el rechazo de los roles femeninos tradicionales, ofreciendo un testimonio de las tensiones y las posibilidades que esta negociación comporta en la lucha por una mayor libertad dentro de la escena punk.

Sin embargo, en el subcapítulo de su investigación dedicado a la sociología del machismo en la escena punk de Buenos Aires, Rohrer afirma que la identificación con un modelo de género masculino está tan profundamente arraigada que incluso las pocas mujeres que obtuvieron reconocimiento dentro de la escena reproducen las características asociadas con la masculinidad. Consecuentemente, este comportamiento incluye el escepticismo y la desconfianza hacia otras mujeres, cuestionando frecuentemente su autenticidad. Este fenómeno sugeriría que las mujeres deben permanentemente demostrar cierto nivel de adaptación, autenticidad y dedicación, enfrentando cuestionamientos y juicios, no solo de los hombres sino también de las mujeres que ya han sido aceptadas. Según él, estos mecanismos anclados en las relaciones de género hacen que la escena limita las posibilidades de inclusión de las mujeres, las cuales solo se ven atribuidos roles como “uno más de los chicos”, la “novia de”, o la “chica ingenua que no comprende la esencia de la escena”.³⁵⁹ Estos roles subrayan una dinámica donde la aceptación está condicionada a la conformidad con un ideal masculino, y donde la identidad y la contribución individual de las mujeres a la escena pueden ser sistemáticamente subvaloradas o mal interpretadas.

Más allá de estas dinámicas sociales, en un entorno que se opone ostensiblemente a un sistema social estructuralmente opresivo, la escena punk no es inmune a replicar las mismas dinámicas de poder que critica, en particular en lo que respecta al machismo. A la lectura de varios fanzines se describen y se denuncian estos actos de violencia poniéndolos en perspectiva con la contradicción de tales actos. Esta paradoja entre el libertarismo anarquista y las actitudes discriminatorias de algunos punks se pone de relieve a lo largo de las páginas del fanzine *Resistencia*, como por ejemplo en este fragmento de una columna dedicada a la banda Cadáveres de Niños:

Todo el repudio a los tarados que aprovechan cualquier motivo para expresar su machismo, desde arrojar objetos e insultar a mujeres que se suben al escenario, a aprovecharse de chicas en estado pobre, o pelearles, y ejercer todo tipo de violencia. Así mismo los que discriminan a otros por sus preferencias sexuales o formas de expresarse.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 255-256.

Y todo esto en un ambiente supuestamente ‘consciente’. Lamento que la gente no reaccione contra esto y sí de pronto contra la policía. Basta de machismo.³⁶⁰

El texto no solo responde a incidentes específicos que afectaron a la banda Cadáveres de Niños y dos de sus integrantes mujeres³⁶¹ sino que también refleja un ambiente ideológico conflictivo, que aspira a combatir el sistema mientras simultáneamente reproduce algunos de sus mecanismos opresivos. Este ejemplo paradigmático resulta revelador de una contradicción significativa dentro de la escena y marca el inicio de una larga y continúa denuncia del machismo y de otros tipos de discriminaciones. Tales actitudes naturalizadas no solo se plasman en las dinámicas intra-escena que persiguen a las mujeres punk sino también fuera del circuito punk, como muestra de una permeabilidad de la violencia machista. En una reseña de varios recitales punk del año 1987 y organizados por la cooperativa punk, además de denunciar las agresiones sufridas por las integrantes de Cadáveres de Niños, se lee lo siguiente:

Realmente pésimo haber habilitado el espacio para que monten el show del kilombo, donde se dieron manifestaciones de las cosas que justamente estamos en contra (falta de respeto, autoritarismo, machismo, violencia, etc.) [...] un grupo de chicas que hacen teatro Las Anarcomas, tuvieron que soportar ya no digamos el machismo, sino la pelotudez de unos imbéciles que quisieron manosearlas de malos; tuvieron que defenderse ellas mismas (casi nadie saltó, para variar), y retirarse sin poder hacer su show.³⁶²

Este fragmento ilustra cómo, incluso en espacios que se autoproclaman como exentos de discriminación, persisten comportamientos que emulan las mismas opresiones que pretenden criticar. La paradoja resalta no solo la omnipresencia del machismo, sino también la indiferencia y apatía con la que se reciben estas actitudes dentro de la escena. En lugar de un rechazo activo contra las agresiones sexistas y discriminadoras, se observa una aceptación tácita de estas conductas, enmarcadas como parte del “kilombo” o caos tolerable en el ambiente punk. La naturalización de la violencia machista en estos espacios, por lo tanto, no se materializó solo como un problema intra-escena, sino un reflejo de las dinámicas más amplias de opresión y resistencia en la sociedad. La perpetración de agresiones contra mujeres que operan fuera del círculo punk, aquí actrices de un grupo anarquista, amplifica esta lectura de las relaciones de género en la escena, revelando que las actitudes machistas no se circunscriben únicamente a las chicas punk, sino que se extienden a otras mujeres con otras identidades socioculturales.

³⁶⁰ *Resistencia*, n°2, Buenos Aires, 1985.

³⁶¹ En su nota publicada en *Maximumrocknroll* en 1989, Patricia Pietrafesa también integrante de la banda escribe: “Lamentablemente durante algunos recitales parte del público agredió a la banda verbal y físicamente. La cantante fue la víctima del peor machismo por parte del público.” Ver *Maximumrocknroll*, n°70, San Francisco, 1989.

³⁶² *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

En la misma línea, en el *Resistencia* n°5 de 1989, Eduardo Valenzuela, conocido también como El Profe, en su primera nota intitulada “Homocore”, reestablece los vínculos entre punk y homosexualidad tanto en el contexto de las escenas extranjeras, como locales a partir de su experiencia personal. De alguna manera, esta publicación rompe con el silencio que prevalecía en torno a las prácticas sexuales disidentes en una escena heteronormativizada. La nota se acompaña de una crítica denunciadora de esta doble moral plasmada en comportamientos machistas, sexistas y homofóbicos perceptibles en la escena, explica al respecto:

Sin embargo andando por los recitales todos los días se ven boludos que agreden a las chicas de las bandas solo por ser minas; forros que te quieren boxear porque sos gay; heavys o punx bisexuales que curten con vos de canuto porque no se quieren hacer cargo de que los chicos también les gustan.³⁶³

La aportación de El Profe pone de manifiesto la contradicción inherente que se desprende de tal violencia en una escena auto-considerada como libertaria, antifascista e integradora de los grupos marginalizados de la sociedad, cuestionando retóricamente: “¿Es rebelde adherir al machismo burgués? ¿Es libertario ser un facho que no respeta la elección sexual de los demás?”.³⁶⁴ No cabe duda de que esta ambivalencia, en la cual se reproducen las normas de un sistema viene frenando el impulso utópico transgresor e interseccional que la escena aspira a reflejar y poner en marcha.

Sin embargo, a pesar de este ambiente contradictorio que prevalece en la escena, el reconocimiento y la confrontación activa de estas actitudes aparecen de forma recurrente entre las páginas de los fanzines punk. La denuncia de la violencia machista y heteronormativa en la discursividad, poco visible en la práctica, se revela como un paso esencial para recentrar ideológicamente la escena punk y concientizarla sobre estas problemáticas. Durante la época de posdictadura emergen discursos feministas y anti-machistas desde fanzines como *Resistencia*, *¿Quién sirve a la causa del kaos?* o *Diarrea Mental*, y bandas que incluían mujeres como Cadáveres de Niños, Rigidez Kadavérica, Antihéroes, Soberanía Personal y Exeroica, esta última íntegramente formada por mujeres. Así, una de las primeras denuncias directas proveniente del corpus letrístico de la escena, la encontramos en el tema “Supermacho” de la banda Soberanía Personal, liderada por su vocalista Johanna. El tema, editado en 1988, expresa un rechazo contundente al machismo:

³⁶³ *Resistencia*, n°5, Buenos Aires, 1989.

³⁶⁴ *Ibid.*

Yo soy mujer, vos me envidiás
Te crees un supermacho y sos un frustrado
Crees que debo ser tu esclava de por vida
Tu pose me da asco
Dame una razón para que te crea que me superás
Crees que debo ser tu esclava de por vida
Nunca zafanás de tu mediocridad
Librate de una vez de tus prejuicios [...]
No uses tus músculos, usá tu cerebro
Quiero ser feliz, quiero decidir
Deja de oprimirme cerdo machista.³⁶⁵

Este tema se erige como un ejemplo paradigmático de esta lucha igualitaria libre de machismo confrontando directamente su prevalencia tanto dentro como fuera de la escena punk. Mediante su retórica poderosa, la canción critica varios aspectos de la masculinidad tradicional y la percepción de superioridad inherente a la misma, y promueve la igualdad y la autodeterminación, inscribiéndose en el corazón del pensamiento feminista. La vocalista evoca el contexto de escritura de esta canción situándola como precursora del anti-machismo y a la vanguardia del punk feminista:

Yo recuerdo que se la dediqué a Monzón, quien, como es de público conocimiento, el 14 de febrero de 1988 mató a Alicia Muñiz. De alguna forma nos anticipamos al movimiento feminista punk con este tema que, claramente, habla de cuestiones de género, del patriarcado. Evidentemente ya entonces lo percibíamos, se respiraba un despertar antimachista.³⁶⁶

En este sentido, el tema de Soberanía Personal refleja un momento clave que ve la materialización letrística de la intersección entre el punk y el feminismo, donde la crítica al machismo se despliega en un contexto cultural atravesado por la violencia de género y la dominación patriarcal. Al hacer referencia explícita al asesinato de Alicia Muñiz por Carlos Monzón, boxeador y figura pública que representaba cierto ideal de virilidad en Argentina, la vocalista sitúa la canción en la urgencia de una respuesta a estas problemáticas, anticipando los debates contemporáneos sobre la igualdad de género y el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica.

Conviene señalar también, como ya apuntado, la irrupción de bandas de índole emocore o punk hardcore melódico que vinieron también cuestionando las pautas masculinistas proyectadas por la escena punk. Con un corpus letrístico que exhibe emociones intensas e

³⁶⁵ Soberanía Personal, “Supermacho”, *Benditos sean muñecos que pegan* [K7], Argentina: Ego Records, 1988.

³⁶⁶ Arcidiacono Silvia, Cei Gabriela y Santos Carolina, *Al taco. Historia del rock argentino hecho por mujeres (1954-1999)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2023.

inseguridades desde la intimidad y la introspección, el subgénero emo puede analizarse como una transgresión del estereotipo tradicional que sostiene la retención emocional como elemento masculino.³⁶⁷ Vector de una crisis de masculinidad que cuestiona implícitamente las estructuras dominantes fabricantes de binarismos de género, esta vertiente emocional del punk también tiene sus representantes en la escena de Buenos Aires. Entre las primeras bandas del estilo que emergieron hacia finales de los años noventa, conviene mencionar Whisper, Baltimore in Love, Mofa y Flores del sol, a las que seguirán otras como Los años mueren, Las armas, Arde Hollywood, Mofa o Cursi no muere. Como ejemplo de la exhibición de sentimientos a nivel letrístico, el siguiente tema de la banda pionera Baltimore in Love ilustra esta tendencia de expresión emocional abierta e introspectiva:

[...]
Remember the "M"
I want your afternoon
Remember the "e"
I want your moon
Put together and remember me
'cause I want to see the light of your dawn
I love you so much.³⁶⁸

Este tipo de expresión lírica, rica en emotividad y vulnerabilidad, contrasta con la rigidez y la poca sensibilidad que a menudo se asocian con las expresiones más convencionales del punk, sugiriendo una evolución dentro de la escena hacia una mayor diversidad de expresiones de identidad y emocionalidad.

Más allá del aspecto anclado en la discursividad musical, fanzines como *Resistencia* participan activamente de estos procesos críticos del masculinismo dominante, su rol de difusión ideológica, ya mencionada anteriormente y que analizaremos en detalle en los próximos capítulos de esta investigación, resulta primordial. Además de las denuncias al machismo insertadas dentro de textos con objetivos otros, *Resistencia* publica columnas y notas extensas, a modo de ensayos, sobre la contradicción ideológica inherente a la existencia de actitudes discriminatorias. En la sección de columnas, se publica una escrita por José Paniagua que aborda en profundidad estas cuestiones:

[...] hay mucha gente que se llena la boca con palabras como libertad, anarkía, rebeldía o que se supone que tiene una actitud en contra del sistema, y sin embargo conciente o inconcientemente solo tienen ideas sectarias/racistas, aaahh..., pero dicen estar en contra

³⁶⁷ Para un análisis exhaustivo de esta relación entre emo y masculinidad ver de Boise Sam, "Cheer up emo kid: rethinking the 'crisis of masculinity' in emo", *Popular Music*, 33, 2014, pp. 225-242.

³⁶⁸ Baltimore in Love, "Remember Me", *Six Songs* [EP CD], Argentina: Sniffing Recordings Industries, 2000.

del fachismo!!! Y esto se puede comprobar en cualquier lugar y en todo momento, con el solo hecho de salir a la calle y ver cómo reacciona la gente ante la presencia de gays, lesbianas, bisexuales o simplemente viendo la persecución y el acoso que tienen las mujeres, en la calle, en el colectivo, en los trabajos, en los recitales, y en estas columnas voy a referirme a la gente que sigue la escena alternativa y se identifican con el punk, la libertad total y todo tipo de conceptos que se suponen “amplios y abiertos”. [...] Por ejm., cuando vas a un recital y ves como los “machos rebeldes” encaran o insultan a las chicas bardeándolas, tipo escupiendo, eructándoles en el oído, o mandando fruta en voz alta y todo tipo de boludeces, y si la pobre víctima se encuentra sobre el escenario mejor que se haya mentalizado para todo esto porque es deprimente, aaaahhh... pero son re-anarkos!!!³⁶⁹

Este fragmento evidencia no solo una crítica interna a las prácticas machistas dentro de la escena punk, sino que también refleja cómo estas actitudes se entrelazan y reproducen en la sociedad en general. Esta dualidad subraya una ironía fundamental y un problema central en la lucha contra las estructuras opresivas que la escena busca dismantelar. La columna, publicada en 1994, años después de las primeras denuncias escritas en fanzines, sigue destacando esta paradoja y revela la dificultad de deshacerse de las ideologías opresivas incluso entre aquellos que se posicionan como antagonistas del sistema hegemónico dominante. La escena punk, que se define por su ethos de resistencia y desafío al statu quo, no está exenta de las influencias de normas y prejuicios sociales más amplios. Esto se manifiesta claramente en el trato recibido por las mujeres y disidencias sexuales de la escena, como se observa en los ejemplos específicos de interacciones en recitales, cuestionando la eficacia del punk en su intento de ser verdaderamente inclusivo y liberador.

A pesar de las tensiones evidentes, las múltiples denuncias sobre las paradojas ideológicas de la escena y la persistencia de actitudes discriminatorias resultan doblemente determinantes. Por un lado, actúan como catalizadores para un diálogo interno más crítico y reflexivo sobre las contradicciones en torno a la igualdad promovida. Por otro, extienden su impacto más allá de la comunidad punk, desafiando normativas sociales más amplias y ofreciendo una narrativa contrahegemónica sobre las cuestiones de discriminaciones de distintas índoles. En este sentido, no solo reflejan las tensiones y contradicciones dentro de la escena, sino que también participa activamente en la transformación y deconstrucción de estas dinámicas, promoviendo un cambio ideológico que busca extenderse hacia una mayor equidad y justicia social bajo criterios interseccionales.

Además, en parte de estas denuncias aparecen reconexiones necesarias con los vínculos históricos entre la disidencia y marginalidad social, y los primeros punks. Así, en esta línea,

³⁶⁹ *Resistencia*, n°8, Buenos Aires, 1994.

Patricia Pietrafesa publica una nota extensa titulada “¿Será que los punks son putos?”³⁷⁰ donde propone recontextualizar y rearticular la historia del punk con la disidencia sexual y de género. En primera instancia, Pietrafesa desarrolla un análisis sobre la etimología de la palabra “punk”, resaltando su significado peyorativo original anclado en la marginalidad social y las prácticas sexuales disidentes. Su reflexión propone explorar una historia en común de reivindicación del insulto para mitigar la connotación despectiva, segregadora y aislante que enfrentaron varias bandas estigmatizadas como “putos”. Luego, a través de una historiografía del punk desde sus inicios, marcados por desplazamientos de las normas sexuales, como ya expuesto, reflexiona sobre los cambios hacia una normativización asociada con la llegada del hardcore, caracterizado según ella por su masculinidad y una estética menos exuberante. Esta evolución musical fomentó entonces la emergencia de actitudes de tendencias machistas que no existían en las manifestaciones originales del punk y consecuentemente una reducción de mujeres como de gays en la formación de las bandas y en el público. Identificar el hardcore como responsable del heterosexismo puede debatirse ya que la emergencia del punk hardcore en Buenos Aires ocurrió más tarde y los comportamientos discriminatorios ya estaban presentes antes de su aparición. Si bien existe un vínculo entre hipermasculinidad y el hardcore, esto no puede encarnar la única razón por la cual existen estas actitudes discriminatorias. Como se ha señalado, existe cierta permeabilidad entre la escena y las normas sociales fuera de la misma, y un debilitamiento ideológico marcado por procesos mercantiles y estéticos.

Frente a las tensiones, la permeabilidad a mecanismos normativos y opresivos, y la incapacidad crónica de la escena punk para ofrecer un espacio de libertad total, emergen y se reivindican otros espacios alternativos dentro de la misma. Así como sucedió en los Estados Unidos con la emergencia del riot grrrl y el homocore/queercore, fenómenos que fueron recontextualizados por Patricia Pietrafesa en su análisis, se construyen espacios punk que activan desde enfoques ideológicos específicos y dirigidos. En el contexto de una escena con un paradigma ideológico contradictorio, estos espacios cuestionan y desafían la linealidad normativizada, redefinen la configuración de la escena, resitúan el significado del punk local en su historicidad anclada en la marginalidad social. Esto evidencia una posible fragmentación y heterogeneidad de las preocupaciones interseccionales, que a su vez pueden ser entendidas como parte de una escena que adquiere proteiformidad, adaptándose y transformándose en respuesta a sus contradicciones internas y las presiones externas de la sociedad. Estos nuevos espacios dentro del punk buscan recuperar y redefinir el compromiso de la escena con sus raíces

³⁷⁰ *Resistencia*, n°8, Buenos Aires, 1994.

radicales y anti-normativas, a la vez que amplían la lucha a aspectos específicos de opresión relacionados con género, sexualidad y otros ejes de identidad.

d. Ramificaciones y heterogeneización de la escena

A pesar de un ethos punk históricamente emparejado con la subalternidad social, y un impulso utópico interseccional marcado por experiencias significativas e intentos de concientización llevada a cabo por algunos sectores, la escena se reconfigura según varios parámetros ideológicos y dinámicas heterogeneizantes. En respuesta a las contradicciones que venimos analizando, se establecen nuevos espacios, tanto dialógicos como exclusivos en relación con la escena, que dan cuenta de una necesidad de replantear el punk y su alcance ideológico. Además, estos espacios se posicionan en una situación de doble resistencia sociocultural, tanto dentro de la escena punk como fuera de la misma en la sociedad. Conviene señalar que esta ramificación se opera en los años noventa en una escena que experimenta un *boom* caracterizado por un contexto económico que permite la multiplicación de bandas y un involucramiento de pleno en intercambios transnacionales. Este contexto favorece una ramificación ayudada por la adaptación de procesos fragmentarios operantes en las escenas dominantes de América del Norte y Europa.

Patricia Pietrafesa a modo de conclusión en su nota “¿Será que los punks son putos?”, tras revisar la exclusión que supone una escena regida por actitudes machistas y heteronormativas, describe concisamente cómo los procesos de ramificación en los Estados Unidos empezaron a operar hacia finales de los ochenta:

En el ‘86-‘87 comenzó a notarse que quienes habían sido desplazados tomaban una actitud. Y es así como llegamos a fines de los ‘80 con muchas bandas-solamente-de-mujeres, bandas-de-gays-solamente, bandas de hombres y mujeres luchando por un lugar y mujeres, todos luchando por un lugar. No solo en lo musical se manifestó esta tendencia, también surgieron muchos zines feministas, antimachistas, antisexistas, el homocore-zine/movimiento por Bruce la Bruce, los New Lavender Panthers y muchos exponentes de la cultura queer volvieron a la escena. Finalmente estos últimos años son confirmación de una gran actividad por parte de las mujeres en agrupaciones Riot Grrrl, Girl Action y la consagración de bandas como L7, Babes in Toyland, Bikini Kill (con puntos de vista extremos en cuanto a la actitud femenina que nosotros, o yo, más adelante desarrollaremos/discutiremos). También las bandas que hacen de lo gay una postura política son muy importantes y respetadas en el panorama underground.³⁷¹

³⁷¹ *Ibid.*

El marco reflexivo e informativo de la nota permite, de alguna manera, explicar cómo surge esta tendencia y abrir horizontes posibles para la adaptación local de procesos similares. En el contexto estadounidense, las subescenas riot grrrl y queercore/homocore emergieron, a finales de los ochenta como respuestas directas a una escena dominada por hombres y permeada por actitudes machistas. Estas subescenas no solo buscaban desafiar la predominancia masculina en el punk, sino también abordar las discriminaciones y prejuicios que se replicaban dentro de la misma. El surgimiento de estas en Estados Unidos se produce en un momento en que la escena punk, a pesar de su ethos de rebelión y desafío a las normas convencionales, todavía reflejaba las estructuras de poder y las desigualdades de la sociedad más amplia. Las actitudes machistas que limitaban la participación de mujeres y homosexuales en la escena fueron catalizadores que impulsaron la formación de estos espacios específicos, dedicados no solo a hacer música, sino a promover cambios sociales y culturales de doble nivel, dentro de la escena y de la sociedad con la popularización de algunos de sus máximos exponentes. Como hemos visto anteriormente, dinámicas similares existen en la escena punk de Buenos Aires, donde las actitudes machistas también prevalecen, limitando la participación y el reconocimiento de las mujeres y de otros grupos marginados. Esta similitud entre las escenas ofrece un terreno fértil para que los conocimientos y las estrategias desarrolladas en el contexto norteamericano sean adaptados y aplicados localmente. La nota de Pietrafesa, así como otras menciones a las subescenas riot grrrl y queercore en distintos fanzines, permite concientizar a los punks locales sobre las posibilidades para gestar subescenas similares que puedan desafiar las estructuras existentes y fomentar espacios más inclusivos y representativos del ethos punk original caracterizado por su ideología libertaria y utópica.

A pesar de la influencia global de estos movimientos desde los Estados Unidos, en Buenos Aires no se desarrolló una escena equivalente con características y magnitud comparables, como se analizará a continuación. Esta diferencia puede atribuirse a varios factores estructurales y contextuales. En primer lugar, la escena punk en Buenos Aires, y de otras ciudades argentinas, es de menor escala y no logró alcanzar la expansión translocal característica de la escena estadounidense dentro de su propio territorio nacional. Adicionalmente, la situación periférica del punk argentino y su interacción con movimientos sociales más amplios también contribuyó a esta diferencia. La penetración del pensamiento feminista y queer en Argentina, durante el período en cuestión, fue considerablemente menor comparada con su prominencia en la agenda social y cultural estadounidense, impulsada por la

tercera ola feminista.³⁷² En Estados Unidos, estas corrientes ya habían ganado un espacio significativo en el discurso público, facilitando así la emergencia de estas subescenas.³⁷³ Aunque parece que el riot grrrl y el homocore no pudieron concretizarse como movimientos arraigados en el panorama punk suramericano, resulta pertinente exponer que Brasil cuenta con una escena riot grrrl que consiguió construirse con parámetros situados y perdurar en el tiempo.³⁷⁴

No obstante, la influencia de estas subescenas transnacionales resultó evidente incluso en el contexto argentino, ya que catalizó la creación de iniciativas locales que buscaban visibilizar y empoderar a mujeres, géneros disidentes y miembros de la comunidad queer dentro de la esfera punk. Estas iniciativas se orientaron hacia el establecimiento de espacios seguros y afirmativos, que, aunque no replicaron completamente el modelo de sus homólogos estadounidenses, sí adaptaron sus principios a las condiciones y necesidades específicas del contexto local, promoviendo así un cambio gradual en las dinámicas de inclusión y representación dentro de la escena punk de Buenos Aires. Patricia Pietrafesa, acerca de esta necesidad urgente de organizar espacios con enfoques visibilizantes de las y los marginalizados de la escena, aclara:

Estás en un show tocando con bandas y todos los demás son hombres. Yo particularmente lo sentí mucho. Nos agredieron muchas veces. Al principio pensaba que nos escupían o nos pegaban por nuestra personalidad, pero después caí que era porque éramos mujeres.³⁷⁵

Frente a estas situaciones comunes en la escena nace una voluntad de independencia relativa y seguridad con respecto a la ambivalencia de la escena local a pesar del reconocimiento de una opresión polimórfica. Así, en 1997 se organizó el primer festival de mujeres punk llamado Belladona, de la mano de la banda She Devils, el último día de abril para conmemorar la noche Walpurguss, marcando una diferencia con los tradicionales actos del 8 de marzo. Este evento marca un doble distanciamiento, con la escena punk y asume una lógica de rechazo a las instituciones y organizaciones sociales más establecidas, anclada en el antiautoritarismo

³⁷² Las oleadas feministas en Occidente y América Latina siguieron cronologías distintas. Mientras que en Estados Unidos la tercera ola feminista emerge en la década de los noventa, en América Latina este proceso se puede situar a principios del siglo XXI. Ver Sagot Montserrat (coord.), *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*, Buenos Aires: CLASCO, 2017.

³⁷³ Ali Nyala, “From riot grrrl to Girls Rock Camp: Gendered spaces, musicianship and the culture of girl making”, *Networking Knowledge*, 5 (1), 2012, pp. 141-160.

³⁷⁴ Hummel Calla, ““Tenho Minhas Ideias e Não Posso Ficar Calada”: Riot Grrrl in Brazilian Civil Society”, *intersections* 10, 3, 2009, pp. 69-110.

³⁷⁵ Enríquez Mariana, “Las chicas quieren rock (urgente)”, *Página 12*, Suplemento Las12, 24 de diciembre de 2004.

punk. Según las organizadoras este distanciamiento crítico se dio después de un intento de conexión. Pilar, de la banda She Devils y organizadora del festival, explica al respecto en el folleto del compilado Belladona:

En otro momento creímos que el 8 de marzo era una fecha importante, que era una reivindicación a la voz oculta y oscurecida de las mujeres, luchando por darse a conocer, hacerse oír, como lo diferente, lo ignorado, lo desplazado. Quisimos (¡y lo hicimos!) participar de un acto central que creíamos unía a todas las agrupaciones de mujeres y de todas las edades, orientaciones sexuales, etc. Nos fue bastante mal y pudimos ver nuestras diferencias con el resto de las organizadoras y decidimos encarar eventos de/por mujeres rebeldes que quizá centralizara a personas que podrían tener algo más en común con nosotras.³⁷⁶

A través de la organización de este evento se evidencia una búsqueda por ocupar un espacio distinto y seguro, que resonara más genuinamente con preocupaciones y sensibilidades específicas. Este enfoque proporciona una plataforma para que mujeres y miembros de sexualidades distintas pudieran expresarse y conectar con otros que compartían un sentido común de rebeldía y descontento con las estructuras existentes. La reflexión de Pilar articula esta necesidad de distinción, destacando las dificultades y desilusiones experimentadas en eventos más *mainstream*, que pretendían unificar diversas agrupaciones feministas bajo una sola bandera. Entonces, este festival no solo promueve la visibilidad y el empoderamiento dentro de la escena punk, sino que también desafía y expande las concepciones de lo que significaba la inclusión y la representación en este contexto cultural específico, demostrando cómo la adaptación de influencias transnacionales puede fomentar innovaciones locales que reflejan y respetan las necesidades y características únicas de la comunidad a la que sirven. Aunque los detalles específicos de los desacuerdos políticos entre las organizadoras de los actos del 8 de marzo y la banda She Devils no se conocen con precisión, está claro que el distanciamiento se originó por diferencias fundamentales en la concepción de estos eventos políticos. En una entrevista concedida a *Página 12*, relata una experiencia que ilustra claramente estos choques ideológicos y metodológicos. Según Pietrafesa, aunque inicialmente aceptaron la invitación para participar en el acto, las circunstancias subrayaron la incompatibilidad entre los enfoques:

[...] fuimos, no demasiado convencidas, para probar algo diferente. Propusimos que también tocara Penadas por la Ley, un grupo punk medio cabeza... los fans de ellas empezaron a hacer pogo violento y las viejitas feministas volaron por el aire. Querían cortar todo, y las Penadas, que son bravas, se calentaron. Cuando llegó nuestro turno empezó a llover y por poco nos electrocutamos en vivo, se desarmó todo, y no nos

³⁷⁶ VV AA, *Belladona* [Álbum CD], Argentina: GRRR!!! Records, 2002.

llamaron nunca más. Igual, ya teníamos decidido no tocar más en esos actos, porque no tenemos nada que ver con la forma en que hacen las cosas: tenés que ceder para compartir cuestiones con personas con las que en realidad no compartís nada. Mejor hacer lo de uno y sentirse cómodo.³⁷⁷

El incidente descrito por Pietrafesa, donde la actuación de la banda Penadas por la Ley desencadenó un *pogo* violento que resultó en tensiones con las asistentes más tradicionales del evento feminista, evidencia las tensiones inherentes cuando diferentes culturas y expectativas colisionan en un espacio compartido. La reacción de las organizadoras, que intentaron interrumpir la actuación culminó en una experiencia que reafirmó la decisión de She Devils de no participar más en esos actos. Pietrafesa expresa una preferencia clara por eventos donde se pueda mantener una autenticidad y seguridad sin necesidad de comprometer sus propios valores o estilos de expresión, al margen de las convenciones que rigen los actos más formales y tradicionales. En este sentido, reafirma la decisión de crear un espacio propio motivada por la percepción de que los métodos y enfoques tradicionales no se alineaban con las experiencias y aspiraciones de las mujeres rebeldes que buscaban afirmar su identidad y resistencia en maneras que resonaran más estrechamente con su ethos punk. En la misma entrevista, busca clarificar el carácter del Belladona, indicando que no se centra en la política, aunque la mera creación de un espacio para la expresión de personas doblemente marginalizadas implica un gesto inherentemente político que resonaba con la militancia. Afirma al respeto, matizando la naturaleza del festival:

No es festipunk porque no es ése el único estilo que aparece, y no es feminista: es solamente un recital. Ser feminista es otra cosa, es algo más serio, esto es diversión y expresión, es demasiado llamarlo feminista: tendría que tener otra carga de más responsabilidad. Belladona es una situación que se da, que tiene puntos de contacto con el feminismo, pero es un recital. Si hubiera un verdadero planteamiento feminista, no sé cuántos se lo bancarían.³⁷⁸

La declaración de Pietrafesa revela una tensión entre la percepción de lo que constituye la militancia feminista y la praxis de Belladona. Al distinguir el festival de los eventos feministas tradicionales, reconoce que, aunque comparte ciertos ideales con el feminismo, como la creación de un espacio seguro para las mujeres y las minorías sexuales, el enfoque principal del festival proporciona más que todo un lugar para la diversión y la libre expresión de personas marginalizadas. Esta perspectiva subraya una filosofía más inclusiva y menos dogmática sobre cómo deberían ser los eventos que buscan apoyar a las comunidades

³⁷⁷ “Soy rebelde”, *Página 12*, Suplemento Las12, 31 de octubre de 2003.

³⁷⁸ *Ibid.*

marginadas. La reflexión de Pietrafesa también es indicativa de las complejidades y desafíos que enfrenta la permeabilidad de agendas políticas en espacios culturales que primordialmente se posicionan en resistencia. Asimismo, esto sugiere que, mientras Belladona se concibió como un espacio de relevancia cultural y social, su designación como un acto feminista podría imponer expectativas y responsabilidades que alteraría su naturaleza fundamental y la receptividad del público hacia el mismo. En efecto, la resistencia a etiquetar el festival como un evento feminista expresa una cautela hacia la carga política que tal identificación conlleva, posiblemente debido a preocupaciones sobre la división y exclusión que una postura explícitamente feminista podría provocar en la escena punk.

En una nota publicada por Pietrafesa en *Resistencia*, donde se discuten las motivaciones detrás de la organización del festival Belladona, se afirma que el mismo fue pensado y creado como lugar de expresión para “chicas punks/hc/rebeldes con ganas de agitar la escena”,³⁷⁹ sin proponer una vertiente militante explícita, pero anclado en las prácticas autogestionadas promovidas por el punk. Además, explica Pietrafesa que la propuesta del festival responde de una lógica distinta y distanciada de los tradicionales recitales:

Los festivales Belladona –explica Patricia– son una situación planteada como lugar de expresión para mujeres que realicen actividades artísticas. Las voces en las bandas tienen que ser de mujeres: nuestro interés es proveer arte conspirativo y agitar el entorno en el que nos encontramos, con bajos recursos, bajo presupuesto y altísimo grado de interés y motivación.³⁸⁰

Al conceptualizarlo como una “situación” según Pietrafesa, al margen de los marcos convencionales de los festivales, subraya un enfoque situacionista, que busca transformar mediante la creación de ambientes espontáneos y auténticos, alejándose de la pasividad y el consumo pasivo criticado por el situacionismo teórico. Al calificar Belladona de tal manera, se enfatiza su rechazo a la rigidez de las estructuras tradicionales de organización de eventos, buscando en su lugar fomentar una participación activa y una expresión crítica de las participantes. Esta metodología ya activa en el ámbito punk, desafía aquí las normas del activismo feminista al rehusarse a adherir estrictamente a una etiqueta feminista convencional. Belladona, al ser descrito por sus organizadores como una situación y un espacio más relajado y enfocado en la diversión y la expresión personal y artística que en el activismo estructurado, adopta principios situacionistas por romper con las narrativas dominantes, aunque sean estas marginales en la agenda social, y revitalizar las experiencias socioculturales de sus

³⁷⁹ *Resistencia*, n°10, Buenos Aires, 2001.

³⁸⁰ “Soy rebelde”, *Página 12*, Suplemento Las12, 31 de octubre de 2003.

participantes. Este situacionismo careciente de una ideología explícita y referencias a un movimiento más amplio, ubica el festival en la periferia del movimiento riot grrrl, asimilando algunos de sus principios sin comprometerse completamente con una ideología específica.

En la línea de esta visibilidad ofrecida para las mujeres del ámbito subterráneo, Belladona adopta una aproximación feminista interseccional, ampliando su convocatoria más allá de las divisiones sociales tradicionales. Se posiciona en la perspectiva planteada por el riot grrrl, pero parcialmente por no adoptar explícitamente una ideología específica, pero proponiendo un espacio nuevo y renovador que permitiera la expresión de mujeres y cuestionar la hegemonía masculina de la escena. La inclusión explícita de “vegetarianas, carnívoras, satánicas, brujas, anarquistas, nihilistas, viejas, jóvenes, queer, rebeldes multiformes”³⁸¹ en Belladona destaca implícitamente su compromiso con una perspectiva feminista que reconoce y valora la diversidad de identidades y experiencias. Esta apertura refleja una práctica interseccional que busca abordar las múltiples facetas de discriminación y opresión que pueden afectar a individuos en diferentes contextos y cruces de identidad. Similarmente visible en escenas asociadas a la movida riot grrrl, tanto en Estados Unidos como en escenas más cercanas como la brasileña,³⁸² la perspectiva feminista interseccional en el contexto argentino se concientiza y se impone gradualmente como herramienta de lucha ideológica, después de algunas experiencias convergentes que vieron la conexión entre la escena punk y otros sectores marginales. Así como ocurrió durante estas convergencias permeabilizantes para abolir los edictos policiales, el festival Belladona para “mujeres de todo tipo”³⁸³ cuenta con la participación de militantes de la Asociación de Travestis Argentinas (ATA)³⁸⁴ y de su fundadora María Belén Correa, quien inauguró el festival en varias ocasiones.

Además de haber culminado en la edición de un compilado acústico epónimo para intentar inscribir las bandas participantes en el corpus discográfico de la escena,³⁸⁵ el festival también se establece como una plataforma transdisciplinaria que visibiliza mujeres de otros ámbitos culturales y artísticos, ofreciendo diversas actividades como bailes, performance, muestras, lecturas, charlas y ferias de fanzines, libros, panfletos, discos y ropa. Esta circulación de saberes no solo opera localmente sino también a nivel translocal como transnacional, al

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Monteiro do Nascimento Silva Patrick, “Performance, estilo e gênero no ‘rolê’ riot grrrl do Rio de Janeiro”, *Latitude*, Maceió-AL, 12 (2), 2019, pp. 136–161.

³⁸³ Santoro Estefanía, “Pat Pietrafesa: la escena punk de la post dictadura contada por una protagonista de la contracultura”, *Página 12*, 18 de febrero de 2022.

³⁸⁴ Creada en 1993, la asociación cambiará de nombre en 2001 para llamarse Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA).

³⁸⁵ VV AA, *Belladona* [Álbum CD], Argentina: GRRR!!! Records, 2002.

invitar bandas de otras ciudades y de escenas del cono sur como las uruguayas Brainerds, quienes fueron invitadas en la edición de 2003.

No obstante, a pesar de fomentar un espacio específico con una perspectiva feminista interseccional dentro de un conjunto punk más amplio, persisten tensiones a raíz de esta ramificación como señalado anteriormente. Estas tensiones denotan de una difícil implementación del aspecto liberador que tendría que significar una identidad cultural punk. Parte de una proteiformidad progresiva de la escena, las iniciativas como Belladona no se desligan plenamente con la escena al mantener una coherencia con las vertientes del ethos y la ideología punk, y proponen en cambio una perspectiva nueva enfocando un aspecto particular del marco interseccional e invirtiendo la opresión que sugiere una escena dominada por hombres hetero-cisgéneros. Así, en la organización del festival Belladona, desde su primera edición en 1997, se observa un desplazamiento o desviación del impulso utópico por privilegiar un eje de praxis de lucha dado el contexto machista contradictorio que rodea parte de las prácticas de la escena. Iniciativa precursora inscrita en esta perspectiva de ramificación de la escena de Buenos Aires, este evento inspiró y sirvió como pauta para procesos similares con enfoques análogos u orientados hacia diferentes problemáticas.

Otra de las iniciativas notables que conviene explorar en el marco de las primeras ramificaciones de la escena punk es la organización de las llamadas fiestas Homocore, de la mano de Rafael Aladjem, entre los años 2000 y 2002 bajo el lema “Homo, rebelde, únete!”.³⁸⁶ De la misma manera que el Belladona, este evento ofrece una doble propuesta, crear un espacio con una perspectiva queer dentro del panorama punk de la ciudad y romper con los estereotipos de la cultura gay *mainstream*, como lo atesta la elección de las fechas de organización, un día después de la Marcha del Orgullo. En una reseña de estas fiestas, publicada en *Resistencia*, este doble enfoque crítico se pone de relieve: “la idea era tener grupos rockeando en un concierto gay punk/hc, incorporando también djs, música, fiesta, en un intento de quebrar esa “regla” de que si sos gay te vas a la disco y no al recital punk”.³⁸⁷ El objetivo de las distintas ediciones del festival se inscribe en la continuidad de las propuestas del Belladona: por un lado, visibilizar la comunidad queer dentro la escena punk, y por otro lado, proponer una doble alternativa sociocultural a los tradicionales medios de visibilización de esta comunidad, intrínsecamente ligados a la cultura de discoteca y otros estereotipos, y el ambiente discriminatorio vigente en la escena. El festival no solo se presentaba como un recital punk tradicional, sino que también

³⁸⁶ *Resistencia*, n°10, Buenos Aires, 2001.

³⁸⁷ *Ibid.*

incluía ferias, fiestas bailables con DJs e instalaciones visuales, creando un espacio multifacético que refleja una apertura a nuevas formas de experiencia en el contexto punk.

El festival Homocore representa también una reconfiguración significativa de la escena punk a través de un enfoque explícitamente queer. Al invertir las normas establecidas de hegemonía masculinista heterosexual que tradicionalmente dominan estos espacios, el festival propone tanto un modelo alternativo de evento cultural punk como un espacio catalizador para una más amplia reflexión, deconstrucción y redefinición de la identidad ideológica punk. Estos impulsos ramificadores e interseccionalizantes a finales de los noventa se materializan no solo en espacios efímeros y puntuales, como los festivales Belladona y Homocore, sino también en espacios discursivos mediante la edición de fanzines.

Con la energía renovada de estos cruces entre la escena punk y la disidencia sexual, se publica, entre 1998 y el año 2000, el fanzine *Drag!* de la mano de Pilar Arrese, guitarrista de She Devils. Este fanzine, uno de los primeros fanzines punk queer publicado en Argentina,³⁸⁸ caracterizado por su postura pro-sexo, refleja un compromiso punk con la exploración de la diversidad de expresiones dentro del activismo queer. Presentado en formato de hoja plegada, el fanzine se presenta como un compendio del universo de su autora, abarcando contribuciones de activistas travestis y transexuales, notas sobre la historia del movimiento queer, cuestiones sobre los placeres lésbicos, narrativas de transgresión de género, imágenes sexuales y de drag kings, posicionando a *Drag!* como otro medio clave para la articulación de perspectivas queer dentro de la escena punk y los círculos LGBT que no entran en los procesos de institucionalización del movimiento.

A continuación de esta iniciativa, resulta imprescindible detenernos en la publicación del fanzine *Homoxidal 500*, ya citado en el capítulo anterior, que participa también significativamente de los procesos que venimos analizando. Editado en cuatro números entre los años 2001 y 2003 por Rafael Aladjem, también organizador del festival Homocore, el fanzine materializa otro canal de comunicación entre lo queer y lo punk, y viene concretizando y prolongando las distintas notas escritas por El Profe en *Resistencia*. En efecto, en su nota llamada “Homocore” publicada en *Resistencia*, además de criticar la violencia heteronormada en la escena y poner en tela de juicio la contradicción que supone tal violencia, El Profe da a

³⁸⁸ Podemos también considerar el fanzine *Freak*, publicado entre 1998 y 1999 por el performer y artista multifacético Peter Pank, como uno de los primeros en editarse a pesar de un contenido alejado de las preocupaciones punk. Ver Pank Peter, “*FREAK. El primer fanzine kitsch argentino*”, *Moléculas Malucas*, 24 de mayo de 2021.

conocer la revelación que supuso la escena queercore/homocore norteamericana así como las primicias de la postura ideológica que regirá la línea editorial de *Homoxidal 500*:

Hardcore es la música de la supervivencia, es la decisión salvaje de existir a pesar de todo y contra todo [...] Existe también otra gente cansada de caretear, hasta el sentimiento y la blandura, que quedó seducida por el HC. Son gays que nunca se sintieron representados por la imagen convencional del homosexual cobarde, burguesito, y frívolo. Muchachos que aman a los muchachos, pero salvajemente, con la fuerza y la velocidad del HC [...] No puedo explicarles mi alegría cuando me enteré que existía el movimiento Homocore. No estoy solo. Existen en el mundo otros locos iguales a mí, gays recopados con el hardcore, el pogo, el jueguito rudo y los chicos rebeldes.³⁸⁹

La nota, doblemente crítica, expone las dinámicas principales de la escena norteamericana, las cuales serán adaptadas al contexto local mediante la publicación de *Homoxidal 500* inscribiendo el fanzine en un intento de constitución de una escena queer punk en Buenos Aires. En la editorial del primero número estas ideas se reflejan cuestionando los modelos fabricados y la imagen convencional del homosexual:

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. No esperen que algún día me decida a hacer un “Crucero Gay” como los que promocionan 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 el disco de Elton John y cuidado no porque crea que eso está mal o que nadie debe hacerlo. Se trata de decisiones personales y en ese caso es que yo decido decirlo 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.³⁹⁰

Frente a la institucionalización y mercantilización de las estructuras que representan los queers locales, *Homoxidal 500* cuestiona las negociaciones de inclusión de las preferencias sexuales en el campo sociocultural *mainstream*, y de la escena en proporciones menores, que tienden a convertir los individuos homosexuales en posibles consumidores y a categorizar a través de estereotipos. A la lectura del fanzine, observamos cierto desprecio hacia la comunidad LGBT local, la organización de la Marcha del Orgullo y del Día de la Mujer, responsables de una asimilación errónea y estereotipada de las cuestiones de género y propone como alternativa el lema “Homos, Rebeldes, Unámonos” como nueva perspectiva de socialización queer. Según el editor, la rebeldía homosexual resulta compatible con el espacio que otorga la escena punk para socializar y construir una identidad fuera de las construcciones socioculturales históricas,

³⁸⁹ *Resistencia*, n°5, Buenos Aires, 1989.

³⁹⁰ *Homoxidal 500*, n°1, Buenos Aires, 2001.

convirtiendo la escena punk en un terreno fértil para fabricar identidades de género y sexuales a pesar de una heteronormativización hegemónica.

Así, en esta línea desarrollada en la radicalidad sociocultural de lo queer, el segundo número del fanzine propone una extensa nota sobre el Frente de Liberación Homosexual escrita por Joaquín Insausti bajo el seudónimo Joako. Esta nota que reconstruye la historia de resistencia del movimiento a través de testimonios de sus protagonistas sirve como contracara a los procesos asimilacionistas y conformistas que atraviesan las identidades sexuales disidentes.³⁹¹ Además, permite reforzar una alianza histórica con la escena punk existente desde las distintas marchas contra los edictos policiales, y con una escena queercore local en gestación. De la misma manera que los otros espacios discursivos enfocados en un eje de lucha social, como en caso del festival Belladona con la ATA, el fanzine funciona como una plataforma convergente de inconformidad para sectores sociales que resisten a procesos autoritarios de conformización sociocultural, sea de género, sexualidad o musical. Parte de estas reflexiones no son nuevas y se encontraban ya en *Resistencia* a través de notas, entonces firmadas por El Profe, participando de pleno del impulso utópico interseccional promovido por *Resistencia*. Volveremos posteriormente específicamente sobre este fanzine con un análisis detallado del impulso que inició y puso en marcha.

A parte de su anclaje en el ámbito específicamente punk, a través de entrevistas a protagonistas del queercore, notas sobre su desarrollo norteamericano y la crítica a los procesos que atraviesan los movimientos LGBTQ, *Homoxidal 500* articula una ideología interseccional subyacente. Este fanzine propone abordar la rebeldía y el antiautoritarismo también desde una perspectiva de género crítica de estos mismos procesos y reivindicando las luchas de las personas travestis y transgénero contra las contravenciones a las cuales estos grupos sociales siguen sujetos por la remanencia de legislaciones opresivas.

Aunque los espacios explorados en esta sección de nuestra investigación, emergentes a finales de los años noventa, no lograron establecer escenas totalmente distintas y desvinculadas permitieron generar subescenas esporádicas desarrolladas a partir de festivales y publicaciones fanzineras que supieron concientizar los punks sobre las cuestiones de sexualidad y de género. Estos espacios resultaron esenciales para crear y reforzar alianzas trans-sectores y proponer plataformas para el intercambio de saberes situados entre sus participantes. Asimismo, desempeñaron un rol fundamental en la reproducción de iniciativas similares en las décadas siguientes, sustentando tanto una necesaria desviación y ramificación de la escena de la cual

³⁹¹ *Homoxidal 500*, n°2, Buenos Aires, 2001.

emergen, como una convergencia y evolución desde enfoques particulares del impulso interseccional ya iniciado unos años antes por fanzines y la postura ideológica de algunas bandas, sobre las cuales profundizaremos a continuación.

IV. Una interseccionalidad punk multifacética

En esta sección final, nos enfocaremos en analizar las principales iniciativas que funcionan como ejes representativos de la pluralidad de preocupaciones interseccionales dentro de la escena punk. Estas dinámicas han estado en constante transformación, a medida que nuevas aportaciones, a menudo en tensión, irrumpen en el panorama ideológico de la escena. Dichas contribuciones provocan cambios tanto a nivel discursivo como estructural, revelando las complejas relaciones entre los diversos actores involucrados. A través de nuestro análisis, indagaremos cómo estas tensiones han dado forma a las distintas manifestaciones del punk, contribuyendo a redefinir el impulso interseccional, y cómo, en ocasiones, se han logrado consolidar dispositivos de diálogo y consenso dentro de la escena. Además, en la última parte se centrará en examinar los espacios físicos que emergen de este proceso, y cómo estos, a pesar de su aparente inestabilidad, logran solidificar el alcance utópico del punk, ofreciendo una plataforma para nuevas formas de resistencia. En particular, se explorarán las contribuciones del transfeminismo punk, destacando su papel en la articulación de nuevos ejes de resistencia y su capacidad para redibujar los límites ideológicos y territoriales, fortaleciendo el entramado que define la escena en su estado actual.

1. Ejemplos paradigmáticos de posicionamientos interseccionales y proteiformes

En este capítulo proponemos explorar un corpus discursivo particular, desde fanzines e iniciativas de bandas que facilitaron procesos de transformación paradigmática de la escena de Buenos Aires y de creación de espacios utópicos a través de un conjunto de saberes radicales posicionados como interseccionales. Empezaremos este recorrido con un análisis del fanzine *Resistencia*, instrumental en el despertar de la conciencia ideológica colectiva de la escena en un contexto post-dictatorial, desde el cual se producen dinámicas de agitación libertaria y

antiautoritaria que asientan las bases de una concepción particular de resistencia a las relaciones de poder. Esta concientización que supuso el fanzine dentro de la escena experimenta, hacia mitades de los noventa, una multiplicación de fanzines y grupos epígonos que retoman las reflexiones promovidas por *Resistencia* desde otra perspectiva, como en el caso de She Devils y Fun People. También, los distintos cambios operantes en la escena de esta época se encuentran enmarcados en la emergencia de nuevas propuestas musicales, como el hardcore, e ideológicas que progresivamente replantean el marco de lucha interseccional. Como ejemplo de este replanteamiento, nos interesaremos particularmente por la subescena straight edge, que si bien participa de una ramificación y tensiones fragmentarias se impone como otra herramienta anclada en las propuestas de cambio social.

a. El fanzine *Resistencia*: una utopía de papel y tinta

Fuente primaria y esencial de este trabajo de investigación, el fanzine *Resistencia*, activo entre 1984 y 2001, se destaca como uno de los primeros medios de expresión contra-hegemónicos que nacieron a la sombra de una dictadura extinguida y un periodo de transición democrática, plagada aún de rasgos represivos y conservadores. El fanzine surge desde una micro escena punk de poco alcance cultural, y se impone rápidamente como una herramienta crítica y desafiante ante un sistema que seguía perpetuando los mecanismos de control biopolítico del orden social a través de regulaciones legales que permitían criminalizar cualquier intento de disrupción de un poder vacilante por su carácter transicional. A pesar de la multiplicación progresiva de producciones fanzineras, *Resistencia* se distingue por su longevidad, el carácter radical y subversivo de su contenido ideológico así como la influencia que ejerció para el proceso de concientización política de los punks locales. A través de una compleja articulación de, no solo información acerca de la escena local e internacional, sino también escritos de distintos índoles sobre el anarquismo, el anti-imperialismo, los edictos policiales, las luchas sociales locales e internacionales, el cine gore, la pornografía, el feminismo, la visibilización de sexualidades y géneros disidentes, la ecología y la explotación animal, entre otras cosas, el fanzine resulta clave para comprender la formación y el posterior fortalecimiento de bases ideológicas particulares. Esta lista no exhaustiva de temáticas da cuenta de discusiones centrales y de una radicalidad enmarcada dentro de discursos y prácticas interseccionales. Además, la proteiformidad editorial promovida por el fanzine no se limita a

una mera crítica de las condiciones normativas y opresivas del sistema político y social sino que se inscribe en una dinámica más extensa de propuestas para el cambio social de la cual se genera un impulso utópico y colaborativo de alianzas extra-escénicas.

En el marco de este trabajo de investigación, *Resistencia*, al igual que una parte significativa de la producción punk, se establece como un cuerpo discursivo que forma parte de la memoria cultural de una comunidad subalterna y marginal, la cual ha sido habitualmente excluida en la construcción del conocimiento histórico oficial. Por estas razones podemos valorizarlo como un contra-archivo, un archivo construido desde una posición alternativa que carece de oficialidad. A partir de las reflexiones de Jacques Derrida y Michel Foucault, quienes identificaron una relación ineludible entre la formación de archivos y la manifestación del poder,³⁹² entendemos el contra-archivo como un archivo marginal, efímero, perdido u olvidado, que documenta formas subalternas de expresión sociocultural. Si bien nuestro análisis se inscribe parcialmente en los procesos que supone este concepto y su materialización, nos parece pertinente poner de relieve la posibilidad de concebir *Resistencia*, y los demás fanzines referenciado aquí, como contra-archivos por el carácter anti-sistema, contra-hegemónico y no oficial que supone tanto la edición como la discursividad del objeto fanzine.

Asimismo, podemos establecer una correlación pertinente en cuanto al título del fanzine, plasmado en un término significativo tanto dentro del contexto punk como de la época en que se publicó. Originariamente remitiendo a intentos de eliminación de un régimen mediante una planificación activa, en el contexto argentino el concepto de resistencia sirvió para delinear experiencias diversas en disidencia y oposición al régimen militar, sin algún tipo de organización o planeamiento previo. Esta perspectiva no solo incluye prácticas explícitas sino también discursividades que cuestionan implícitamente cierta resignación hacia el régimen. Por la sistemática limitación y eliminación de cualquier intento de disidencia organizada, el concepto vierte más bien hacia un cuestionamiento del poder. Así, en esta línea, nos apoyamos en las hipótesis de Foucault en cuanto a la resistencia y el poder, para interpretar *Resistencia* en el marco de las prácticas y discursos que se mantuvieron durante la posdictadura en oposición con la hegemonía social, política y cultural. Según Foucault, el cuerpo social es constituido y atravesado por relaciones de poder múltiples³⁹³ que rompen con la estructura binarista dominantes/dominados y producen de manera multiforme relaciones de dominación

³⁹² Derrida Jacques, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, París: La Différence, 2004 y Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard, 1969.

³⁹³ Foucault Michel, *Il faut défendre la société*, París: Gallimard, Seuil, 1997, p. 22.

parcialmente integrables a estrategias de conjunto.³⁹⁴ Al considerar que no haya relaciones de poder sin resistencias, estas aparecen también desde una multiplicidad incorporable a estrategias globales.³⁹⁵ Dentro de esta perspectiva teórica de Foucault, enmarcamos las prácticas y la línea editorial del fanzine *Resistencia* que articula estrategias holistas de resistencia al poder desde un espacio cultural marginal.

Fue desde este espacio subterráneo, que emergió bajo un régimen dictatorial, donde Patricia Pietrafesa se lanzó en este proyecto fanziner “conmovida a flor de piel por el fervoroso llamado ‘hacelo vos mism*’ que había encontrado en el libro de Kreimer”.³⁹⁶ Acompañada en un primer instante por su amiga Miriam Contreras, quien deja el equipo editorial antes de la publicación del primer número, Pietrafesa mantendrá en los diez números que consta *Resistencia* una plataforma divulgativa, concientizadora y de debate para la escena, contando con la colaboración de otros punks de sensibilidades ideológicas cercanas. En la introducción al libro recopilatorio de los diez números del fanzine, la editora recuerda el contexto de escritura y producción y nos desvela parte de sus motivaciones:

Resistencia comienza en la segunda mitad del 80, un periodo de gran ebullición agitadora: de la uniformidad y el oscurantismo de la dictadura, a ir abriendo el camino hacia un propio espacio de destrucción, creación, protesta, lucha, y novedad. [...] No solo cáscaras: era tan importante disfrutar de una música distinta, como manifestar contra los abusos de la policía, la amenaza clerical o la hipocresía de la opinión pública. Resistencia fue un impulso incontrolable de decir lo que pensaba. [...] Luego se fue transformando en un medio de comunicación y expresión personal donde poder decir lo que me gustaba y lo que no, o difundir lo que necesitaba que otros supieran. Ese descubrimiento pegó en la tecla de mi punkitud: el fanzine es un espacio de libertad increíble.³⁹⁷

Pietrafesa justifica la producción del fanzine y la consolidación de una escena, durante el periodo de la posdictadura, por la posibilidad y libertad total otorgado por la herramienta fanziner para destruir, crear, innovar, expresarse y manifestarse en contra de una sociedad y un sistema, ambos disfuncionales y opresivos. Insiste sobre la importancia de considerar, de igual manera, la vertiente musical y las prácticas ideológicas, como el hecho de editar un fanzine, borrando las líneas entre cultura y política. Aunque Pietrafesa, *a posteriori*, reconoce humildemente que la edición del fanzine respondía además a unas motivaciones personales,

³⁹⁴ Foucault Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III: 1976-1979*, París: Gallimard, 1994, p. 425.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Cuello Nicolás y Disalvo Lucas, *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*, Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento, 2020, p. 29.

³⁹⁷ Pietrafesa Patricia, *Resistencia: Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*, Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias, 2013, p. 7.

omite el rol que tuvo para concientizar a los punks, al acercarlos a las estructuras ideológicas de la escena global y promoviendo su materialización dentro de problemáticas locales. En la introducción al libro recopilatorio, Marcelo Pocavida reconoce y alaba el rol decisivo que tuvo en aquel entonces *Resistencia* para la escena. Resume la influencia del fanzine en los términos siguientes:

El reencuentro con aquella conciencia llevada al punk fue adoptado aquí por un fanzine que aggiornaría ese espíritu de participación, lucha y activismo a la realidad local. *Resistencia* reflejaba en sus páginas los ideales, proyectos y sueños de su tenaz editora, en pos de una escena más fuerte y organizadas ideológicamente ante un entorno aún peligroso y hostil, producto de años de abuso y autoritarismo. [...] desterrándolo de todo vestigio utópico, hicieron de *Resistencia* una suerte de guía y compendio de gran influencia para el nacimiento de una nueva generación underground.³⁹⁸

La aportación de Pocavida confirma aquella influencia decisiva que arrastró el fanzine durante casi dos décadas. Pocavida, así como otros de los textos introductorios al libro, refuerzan el carácter casi bíblico de *Resistencia* y anclan su alcance para el nacimiento y mantenimiento de un ethos punk local y situado. Adicionalmente, la alusión a la utopía hecha por Pocavida resulta pertinente para comprender más profundamente el ingenio que anima el fanzine. Al calificar su propuesta como utópica debido a su firme carácter ideológico, se revela un nexo significativo entre el concepto y la edición del fanzine, indicando que el mismo fue partícipe de un impulso utópico resiliente. Esta dinámica encarna una aspiración hacia el fomento de espacios donde las nociones de justicia, igualdad y libertad sean plenamente realizadas dentro de la escena punk, y funciona como motor de cambio social y resistencia. *Resistencia* se establece como un ente activo en la creación y difusión de perspectivas ideológicas ancladas en el utopianismo interseccional al reconocer la multiplicidad de las relaciones de poder.

Dentro de este marco, más allá de las rúbricas musicales de distintos ídoles típicas de los fanzines, *Resistencia* se impone como uno de los principales vectores del anarquismo punk. La adopción del anarquismo y sus derivaciones ideológicas y éticas como acompañantes políticos, constituye un referente clave de la edición del fanzine. Como ha sido expuesto anteriormente, articula de forma fragmentaria un lenguaje anclado en la simbología anarquista, un corpus informativo teorizado y práctico sobre el anarquismo libertario y comunica dialógicamente con otras iniciativas anarquistas, sean fanzines o espacios políticos. La cosmovisión anarquista, profundamente arraigada entre las páginas de *Resistencia*, se alinea

³⁹⁸ Pietrafesa, p. 10.

con la coyuntura histórica de la Argentina post-dictatorial. En este contexto, el fanzine no sólo espeja un anhelo por el cambio, sino que propone un modelo alternativo existente de interacción sociopolítica. Aboga por una reconfiguración cultural y política a través de la creación de espacios, prácticas y discursos colectivizados que subvierten y disrumpen el orden y las estructuras tradicionales de poder.

Así, la función del fanzine en la diseminación y fortalecimiento del anarquismo resulta fundamental para cimentar ideológicamente la escena punk. A través de su circulación dentro de la escena y fuera de la misma en la subterrneidad de la capital, el fanzine actúa como un agente de movilización, incitando tanto a la reflexión como a la acción colectiva e impulsando la creación de una red más amplia de iniciativas y agrupaciones que comparten un compromiso con los valores anarquistas y libertarios, fomentando así un tejido resistente y autoorganizado. Parte de estos procesos promovidos por *Resistencia* incluye la publicación de convocatorias para acciones públicas y los reportes de las mismas, destacando eventos como las marchas de repudio a la visita del Papa en 1987, la protesta contra la instalación del primer McDonald's en 1988, y las distintas marchas contra los edictos policiales que vieron la formación de alianzas entre diversos sectores en lucha.

Respecto a los edictos policiales, conviene recordar también que, junto a *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, el fanzine participó activamente de la lucha contra estas herramientas represivas de control social mediante textos incisivos denunciadores del accionar sistemático policial y asesoramiento legal así como consejos prácticos para que los lectores sepan cómo manejarse en caso de detención abusiva. Como ejemplo paradigmático de lo último, la nota siguiente da cuenta del posicionamiento del fanzine llamando a la acción para que la utopía punk siga viva:

Quién va a abrir la puerta de tu celda?? Cuando ya no quede nadie más afuera? No hay más utopías por las que luchar?! Ni más puertas por derribar que les de un recital? No sos más rebelde por bardear. Ni sos más libre por hablar de libertad por “hablar” de libertad, hacer solo “la tuya” no te va a salvar cuando entras en la comisaria sabes la verdad. Tomar un compromiso es necesario! Quien va a abrir la puerta de tu celda cuando ya no quede nadie afuera!!³⁹⁹

Este fragmento encapsula de cierta manera algunos aspectos característicos de las propuestas del fanzine, llamados vehementes a la responsabilidad y a accionar política y colectivamente. Subraya en este caso preciso pasar de la mera retórica a una participación activa invitando los lectores a reconocer que la libertad promovida por el punk requiere de un

³⁹⁹ *Resistencia*, n°4, Buenos Aires, 1988.

compromiso tangible con causas más grandes que los intereses individuales y la participación pasiva a una escena musical. Dicha postura se inscribe como una constante en la línea editorial del fanzine, la cual enfatiza la necesidad de accionar y reaccionar políticamente para mantener el impulso utópico que emana de la escena punk. Pone de relieve la resistencia colectiva no solo como un ideal, sino como una práctica necesaria y materializada para enfrentar y transformar las estructuras de poder que restringen la liberación individual y colectiva. De este modo, *Resistencia* no solo participa del fomento de una ideología antiautoritaria anarquista y libertaria, sino que también insta a materializarla en acciones que sostengan el impulso.

Desde los primeros números de *Resistencia* esta necesidad es palpable, anunciando una guía política implícita desde la cual el fanzine se erige como un punto de convergencia, un nexo unificador, colaborativo, anclado en la localidad, y solidario no solo intra-escena sino con otros sectores en lucha contra las dinámicas socioculturales normativas y autoritarias. Los enfoques brindados por *Resistencia* construyen y consolidan las bases de un espacio discursivo crítico cuya función cuestiona el statu quo y la normativización sociocultural en un contexto post-dictatorial. La agitación que difunde *Resistencia* se arraiga también en las propuestas que desplazan el antiautoritarismo y el anarquismo hacia nuevas formas de concientización ideológica de resistencia. Esta mutación es reveladora de cierta tensión vinculada con el contexto, con un antiautoritarismo que empieza a abarcar otras vertientes, pero que sigue fuertemente anclado por la remanencia de sistemas represivos de la dictadura.

En efecto, el fanzine articula progresivamente una proteiformidad ideológica anclada en un entendimiento interseccional de las relaciones de poder, englobando las formas de opresión en un conjunto para resistir eficazmente, sin abordarlas de manera aislada. Encontramos en *Resistencia* señales de un cambio paradigmático, sobre todo en la forma de abordar las cuestiones de las luchas queer y feministas, que van cobrando importancia en la escena por medio del fanzine como principal herramienta concientizadora. La postura crítica, reveladora de una perspectiva situada globalmente y manifestada a través de las distintas columnas dedicadas a estas cuestiones en particular, se construye principalmente en base a tres niveles: la escena punk local, el *mainstream* feminista y gay, y la sociedad patriarcal heteronormativa. Por medio del análisis de los primeros números, observamos el papel intermediario del fanzine para difundir información de distintas índoles relativa a las cuestiones feministas. Véase como ejemplo el siguiente extracto de un panfleto del grupo Alternativa Feminista, acompañado de una nota de Pietrafesa quien explica su funcionamiento y denota de cierto distanciamiento doctrinario:

Alternativa Feminista es un grupo de mujeres que trabaja para que podamos conseguir, junto con los hombres, un mundo más libre, más justo y más igualitario para todos. Trabajamos por una sociedad radicalmente distinta que no condiciona a mujeres y hombres a vivir según moldes culturales predeterminados.
Alternativa Feminista como grupo, no depende de ningún partido político, ni institución religiosa ni gremial. Funciona sin autoridades ni jerarquías. Los temas son propuestos, discutidos, decididos por todas las integrantes.⁴⁰⁰

Esta nota se inscribe en la lógica punk de lucha social, al poner de relieve un grupo activista con sensibilidades políticas afines ancladas en la radicalidad de un cambio social igualitario. La relación que *Resistencia* establece con iniciativas como Alternativa Feminista destaca su papel como una plataforma esencial para la divulgación de enfoques alternativos de activismo social. A través de su apoyo a grupos que promueven una reestructuración radical de las relaciones de género y poder, el fanzine facilita un espacio de diálogo y reflexión crítica dentro de la escena punk sobre estas temáticas. Además, reafirma el rechazo de la autoridad, y cierta idea de lo convencional, encarnados por organizaciones vinculadas con el sistema, como las políticas, sindicales y religiosas que se abanderan de algunas temáticas sociales. Un pequeño cuadro en la misma página que exclama: “Ni machismo, ni feminismo. Acabemos con el rol “social” de varón y mujer!! IGUALDAD”,⁴⁰¹ subraya este rechazo de las claves que engendran las desigualdades y las dominaciones, así como de los feminismos tradicionales y *mainstream*, como lo apuntamos cuando nos adentramos en la organización del festival Belladona. La nota y el cuadro, publicados en 1985 capturan el posicionamiento crítico del fanzine hacia las normativas binaristas de género, su reproducción en la escena, y las corrientes dominantes del feminismo, y de manera más extensa contra los dispositivos de normativización sociocultural. En este cuadro de reflexiones, podemos incluir las notas dedicadas a la participación de los punks junto al sindicato de Trabajadoras del Sexo para la abolición de los edictos policiales.

De la misma forma, enfocándonos en las cuestiones queer, también articuladas en *Resistencia*, la crítica no se limita a las contradicciones de la escena que reproduce y refuerza la naturalización, la opresión y discriminación operada por el sistema dominante sino que considera la estandarización conformista de los grupos oprimidos. Las columnas del colaborador regular El Profe, “Los cuerpos domesticados” y “Las máquinas del deseo”, en *Resistencia* n° 6 y 7 respectivamente, ponen en evidencia los dispositivos de control de la cultura dominante sobre los cuerpos, la sexualidad y el género. Este colaborador desapruueba las

⁴⁰⁰ *Resistencia*, n°2, Buenos Aires, 1985.

⁴⁰¹ *Ibid.*

representaciones de la homosexualidad por la cultura dominante, que son progresivamente normadas y tolerables en el inconsciente colectivo. Declara al respeto:

La cultura también hace lo suyo, a través de la TV, la moda, los lugares de diversión. Te indica como 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.”⁴⁰²

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 teros, las pornos y la telenovela de la tarde, Axel Rose y la colas less nos están fabricando la sexualidad?⁴⁰³

Su análisis se centra en estas imágenes domesticadas y admisibles de lo abyecto basadas en una estandarización, a veces con fines de lucro y mercantil, trazando un paralelo con los procesos culturales de los cuales los punks se quedan al margen. Encontramos, asimismo, a lo largo de este fanzine, cierto repudio a todas las agrupaciones o eventos responsables de una asimilación errónea de las cuestiones de género. Al proponer como alternativa el eslogan “Homos, Rebeldes, Unámonos” como propuesta de una posible escena queercore, se destaca el rechazo a los procesos asimilacionistas y reafirmar el cruce, en la disidencia, entre la escena punk y los homosexuales que se rehúsan a ser asimilados dentro de esquemas socioculturales dominantes. Tal cruce recontextualizado y reafirmado mediante la nota “Homocore”, publicada anteriormente en el fanzine, y mencionado en los capítulos anteriores, sirve como una puesta en relieve necesaria acerca de la contradicción en torno a las cuestiones de género y sexualidad que se desprende de una escena que teóricamente promueve un espacio libertario e igualatorio. Después de cuestionar retóricamente esta contradicción, preconiza una lucha solidaria y abarcadora contra el sistema en los siguientes términos:

Es hora de que nos demos cuenta de que la policía nos da palos a todos, no les importa si sos straight edge o anarkoborracho, trasher o punk, heterosexual o gay. Si realmente queremos abrirnos un espacio de libertad en este barril de mierda, tenemos que luchar todos juntos, cada uno en la suya y respetándonos mutuamente.⁴⁰⁴

Este llamamiento refleja una aproximación convergente de la lucha, insertada en procesos unificadores de los marginados del sistema, convocando a la resistencia colectiva contra una opresión multidimensional pero que funciona según los mismos mecanismos de

⁴⁰² *Resistencia*, n°6, Buenos Aires, 1991.

⁴⁰³ *Resistencia*, n°7, Buenos Aires, 1992.

⁴⁰⁴ *Resistencia*, n°5, Buenos Aires, 1989.

control. En el marco de *Resistencia*, la exhortación a la unidad trasciende la simple crítica e impulsa un movimiento activo hacia una solidaridad que abarca diversos puntos de lucha.⁴⁰⁵ Este acercamiento que refleja consideraciones interseccionales propone un frente común y lógico de resistencia y desafío a las estructuras de poder. Además, el diálogo sobre género y sexualidad dentro de la escena punk no solo facilita un espacio para la reflexión sobre estas cuestiones, sino que también permite a individuos encontrar un eco de sus propias experiencias. Pilar, de la banda She Devils, recuerda un artículo en particular de Patricia, editora del fanzine, que fue decisivo en su proceso de autoidentificación:

Mi imagen de una escena lésbica tenía que ver con Sandra y Celeste, y yo no me identificaba en los más mínimo con eso. Iba a shows punks y lo más importante que había leído y me representaba era algo que había escrito Patricia en su fanzine, *Resistencia*, un texto que relacionaba el punk con lo gay.⁴⁰⁶

Este recuerdo resalta cómo el fanzine desempeñó un papel esencial en la configuración de un espacio de representación más inclusivo y acorde con las realidades divergentes y disidentes de sus lectores. A través de sus páginas, el fanzine no solo cuestionó los modelos dominantes y *mainstream* de feminidad y homosexualidad, sino que también legitimó formas alternativas de identidad social y expresión cultural, resonando con aquellos que, como Pilar, buscaban reflejos identitarios más auténticos en la cultura punk.

Los múltiples otros tipos de discriminación que entran en el marco interseccional clásico, tal como el racismo, aparecen también confrontados en *Resistencia*. En el ámbito local e internacional, el fanzine se centra en posicionarse en contra del apartheid surafricano y reivindicar la lucha de los pueblos originarios. Dicho posicionamiento particular, que encontramos en otras escenas regionales como en Chile,⁴⁰⁷ se justifica por una opresión que funciona según los mismos mecanismos. En la segunda edición de *Resistencia*, una serie de columnas políticas regulares tituladas “Resuciten Indios” establece las bases de una conciencia social basada en una analogía resaltando que tanto los punks como los indígenas son rebeldes y luchan contra el sistema.⁴⁰⁸ En una columna, con el mismo título, más extensa y publicada en 1988, El Profe revisa agudamente el mito de *Civilización y Barbarie*, su retórica política, sus significados en términos históricos y revisita el contexto sociohistórico de la situación marginada de los pueblos originarios. Además, pone en perspectiva la opresión histórica sufrida

⁴⁰⁵ Esta necesidad unificadora aparece, aunque con otro enfoque, en el primer número del fanzine bajo el lema “Punx Unidos”. Ver *Resistencia*, n°1, Buenos Aires, 1984.

⁴⁰⁶ Enríquez Mariana, “Muchacha punk”, *Página 12*, Suplemento Radar, 8 de julio de 2001.

⁴⁰⁷ Pavez Fabián, “If in London have itchy balls, everybody scratches it here”, *ScienceOpen Preprints*, 2022.

⁴⁰⁸ *Resistencia*, n°2, Buenos Aires, 1985.

por las comunidades indígenas junto con otros grupos marginados para enfatizar el mecanismo por el cual los sistemas opresivos están interconectados. Explica al respecto:

[...] Sin embargo creo que lo que les pasó a los indios, a los negros y a los gauchos, que todo lo que pasó y sigue pasando tiene mucho que ver con las “historias” que sufrimos los punx, los gays, los heavies, los marginados de este sistema de mierda y ahora con el 5° aniversario del “descubrimiento”, nos están llenando las bolas de actos y discursos ensalzando cosas que fueron crímenes atroces, robos, masacres, destrucción. [...] No importa si sos ecologista, punk, gay, drogadicto o lo que sea. La cosa es si te bancas o no que haya un poder que te reglamente la existencia.⁴⁰⁹

Al explicar el porqué de una necesidad de visibilización y movilización de las cuestiones urgentes de marginalización social, se destaca una perspectiva de lucha interseccional en la continuidad crítica antisistema impulsada por los protagonistas de la escena. Esta perspectiva considera de forma horizontal y simultánea las condiciones de opresión y las categorías dominadas. En una nueva columna de la serie de reflexiones “Resuciten Indios”, publicada en 1992, las críticas se dirigen al quincentenario del “descubrimiento” de América y las celebraciones planeadas por los gobiernos de España y algunos países latinoamericanos. El columnista informa al lector sobre las trágicas consecuencias de la colonización para los pueblos indígenas a lo largo del continente e invita a las comunidades punk y activistas a unirse u organizar contra-celebraciones.⁴¹⁰ También, se evidencia una continuidad en el repudio de los actos u organizaciones que tratan de dar visibilidad a los grupos oprimidos pero que a la vez participan del sistema y reproducen los estigmas. El alcance de las columnas regulares “Resuciten Indios” resultan cruciales en el despertar de una conciencia política dentro de la escena punk hacia la opresión sufrida por los pueblos originarios, y de los Mapuche en particular.⁴¹¹ Además de estos textos, aparece llamados a donaciones y la convocatoria de un festival organizado junto con organizaciones en solidaridad con las comunidades Mapuche. La cuestión de los derechos de los pueblos originarios no solo se plantea en los discursos de carácter ideológico-informativo que circulan mediante los fanzines, sino también en el corpus letrístico de algunas bandas como Todos Tus Muertos.⁴¹²

El enfoque ideológico de la escena punk, articulado de manera fragmentaria y unida en *Resistencia*, se construye entonces alrededor de las relaciones de poder que generan categorías

⁴⁰⁹ *Resistencia*, n°7, Buenos Aires, 1992.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Para un análisis más exhaustivo de las relaciones entre la escena punk y la resistencia Mapuche, así como el fomento de una escena punk Mapuche en las provincias del sur de Argentina ver Kroppf Laura, “Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras”, *Alteridades*, 21 (42), 2011, pp. 77-89.

⁴¹² Todos Tus Muertos, *Todos Tus Muertos* [Álbum CD], Argentina: RCA Records, 1988.

oprimidas según un mismo patrón de dominación. Las categorías que entran en este marco de análisis interseccional y de praxis colectiva se limitan a lo inter-humano, incluyendo la clase, etnia, el género y las preferencias sexuales. No obstante, la escena punk, al igual que otros activistas antiespecistas, además plantea un cuestionamiento del estatismo del cuadro interseccional y proponen una apertura del enfoque humano para integrar las formas de opresiones no-humanas a través de una concientización hacia lo animal mediante el antiespecismo. Por medio de *Resistencia*, lo último se materializa progresivamente a lo largo de los números con distintas notas argumentativas para promover un rechazo al uso y consumo de animales desde varias perspectivas, sea la ecológica, dietética o ética.

Así, la tercera edición de *Resistencia*, de 1987, nos propone una crítica a la práctica de vivisección y disección en el ámbito escolar acompañado de una guía para aquel que quiera negarse a disecar.⁴¹³ Asimismo, en el número de 1989, Pietrafesa expone largas reflexiones acerca de los derechos animales trazando un paralelo entre esta opresión en particular y las inter-humanas. Concluye su nota con el siguiente paralelo:

Un ser sensible, que se conmueve por las injusticias a las que todos nos vemos sometidos a vivir, no puede descartar ni menospreciar ninguna de ellas. Todo método de opresión aplicado es un arma más para mantener el control sobre el sistema que asegura el privilegio de los explotadores y la muerte de los explotados.⁴¹⁴

Aquí plantea su posicionamiento en diálogo con la lucha interseccional para poner fin a la opresión y a la explotación humana y no humana. Esta vertiente de la radicalidad punk, ya presente durante la década de los ochenta, registrada y difundida sobre todo por *Resistencia* y los protagonistas de la escena, asienta las bases de una concientización creciente hacia el tema de los derechos animales y la ecología, y paralelamente una reformulación del marco ideológico, influenciado por el concepto anarquista de liberación total y el implemento de estas preocupaciones en las escenas norteamericanas. Aunque volveremos a examinar la militancia punk antiespecista, conviene señalar que este enfoque se fortaleció significativamente desde la edición de estas notas y se inscribe en la ampliación del campo de lucha punk a considerar la liberación de una manera más holística y abarcadora, reconociendo la lucha contra la opresión animal como un componente clave de una lucha más extensa por la justicia social y ambiental.

A la luz de estos elementos expuestos desde el fanzine *Resistencia*, se observa una evidente manifestación de un marco ideológico de lucha social, estructurado según una pauta

⁴¹³ *Resistencia*, n°3, Buenos Aires, 1987.

⁴¹⁴ *Resistencia*, n°5, Buenos Aires, 1989.

interseccional. A pesar de abordar de forma fragmentaria varias temáticas pertenecientes a este marco ideológico, las mismas se articulan coherente y lógicamente dentro de un cuadro abarcador de las luchas anti-sistema y anti-opresión mediante una crítica radical hacia el sistema, el orden social y su aparato represivo. Este recurso comunicativo permitió no solo materializar una plataforma de opiniones para compartir, discutir, investigar y disrumpir, sino también trazar el inicio de una genealogía fanzinería disidente. A modo de conclusión y para subrayar la importancia crucial del fanzine en el proceso de concientización, Pilar Arrese de la banda She Devils relata al respecto:

Había escuchado a los Ramones y a Sex Pistols, pero el fanzine de Pat fue ver al punk de acá, en Argentina, no el fenómeno traído de Londres como yo conocía. Fue un shock cultural y político: la autogestión, la anarquía, el punk, la libertad sexual, las minorías, el boicot al Papa, la defensa de los pueblos originarios, el rechazo a la policía, a las injusticias en democracia, ¡todo eso lo descubrí en *Resistencia!*⁴¹⁵

El rol de *Resistencia* y los protagonistas de la escena resultó, entonces, fundamental durante la década de los ochenta y noventa para pensar y construir una lucha integradora contra el sistema, y para reconfigurarla durante las décadas siguientes. Este posicionamiento ideológico de la escena punk de Buenos Aires, enmarcado en el fanzine, se presenta con algunas evoluciones heterogéneas influenciadas por nuevos aportes teóricos y la agenda social local. Así, siguiendo las pautas críticas establecidas y difundidas por *Resistencia*, otros elementos constitutivos del espacio punk, tanto performativos como discursivos, fomentan y sostienen este impulso utópico interseccional.

b. She Devils y el paradigma feminista

Dentro de la discursividad musical y sus implicaciones en la perspectiva de lucha social de la escena, resulta pertinente enfocarnos y examinar las propuestas de dos bandas destacadas en estos planteamientos: She Devils y Fun People. La selección de estas bandas se justifica por varios factores incluyendo su relevancia histórica como pioneras en la explicitación de ciertas problemáticas sociales, su impacto en la escena y fuera de la misma, su duración temporal y legado. Además, ambas desempeñaron un papel decisivo para concientizar los punks locales y

⁴¹⁵ Zanellato Romina, *Brilla la luz para ellas. Una historia de las mujeres en el rock argentino 1960-2020*, Buenos Aires: Marea, 2020, p. 258.

seguir activando el impulso ideológico de la escena desde perspectivas distintas pero cruzadas. Conjuntamente, y con el fanzine *Resistencia* como otra fuente de agite interseccional, las bandas Fun People y She Devils van a constituirse como referentes clave de un intento de configurar práctica y tangiblemente movimientos queercore y riot grrrl a nivel local, pese a la falta de evidencia concreta de su compromiso formal con estas subescenas aunque resulta innegable su influencia en los imaginarios musicales e ideológicos de cada una de estas bandas.

Las bandas y fanzines citados representaron los primeros esfuerzos, dentro de la escena punk local, para articular y consolidar de forma cruzada problemáticas ligadas a las construcciones de género, las disidencias sexuales y diversas formas de discriminación, tanto a través de la discursividad como de la praxis. Fun People, banda del icónico artista Nekro,⁴¹⁶ autoproclamada “hardcore gay antifascista” y She Devils, banda de Patricia Pietrafesa, exclusivamente constituida por integrantes mujeres, se establecen como referentes de estas temáticas sociales a partir de finales de los noventa. Conviene señalar también la banda Penadas Por La Ley, formada en 1993, que se convirtió en 1996 en la primera banda integrada únicamente por mujeres en grabar un álbum. La edición de su álbum *Sexo Débil?*⁴¹⁷ viene reflejando una creciente disconformidad con los códigos morales dominantes del sistema sociopolítico, el machismo imperante y su aceptación en la sociedad. Aunque hubiera sido pertinente analizar más detalladamente el contenido letrístico de esta banda, su impacto resultó ser mínimo en comparación con otras bandas, especialmente tras su retiro de la escena punk de Buenos Aires y reubicación en Bilbao en el año 2001.⁴¹⁸

Un año después del lanzamiento de *Sexo Débil?*, y reflejando esta urgencia social en cuanto a las cuestiones de género, She Devils y Fun People publican un *split*⁴¹⁹ intitulado *El aborto ilegal asesina mi libertad* en 1997. El trabajo colaborativo entre las She Devils y Fun People se inscribió en una continuidad lógica, dado que ambas bandas compartían un enfoque crítico y radical, abogando por la disidencia sexual, la militancia feminista y la liberación

⁴¹⁶ Carlos Rodríguez, también conocido como Nekro y otros alias, representa una figura agitadora mayor de la escena punk. Artista multifacético, decide adoptar el apodo de Boom Boom Kid, también nombre de la banda que formó tras la separación de Fun People en 2001.

⁴¹⁷ Penadas Por La Ley, *Sexo Débil?* [Álbum CD], Brasil, Japón: Rotthenness Records, NAT Records, 1996.

⁴¹⁸ En varias entrevistas blogueras, Fabi y Naty explican las razones que las llevaron a afincarse en la capital vasca, mencionando la situación social argentina machista y violenta como factor desencadenante para emigrar, así como la importancia y fama de bandas referentes del punk vasco en Argentina como la Polla Records, Kortatu o Eskorbuto. Penadas Por La Ley se reformó y sigue activa en la escena vasca, cumpliendo más de tres décadas de trayectoria musical. Ver Trivinio Borja, “Penadas por la Ley”, blog [en línea] de Insonoro, 4 de junio de 2013, disponible en: <https://www.insonoro.com/entrevista/215/penadas-por-la-ley> [Última consulta el 10 de agosto del 2024].

⁴¹⁹ Disco producido y compartido entre dos o varias bandas que se reúnen por cuestiones económicas, de convergencia musical o de afinidades ideológicas.

animal a lo largo de su corpus letrístico, activando y estimulando no solo la escena punk, sino también el pensamiento crítico dentro y fuera de la misma. Este trabajo colaborativo y temáticamente vanguardista puede considerarse como una de las primeras manifestaciones materiales de agite claramente anclado en las preocupaciones feministas de la escena, por arrojar luz sobre el aborto además de promover a una lucha activa y empoderada de las mujeres.⁴²⁰ Las distintas ediciones del split trascendieron la mera discursividad musical al incluir material informativo sobre el aborto. Así, la tapa de la primera edición del 1997 presenta una foto de una banderola militante en la cual aparece un retrato del general Videla⁴²¹ con el texto siguiente: “Si hubiera abortado, este (y otros) nos hubiéramos ahorrado. No al indulto. Sí al aborto”.⁴²² En la contratapa encontramos un texto que proporciona un marco estadístico para recontextualizar la problemática del aborto:

El aborto ilegal puede ocasionar hasta 150000 muertes por año, mientras que el aborto que se practica en condiciones legales y legales reglamentadas es relativamente seguro. El aborto es legal o legal con restricciones en 145 países e ilegal o permitido únicamente para salvar la vida de la madre en 36 países. Salvo en Cuba en toda Latinoamérica el aborto no está permitido.⁴²³

El texto subraya la gravedad del impacto del aborto ilegal y resalta las disparidades globales y la injusticia inherente a estas leyes específicamente en Latinoamérica donde la prohibición generalizada del aborto refleja las políticas restrictivas predominantes en la región.⁴²⁴ La mención de estas estadísticas sirve como un llamado a la acción, exhortando a considerar las consecuencias reales de estas legislaciones y a movilizarse en apoyo de reformas a nivel local y global.

Además de la letra de los temas incluidos en el split, se adjuntó una lámina con el título “Nuestro cuerpo nuestra decisión por la despenalización del aborto ya!! ¿Porqué??”. El extenso texto de esta hoja extra ofrece información sobre el aborto seguro, recursos de ayuda disponibles, conocimientos sobre métodos contraceptivos y salud sexual, además de presentar los puntos de vista individuales de cada uno de los músicos. Acompañando este material, se

⁴²⁰ Conviene aclarar que la banda hardcore punk Propia Decisión edita en 1998 también un tema dedicado al aborto y su despenalización, matizando las alegaciones totalizantes que acusan la vertiente hardcore del punk de machismo. Ver Propia Decisión, “Tu derecho (por ellas)”, *No seas lo que ellos quieren que seas* [K7], Argentina: xDeterminaciónXRecords, 1998.

⁴²¹ El general Jorge Rafael Videla fue un militar argentino que lideró el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, estableciendo una dictadura militar que gobernó hasta 1983.

⁴²² She Devils y Fun People, *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7” Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Para más información ver Sutton Barbara y Vacarezza Nayla, *Abortion and Democracy: Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay*, Nueva York: Routledge, 2021.

incluye una leyenda que incentivaba la reproducción y distribución del contenido informacional: “Muy importante: fotocopia la hoja amarilla, distribuila y pegala por todos lados”.⁴²⁵ La misma nota informativa aparece en la reedición del disco, cuya tapa rosada exhibe el dibujo de una chica punk patinando debajo de una sotana, con la frase: “Miles de mujeres mueren diariamente en el tercer mundo a causa de la práctica del aborto clandestino”.⁴²⁶ El uso de este arte gráfico para el split, por parte de She Devils y Fun People, manifiesta una crítica directa y contundente contra la colusión entre la Iglesia y el Estado argentino. En efecto, el disco se inscribe dentro de un contexto sociopolítico particular que durante la reforma constitucional de 1994, la cual permitió la reelección del presidente Carlos Menem, fue testigo de un intento fallido por parte de este último de incorporar a la Constitución que “la vida comienza en el momento de producirse la concepción”, antes de firmar un decreto que estableció el 25 de marzo como el “Día del Niño por Nacer” luego de un encuentro con el Papa Juan Pablo II.⁴²⁷

Publicado durante la era pre-internet y de masificación de la información, el split emergió como un recurso sociocultural determinante para informar y concientizar acerca de la necesidad de despenalizar el aborto, desafiando el oscurantismo y conservadurismo que dominaban el debate sobre el tema. Enmarcado en un activismo por la legalización del aborto, en aquel entonces poco visible, el título del split, *El aborto ilegal asesina mi libertad*, encapsula una de las críticas más incisivas hacia la violencia patriarcal históricamente ejercida contra las mujeres y su autonomía corporal, a través de la restricción de sus derechos reproductivos y la libertad de tomar decisiones sobre los mismos.

A pesar del éxito del disco, distribuido durante recitales y en distintas ferias punk, como la del Congreso, y su presentación en la sala Cemento, el mismo provocó un terremoto notable en la escena, evidenciando la persistencia de las contradicciones y conflictos anteriormente discutidos. Patricia Pietrafesa recuerda el recital de presentación como un momento decisivo, no solo por la masiva asistencia, sino también por la naturaleza controvertida del tema abordado:

Recuerdo como hito importantísimo la presentación del disco que hicimos con Fun People: El aborto ilegal asesina mi libertad, que salió en 1998. Nos sorprendió a nosotros mismos el modo en el que Cemento explotó esa noche: más de dos mil personas. Fue la primera vez, que yo recuerde, que en un disco se hablaba del tema del aborto tan directamente. Además, el disco traía un montón de información. Nuestro pedido urgente

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ “Menem instituyó el día del niño nonato”, *La Nación*, 9 de diciembre de 1998.

era la despenalización. Y aunque en el ambiente de Cemento había mucha gente con consciencia sobre el tema también nos encontramos con que había otra que no. Hubo intentos de sabotaje. Fue una movida impresionante, con gente que traía sus propios flyers a favor del tema y otros en contra. Esa noche fue una discusión masiva e imparable, peleamos la despenalización de aborto en el escenario, en el backstage, hasta en los baños.⁴²⁸

Según las palabras de Pietrafesa, el evento se transformó en un espacio de debate público y confrontación ideológica. La recepción del evento resultó ser dual, ya que por un lado, existía un segmento del público bien informado y receptivo, mientras que por otro, se enfrentaron a resistencias significativas, incluyendo intentos de sabotaje, reflejando las tensiones profundas que la temática del aborto generaba en ese tiempo y las luchas más amplias por los derechos reproductivos y contra la influencia del dogmatismo conservador en Argentina. La noche en la sala Cemento se convirtió en una arena de activismo político y de debate, evidenciando que el disco no solo irrumpió como un producto musical, sino un catalizador de discusión social intensa y continua.

Centrándonos en las propuestas letrísticas de ambas bandas, el *split* incluye los temas “Baby” y “Nada para mí” de She Devils, así como “Lady” y “Valor interior” de Fun People, que más tarde se incorporarían en sus álbumes *Toda niño sensible sabrá de lo que estamos hablando* del 1997, y la reedición de *Anesthesia* del 1999. Ahora, Sin entrar en un análisis exhaustivo de todas las canciones del disco, el fragmento siguiente del tema “Baby” ilustra claramente la orientación de ambas bandas hacia la emancipación, el empoderamiento y la acción contra un sistema opresor. Esta canción en particular resalta un llamado a la resistencia individual y la autodefensa en un entorno que espera conformidad y pasividad:

Siempre pensás que te equivocas
¿Por qué no confías?
Nadie parece saber cómo actuar
Nosotras queremos escapar
Escapar
[...]
Hey baby ¿Qué vas a hacer?
¿Quedarte donde esperan que estés, haciendo lo que se espera que hagas?
Haciendo lo que se espera que hagas
De crisis en crisis, de bar en bar
¿Qué te quedas a esperar?
Todos parecen saber cómo actuar
Nena tenés que defender tu paz
Defender tu paz [...].⁴²⁹

⁴²⁸ Pietrafesa Patricia, “Pelemos por el aborto legal en los baños”, *Página 12*, Suplemento SOY, 6 de mayo de 2016.

⁴²⁹ She Devils, “Baby”, *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7” Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

La canción plantea una serie de preguntas retóricas que urgen al oyente a reconsiderar su posición y acciones dentro de un marco social preestablecido, enfatizando la importancia de la resistencia personal y la preservación del bienestar mental y emocional frente a las expectativas externas y las presiones de la sociedad. Este mensaje de empoderamiento resuena con el ethos punk de resistencia y desafío a las normas establecidas, alentando a los individuos a tomar un papel activo en la configuración de su propio destino, en lugar de permanecer pasivos frente a las estructuras de poder dominantes. Por otro lado, de los aportes de Fun People se destaca el tema “Lady”, convertido en un referente punk tanto en Argentina como otras escenas de América Latina en cuanto a las reivindicaciones para la despenalización del aborto. Con una tonalidad diferente aborda explícitamente la problemática de la criminalización del aborto, ofreciendo una narrativa empática hacia las mujeres enfrentadas a decisiones reproductivas bajo circunstancias adversas:

Honey, honey, honey
Yo lo sé, no es tan fácil
¡Lady! no estás preparada,
No tienes el dinero
No estás sana para tener un bebé
Vos no querías abortar,
¡Pero no tenías opción!
[...]
Lady, vos no sos una mala mujer, no
Por haber quedado embarazada
Y haber pensado en abortar,
Vos no sos la culpable
¡Vos no tenías opción!
[...]
Si tuvieran en cuenta nuestros reclamos
Las cosas serían muy distintas
¿Sabías? ¿Lo sabés?
Honey, no llores... ¡Pelea!⁴³⁰

La letra de "Lady" expone las complejas realidades enfrentadas por mujeres que se ven obligadas a considerar el aborto en un contexto de falta de recursos y apoyo. También, cuestiona y rechaza la culpabilización que la sociedad frecuentemente asigna a estas mujeres, subrayando el dilema forzado en el que se encuentran muchas y la injusticia de un sistema que las condena mientras simultáneamente les niega alternativas seguras y accesibles. De la misma manera que el "Baby" de She Devils, el tema de Fun People actúa como un vehículo para el empoderamiento, alentando a las mujeres a rechazar esta idea impuesta de culpabilidad y a

⁴³⁰ Fun People, "Lady", *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7" Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

luchar por cambios estructurales de las legislaciones. Al traer estos temas a la vanguardia de las esferas culturales y sociales desde la escena punk, ambas bandas impulsan cierta concientización sobre estas cuestiones y contribuyen significativamente a un diálogo necesario sobre los derechos reproductivos dentro de la escena y más allá, fomentando un entendimiento más profundo de las implicaciones personales y políticas del debate sobre el aborto.

A continuación de este trabajo colaborativo, la banda She Devils participa del compilado titulado *Perversos, Desviados, Invertidos*,⁴³¹ el primer compilado latinoamericano queer punk, junto con otra banda argentina Islam, formada para la ocasión, y dos norteamericanas The Haggard y Limp Wrist. Con el objetivo de visibilizar las relaciones entre disidencias sexuales y cultura punk, la participación de She Devils, con el tema “Ninguna línea recta, ningún camino fácil”,⁴³² se inscribe en la lógica de inclusión de esta temática ya desarrollada por las integrantes de la banda, por medio de la edición de *Resistencia* de Patricia Pietrafesa, la organización del festival Belladona y participación a recitales y otros eventos punk relacionados con la disidencia sexual, como las fiestas Homocore, y el feminismo.

A diferencia de Fun People, una banda que tiene un corpus letrístico explícito que da cuenta de la articulación de una ideología de resistencia interseccional, sobre el cual volveremos en breve, She Devils se ubica en los mismos procesos pero desde la praxis con iniciativas como el Belladona. Su contenido letrístico no se posiciona en la discursividad interseccional pero traduce un malestar y una disconformidad social teñida de anarquismo envuelto en una “música sucia y urgente”,⁴³³ según las palabras de Mariana Enriquez. Pietrafesa explica acerca de la musicalidad de la banda y su carácter político: “Nosotros no lo manifestamos explícitamente en las letras, pero sí tiene que ver con el hecho artístico de juntarnos para expandir un mensaje”.⁴³⁴ A pesar de que las letras de sus canciones no se enfoquen explícitamente en lo político, como ya señalado, la banda activa en otros territorios mediante la organización de eventos y colaboraciones artísticas multifacéticas que exploran temas de género, derechos y política social, promoviendo diversidad en seno de la escena. Además, construye conexiones entre punks y agrupaciones militantes locales que se distancian de otras percibidas como esencialistas, institucionales y hegemónicas, creando una red sociocultural en resistencia y ejemplificando una perspectiva distintiva hacia el activismo punk. El enfoque de She Devils

⁴³¹ VV AA, *Perversos, Desviados, Invertidos* [7” EP], Argentina: Sebo Records, 2000.

⁴³² El tema fue reeditado en un maxisencillo epónimo. Ver She Devils, *Ninguna línea recta, ningún camino fácil* [Álbum CD], Argentina: GRRR!!! Records, 2003.

⁴³³ Enriquez Mariana, “Las chicas quieren rock (urgente)”, *Página 12*, Suplemento Las12, 24 de diciembre de 2004.

⁴³⁴ Plotkin Pablo, “She Devils, un grupo de resistencia gay”, *Página 12*, 10 de diciembre de 2000.

subraya una hipotética discrepancia entre la aparente neutralidad política de sus letras y la naturaleza radical de su militancia, demuestra paralelamente la pertinencia de la praxis en los procesos ideológicos interseccionales que atraviesan la escena, y solidifica su rol como otra influencia fundamental en la visibilización y concienciación sobre varios ejes contra-hegemónicos de lucha social.

c. El Hardcore Gay Antifascista de Fun People: rupturas desde lo interseccional

Tras haber observado concisamente las propuestas arraigadas en la performatividad de She Devils y sus integrantes, resulta pertinente ahora examinar detalladamente las proposiciones de Fun People. Al abordar la influencia de la banda en la historia del punk argentino, cabe recordar que ocupó también un lugar esencial tanto por su actividad musical en la escena como su participación en el asentamiento de las bases de un cuadro ideológico interseccional desde varios ángulos performativos. A través de un contenido letrístico accesible e inteligible, la banda originaria del partido de Campana, en el conurbano bonaerense, logró deconstruir convencionalismos sociales y posicionarse en la vanguardia de su época al visibilizar desde el subterráneo cultural discusiones y temáticas ausentes de la agenda mediática dominante. Mediante la articulación fragmentaria de temas, dentro de una discografía amplia de más de diez álbumes que dibujó su trayectoria de 1989 al 2001, Fun People ofrece múltiples perspectivas de cambio social abordando cuestiones de género y sexualidad, derechos animales, ecología, salud mental adolescente, derechos humanos y pobreza, entre otros. Para subrayar lo innovador que supuso la irrupción de Fun People en el panorama punk local, en la introducción a una entrevista del cantante Nekro para el fanzine *Homoxidal 500*, el editor pone de relieve el rol decisivo de la banda:

Y con ellos, con la popularidad que ganaban vertiginosamente, no solamente una nueva escena comenzó a gestarse, sino que una serie de asuntos habitualmente mirados de costado -aún por quienes muy sueltitos de cuerpos usaban palabras como “libertad” y “autogestión”- fueron devueltos a un merecido protagonismo. Fun People rescató el lado sensible del punkrockero furioso, habló de amor tanto como defendió la legalización del aborto, se alineó junto a travestis, e hizo algo a lo que nadie se había atrevido por estos lados: declaró a su música antifascista y GAY. Y muchas cosas cambiaron a partir de esa revuelta.⁴³⁵

⁴³⁵ *Homoxidal 500*, n°2, Buenos Aires, 2001.

Esta referencia introductoria resume el impacto de Fun People tanto en sus propuestas musicales como impulsador de un cambio paradigmático en la escena punk local. La banda rompió con cierta rigidez del punk, una escena que, pese a su retórica de resistencia, a menudo había reproducido formas tradicionales de masculinidad, homofobia, y exclusión, como se ha discutido anteriormente. La llegada de la banda permitió dismantelar las barreras de una escena con doble moral por resignificar los códigos del punk local de los noventa y principios de los dos mil, incorporando abiertamente ejes múltiples de lucha social en su discurso como la diversidad sexual y de género, así como otras formas de opresión. La autclasificación de su música como hardcore antifascista y gay resultó ser, sin duda, una movida audaz para la época, provocando un replanteamiento profundo de la significación del ser punk en Buenos Aires y Argentina. Aunque al principio este eslogan respondía de una necesidad urgente de “limpiar de los *shows* la presencia de los *boneheads* [*skinheads nazis*]”,⁴³⁶ otorgó a la banda una identidad singular y permitió que la escena punk se enfrentara a sus limitaciones y contradicciones ideológicas. El cambio de paradigma marcado por la emergencia de Fun People redefine las coordenadas del punk local, a través de su música y su postura ideológica, transformando y proponiendo un nuevo tipo de espacio regido desde “el amor y la protesta”,⁴³⁷ subrayando un enfoque centrado en la emocionalidad y la empatía como motores de la resistencia, y desafiando la representación tradicional del punk anclada en idearios de caos y violencia. En cuanto a la contribución de la banda para promover inclusividad comenta Nekro, para *Homoxidal 500*, lo siguiente:

Mirá, yo me pongo re contento cuando veo un montón de parejitas del mismo sexo, o gente andrógina en los shows, y veo que está todo bien, que participan y nadie los agrede. Pensar que uno contribuyó a eso de algún modo, la verdad que se siente bien, sobre todo después de haberse comido un montón de garrones.⁴³⁸

Las palabras del cantante de Fun People reflejan el impacto que tuvo esta nueva propuesta ideológica, evidenciando una transformación sociocultural facilitada por la banda de los espacios previamente hostiles para aquellos que no se ajustaban a las normas hegemónicas de identidad, sean sexuales o de género. Al visibilizar y reivindicar lo, entonces, casi invisible, se observa un deslice de la escena hacia nuevas fronteras de expresión y resistencia. Además,

⁴³⁶ Durán Rodríguez José, “Fun People, el hardcore gay antifascista que protestó con amor y rabia desde Argentina”, *El Salto*, 16 de julio de 2023.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Homoxidal 500*, n°2, Buenos Aires, 2001.

este cambio no ocurrió en un vacío, sino en un contexto social y económico particular a los noventa en la cual la banda afirma su sustancialidad, como lo subraya Ezequiel Fanego, director de la editorial Caja Negra, afirmando que:

[Jugó un] rol fundamental en la cultura *under* de Buenos Aires durante los años 90, una época marcada por la frivolidad política y una crisis económica al comienzo silenciosa pero que terminaría explotando en el 2001. En ese contexto hostil muchos encontrábamos refugio en recitales, ferias de fanzine, bibliotecas anarquistas, esquinas y plazas donde andábamos en bicicleta y *skate*. Y Fun People reunía todo eso y lo hacía trascender de los espacios típicamente hardcores, punks o *straight edge*, para llegar a un público más amplio y más joven. Muchos adolescentes seguro escucharon por primera vez sobre el aborto, la anorexia o la homofobia gracias a los discos y recitales de Fun People.⁴³⁹

De la misma manera, y además de su impacto ideológico, la banda llevó a cabo una resignificación musical dentro del punk vernáculo, al sacudir la normatividad y rigidez musical del punk y del hardcore al fusionar e integrar de manera innovadora una diversidad de sonoridades que trascienden los límites convencionales del género. Lejos de adoptar e imitar lo existente a nivel local como internacional, Fun People persiguió una musicalidad propia y situada, jugando con los márgenes estéticos del punk y explorando una amplia gama de influencias que incluían el folk, el pop, el metal, el thrash, el reggae, el ska y el tango. Esta mezcla de estilos, combinada con una estructura rítmica incierta, tanto cruda como melódica, rompe con lo monocromático del punk y hardcore, y abre nuevas posibilidades expresivas, permitiendo que su corpus letrístico encontrara una resonancia particular. En este sentido, Fun People puede ser entendido como un grupo “portal” en la línea conceptual propuesta por el crítico musical Simon Reynolds. Según Reynolds, un grupo portal puede materializar un punto de entrada a nuevas dimensiones ideológicas, culturales y estéticas que, de otra manera, permanecerían desconocidas para una audiencia particular.⁴⁴⁰ Fun People, al integrar temas y sonoridades innovadores y anti-normativas, se constituyó como un portal que supo conectar a su audiencia con nuevas formas de conciencia social y política, dándole herramientas o *brain food*, en términos de Reynolds, para cuestionar y resistir distintos ejes ideológicos y musicales hegemónicos.⁴⁴¹

⁴³⁹ Durán Rodríguez José, “Fun People, ...”

⁴⁴⁰ Reynolds Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Londres: Faber & Faber, 2011, p. 132.

⁴⁴¹ Para completar sobre este rol de Fun People tanto para crear espacios seguros como para difundir herramientas ideológicas, afirma Eugenia Valle de la banda Da Skate: “El material que circulaba en los toques le dio mayor sentido a la movida, que no era solo musical, sino social [...] Nekro era un portador de información, hablaba y nos dejaba un mensaje. Creo que muchas mujeres se sintieron protegidas y respetadas en ese ámbito. Ir a verlos no era solamente ver el recital, sino todo lo demás, la información.” Ver Medina Mario, “Fun People: ¿La ESI de los noventa?”, *El diario de la República*, 19 de junio de 2023.

Estas ampliaciones de las fronteras sonoras del género y de la narrativa ideológica aparecen también atravesadas por el uso de un lenguaje propio con letras en español, en inglés y en spanglish. Esta hibridez lingüística puede entenderse como un recurso estilístico que evidencia tanto los procesos transnacionales que caracterizan al punk como el arraigo local de la banda. En un momento en el cual los sellos discográficos multinacionales comienzan a invertir significativamente en el punk estadounidense, como en el caso de bandas como Bad Religion o Green Day, la incorporación del inglés en su corpus letrístico y el éxito de la banda pudo haber llamado la atención de un público internacional manifestado en el interés del sello estadounidense MCA Records en editar Fun People. A pesar de una oferta de aproximadamente cuarenta mil dólares, la banda decidió mantenerse fiel al DIY y quedarse al margen de los circuitos *mainstream* de la industria musical, editando mediante el sello local e independiente Frost Bite, y más tarde, consolidar su independencia mediante la creación de su propio sello discográfico Ugly Records.⁴⁴²

Habiendo explorado el impacto transgresor y transformador que tuvo Fun People para la escena punk de Buenos Aires, resulta pertinente ahora analizar cómo estos procesos se materializan en la discursividad propia de la banda. A través de su corpus letrístico, el análisis permitirá profundizar en las formas en que articula y moldea un marco proteiforme de resistencia interseccional, desde reivindicación de identidades marginadas hasta una crítica social exacerbada y polifacética, reflejando así las tensiones y contradicciones del contexto en el que operaron. Desde su primer álbum *Anesthesia* editado en 1995, de 28 temas y 31 en su reedición de 1999, Fun People deja entrever el universo musical e ideológico que la define así como la concretización de un cuadro expandido. Con un arte de tapa que dibuja una persona suicidada en una cama rodeada de peluches y mascotas,⁴⁴³ se expresa cierta urgencia característica de las propuestas ideológicas de la banda. Esta representación de una tragedia, envuelta en un contraste entre lo siniestro y lo tierno, se erige como un reflejo de la conceptualización discursiva y sonora subyacente del álbum.

En efecto, la coexistencia de la tragedia y lo ameno de la vida en la positividad constituye un hilo conductor en el trabajo de Fun People, tanto para este álbum como en general. Esto se evidencia particularmente con el tema “Anabelle” que denuncia la transmisión

⁴⁴² Plotkin Pablo, “El ultra-positivismo de Fun People”, *Página 12*, Suplemento NO, 4 de marzo de 1999.

⁴⁴³ En una entrevista para el blog Refresco de limonada, Nekro cuenta que la tapa fue diseñada por Miguel Mortola, nieto del guionista y escritor de historietas argentino Héctor Germán Oesterheld, que conoció “andando en skate, intercambiando cassettes. Concentrábamos mucho en la casa donde vivió su abuelo y había un cuadro que yo siempre dije: si un día hago un disco, quiero que tenga esa tapa. Y así fue.” Ver “Entrevista a Nekro”, blog [en línea] de Refresco de limonada, 20 de agosto de 2013, disponible en: <https://refrescodelimonada.blogspot.com/2013/08/entrevista-nekro.html> [Última consulta el 13 de enero de 2024].

accidental del SIDA y sus funestas consecuencias en la vida de la protagonista: “[...] Una transfusión sanguínea te arruinó la vida / Tenías Sida Anabelle / Cuidándome te amé hasta el final / Tus amigas te hicieron al lado al enterarse del resultado”.⁴⁴⁴ Por otro lado, “Ánimo”, “Estoy (a tu lado)” y “Mantiene tu espíritu con humor”, como sugieren los títulos, comparten un núcleo temático centrado en la resiliencia y la capacidad de enfrentar la adversidad con una actitud positiva. Esta idea de mantener una actitud positiva, como parte de una estrategia de resistencia y empoderamiento emocional, como se ha explicado en el capítulo dedicado a los procesos de heterogeneización de la escena, constituye una continuidad narrativa en las producciones de Fun People y de su vocalista, durante su carrera solista. De la misma manera, y como lo evidenciamos, las críticas hacia la escena local y su tendencia a copiar e imitar la estética de la estadounidense aparece con recurrencia en “NY City Clon” o “Rebel Pose”.⁴⁴⁵

El álbum debut de Fun People también se inserta en una crítica social contundente de las condiciones y procesos socioculturales y económicos tanto locales como regionales. Temas como “FMI (Sufre Sudamérica)” y “1978 (Camps Days)” ejemplifican esta postura al abordar problemáticas y dinámicas de poder específicas que afectan a la región. El primero denuncia los impactos devastadores de las políticas impuestas por el Fondo Monetario Internacional en América Latina, mientras que el otro expone casos locales de asesinatos ordenados por el coronel Ramón Camps durante la última dictadura militar en Argentina. Este último tema también establece un vínculo con el cruce entre resistencia cultural y política al abrir con un fragmento de “Zamba del Che” de Víctor Jara⁴⁴⁶ trazando un paralelo entre el trágico destino del cantante chileno y su producción musical, erecta como un símbolo de la lucha contra la opresión.

Además de estas perspectivas, y otras relacionadas con la libertad, al sistema opresor y la salud mental, incluyendo referencias a la bulimia, la anorexia, la depresión y la soledad, tanto en *Anesthesia* como en los álbumes posteriores, Fun People se impone como una figura central en la configuración de un dispositivo de resistencia interseccional. Esta articulación se opera a distintos niveles, tanto a nivel macro, dentro de cada unidad productiva, es decir cada álbum en su totalidad, como a nivel micro, dentro de un mismo tema. Esta estructura multiescalar sirve para fortalecer y profundizar un entendimiento cruzado e integrado de los mecanismos de poder y dominación social. A nivel macro, este compromiso desde una perspectiva de género se hace

⁴⁴⁴ Fun People, “Anabelle”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

⁴⁴⁵ Fun People, “Rebel Pose”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

⁴⁴⁶ Víctor Jara, “Zamba del Che”, *Pongo en tus manos abiertas* [12” LP], Chile: Jota Jota, 1969.

evidente en canciones como “Easy to come”,⁴⁴⁷ del disco *Kum Kum* publicado en 1996, que encuentra un eco con “Lady”, del split con She Devils, al abordar otra vertiente de la problemática del aborto:

Now it's easy to come,
Daddy your girl don't have anything
Inside her belly,
And the happy people of this town
Don't talk bad things about us.
Now it's easy to come,
Daddy is full of pride,
And I got a hole in my heart!
Now it's easy to come
What about me?
I'm too cold in this room,
But I don't want to go outside,
I wanted to have my baby.⁴⁴⁸

Como en “Lady”, esta letra, también empática, se sitúa en las repercusiones emocionales conllevadas por una pérdida gestacional, probablemente mediante un aborto forzado, pero en otro contexto que perpetúa una presión y un estigma social asociado con el embarazo. Esta mirada íntima sobre las consecuencias de las estructuras sociales patriarcales se inserta en una crítica más amplia de la criminalización y culpabilización de las decisiones reproductivas de las mujeres. Llamados al empoderamiento de las mujeres para tomar sus propias decisiones aparece de manera más evidente en otros temas de la banda como en “B.O.A.O. (Babes Organizándose Against Opression)”:

We got the power! B.O.A.O!
End of insults, end of your threats
We got the power! B.O.A.O!
No more cold showers, no more forbidden
Castigo for disobedience, castigo for freedom
Family tradition perpetuates a culture of horror
Que humilla a la mujer and teaches children to lie,
and spreads the pest of fear!
So much hatred and greed in this world.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Una versión traducida al castellano de este tema será editada en *Toda niño sensible sabrá de lo que estamos hablando*, disco al cual se incorporará también “Lady”. Ver Fun People, “Fácil venir”, *Toda niño sensible sabrá de lo que estamos hablando* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1997.

⁴⁴⁸ Fun People, “Easy to come”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

⁴⁴⁹ Fun People, “B.O.A.O. (Babes Organizándose Against Opression)”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

En esta canción, Fun People adopta un tono más combativo, instando a la acción colectiva y a la organización como medios para desafiar las estructuras opresivas, y subrayando la importancia de la autoafirmación frente a la violencia sistémica y las normas que perpetúan la opresión de las mujeres y una cultura del miedo. Aquí, se desprende una denuncia de las dinámicas de la cultura dominante y de la tradición para mantener un control biopolítico sobre los cuerpos dominados. Este control aparece también denunciado en el tema “Never Knows (it’s obvio)” donde la letra cuestiona los procesos naturalizantes sobre las identidades de género:

Me encantaba jugar siempre a ser mujer,
A pesar de lo que insististe hacerme un varón.
Mujer de noche, hombre de día,
Es algo que vos, mientras dormías,
Jamás pudiste controlarme.
Never knows, it’s obvio.
Yo prefería jugar siempre a ser varón,
A pesar de lo que insististe hacerme niña.
Mujer de día, hombre a escondidas, es lo que soy
Sin género, ésta es mi historia, así es mi vida
Never knows, it’s obvio.⁴⁵⁰

Editado en 1999 en el álbum *The Art(e) of Romance*,⁴⁵¹ el tema se posiciona a la vanguardia de las luchas socioculturales y legales sobre la identidad de género, adelantando los debates públicos sobre estas cuestiones y las primeras propuestas legislativas en Argentina. El cuestionamiento explícito de la imposición de identidades de género tradicionales y la insistencia en la conformidad a estos roles desde una edad temprana, exponen cómo los binarismos funcionan como una construcción social que no refleja la complejidad y la fluidez de las experiencias individuales. La capacidad de la banda para articular estas cuestiones dentro de su corpus letrístico, antes de que estos temas alcanzaran protagonismo en la agenda política y cultural, demuestra su compromiso con la lucha basada en el género y la sexualidad. Dentro de esta perspectiva discursiva crítica y empoderadora, el cruce entre género y sexualidad aparece esta vez a nivel micro en temas como “World of Hate”:

⁴⁵⁰ Fun People, “Never knows (it’s obvio)”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

⁴⁵¹ Como ejemplo de una continuidad genealógica anarquista, en la tapa del disco aparece un retrato fotográfico del anarquista alemán Kurt Gustav Wilckens, asesino del teniente coronel Héctor Benigno Varela, responsable de la matanza ocurrida durante la represión de las huelgas obreras de la Patagonia Rebelde en 1921. Además, el librito del disco propone un fragmento de una carta escrita por el anarquista alemán desde la cárcel: “No fue venganza: yo no vi en Varela al insignificante oficial. No, él era todo en la Patagonia: gobierno, juez, verdugo y sepulturero. Intenté herir en él al ídolo desnudo de un sistema criminal. ¡Pero la venganza es indigna de un anarquista! El mañana, nuestro mañana, no afirma rencillas ni crímenes, ni mentiras: afirma vida, amor, ciencia. Trabajemos para apresurar ese día.”

In the world of hate, it's delito to be gay.
 In the world of hate, their rights are rapped day by day.
 In the world of hate, to be hembra, born and forgotten.
 In the world of hate, victim of abuse just for being a woman.
 Oh! Little rose afila your thorns, stand up your voices.
 So lonely in the world... of hate.
 Break the silence, rise your voice.
 In the world of hate, haz valer your fucking rights.
 In the world of hate, no one's gonna do it for you (what do you think?)
 In the world of hate, don't be vergüenza, vergüenza is dañina [...].⁴⁵²

Aquí, la letra expone cómo, en este “mundo de odio”, ser homosexual o ser mujer conlleva una serie de violencias físicas y sistémicas, producto de una dominación, vulneración y criminalización de las normas desviantes. La pertinencia paradigmática de este tema de Fun People reside en la puesta en perspectiva cruzada de dos ejes de discriminación, género y sexualidad, dentro de una misma composición discursiva, subrayando su intersección y ofreciendo una visión más compleja de los mecanismos de opresión social. Revela cómo estas formas de discriminación no operan de manera aislada, sino que se refuerzan mutuamente en un entramado de dominación que afecta a las personas de manera múltiple. Como en otros temas de la banda, el discurso se manifiesta tanto como una acusación vehemente de las injusticias como una convocatoria activa a la resistencia y autoafirmación. Esta forma de actuar y hacer reflexionar a la audiencia constituye un núcleo discursivo y performativo recurrente de la banda, no solo en términos generales sino también en ámbitos específicos como el de la escena punk y su accionar a veces discriminatorio. En este sentido, conviene señalar el tema “F.M.S. (Fuck Male Supremacy)” que se inscribe en una crítica de la escena y de la segregación espacial que se opera durante los recitales:

You don't understand?
 Esto fue siempre así y va a quedar así!
 When I look in the past gigs we've got it now, again!
 Woman in the back, man in the front, again!
 Everybody goes along with it, again!
 Woman in the back, man in the front!
 Fuck Male Supremacy!⁴⁵³

Musicalmente de estructura acelerada con riffs agresivos y energéticos, el tema canaliza cierta frustración al rehusar con vehemencia la existencia de una supremacía en la escena,

⁴⁵² Fun People, “World of hate”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

⁴⁵³ Fun People, “FMS (Fuck Male Supremacy)”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

materializada en una segregación espacial basada en criterios de género, donde las mujeres son relegadas al fondo mientras los hombres ocupan el frente del escenario. Este esquema naturalizado y reproducido de las dinámicas intra-escena que dan cuenta de una contradicción, ya discutida en los capítulos anteriores, en un espacio sociocultural que supuestamente promueve horizontalidad, también aparecen criticadas aquí por Fun People y participan de una necesidad de reconfigurar radicalmente las dinámicas de poder dentro de la escena punk. El uso de la palabra “*supremacy*” en inglés sirve para establecer una conexión implícita con la segregación racial vigente en varios países, como en los Estados Unidos, donde las leyes Jim Crow institucionalizaron una separación etno-racial hasta en espacialidades reducidas, incluyendo los asientos en los colectivos. Esta resonancia sutil e histórica proporciona un entendimiento más acertado de las intersecciones de las dinámicas de poder y el mantenimiento de las jerarquías sociales. Acerca del rechazo a los procesos discriminatorios del espacio escénico, conviene señalar que no se limitaba a un aspecto meramente discursivo-musical sino que se extendía como una consigna usual de los recitales de la banda. Con respecto a lo último, comenta el periodista Norberto Alfaro⁴⁵⁴ en una entrevista para la revista *Rapto*:

Nekro cantaba pero también cuestionaba acciones del público, te interpelaba. Eso, no lo vi en otros cantantes, por lo menos de esa forma. El hecho de buscar que las chicas también compartan el pogo y el mosh con los varones, marcaba que ahí y afuera éramos todos iguales. Lo interesante es que por ejemplo esa idea, vos la puedas replicar en el día a día, no solo en los recis. Para mí, ese tipo de posición me parece más relevante que una linda canción. Tenemos que pensar que hablamos de los 90's, una época nefasta desde lo social y económico, donde se profundizaron ideas como el individualismo. Nosotros como publico estábamos cantando y hablando de todo lo contrario por Fun People.⁴⁵⁵

Este testimonio resalta cómo la banda, a través de su música y su praxis en vivo, buscaba activamente reconfigurar las relaciones de poder dentro de la escena punk. Esta extensión del discurso a la práctica resultó clave, según Alfaro, para permitir una toma de conciencia sobre estas dinámicas, tanto en el contexto escénico como en la vida diaria. De esta manera, Fun People ofrece una visión inclusiva e interseccional de los sistemas opresores dentro de su producción discursiva de forma multimodal y multiescalar, tanto a nivel macro, en la totalidad de su obra musical, como micro, en el detalle letrístico de cada canción. Este enfoque multidimensional sirvió para reforzar el alcance de las propuestas ideológicas de la banda, en

⁴⁵⁴ Escritor de un libro dedicado a Fun People titulado *La mayor protesta es el amor. Diálogos sobre Fun People y el jarcor punk*, publicado en 2022. Ver Alfaro Norberto, *La mayor protesta es el amor. Diálogos sobre Fun People y el jarcor punk*, Buenos Aires: Autoeditado, 2022.

⁴⁵⁵ Canalda Lucas, “La mayor protesta es el amor: Fun People como catalizador de una generación contracultural”, *Rapto*, 7 de abril de 2022, disponible en: <https://www.rapto.com.ar/libros/la-mayor-protesta-es-el-amor-fun-people-libro-contracultura-nekro> [Última consulta el 18 de enero de 2024].

la escena como fuera de la misma, destacando su carácter disruptivo y su rol como catalizadora de cambios paradigmáticos y reconfiguradores de la escena punk de Buenos Aires. La influencia decisiva de Fun People resuena particularmente con las propuestas de *Resistencia*, que también promovía un entendimiento crítico e interseccional de los mecanismos de opresión, tanto dentro de la escena como en general, y fomentaba la acción colectiva y solidaria como respuesta a estos mecanismos para generar dinámicas de transformación social.

Además, resulta particularmente interesante adentrarse en otro tipo de reconfiguración que opera la banda, incorporando en su discurso la defensa de los derechos de los animales y la naturaleza a un marco interseccional encerrado en las relaciones de poder inter-humanas. Si bien abordaremos estas cuestiones a continuación con un análisis menos enfocado en una banda en particular, conviene señalar que Fun People figura entre las primeras bandas de la escena en integrar contundentemente el anti-especismo y la ecología a una producción discursiva ya anclada en dinámicas interseccionales de lucha social.

Antes de la creación de Fun People, Nekro, profundamente preocupado por el bienestar animal y las cuestiones ambientales, intentó involucrarse con la sucursal local de Greenpeace antes de tomar un camino propio y adoptar una postura más radical al formar su propia agrupación informal denominada Green Violence. El mismo recuerda acerca de su forma de militancia: “Hacíamos cosas como sellar las cerraduras de locales donde vendían pieles o armas. O hacíamos pis y caca en un tacho durante 3 o 4 días y los tirábamos en las puertas de estas fábricas o locales”.⁴⁵⁶ Para documentar estas acciones directas, edita en 1987 un fanzine punk anti-especista homónimo, donde también publica material textual y visual. Dos años más tarde, en 1989, forma lo que sería Fun People, inicialmente conocida como Anesthesia. La banda elige entonces el 8 de abril, Día Mundial del Medio Ambiente, para hacer su debut en vivo en el teatro Coliseo de Zárate, reflejando ya cómo estas cuestiones no humanas constituyen una línea ideológica fundamental en su resistencia discursiva. Durante este recital interpretaron el tema “Vivisección”, posteriormente editado en su álbum debut:

From today ignorance is no excuse,
I cannot forget and I will not forget,
His suffering eyes for the pain.
I refuse your promises,
I refuse your words,
From today ignorance is no excuse.
No, we can't forget vivisection.
Tú y yo no podemos dormir ante esto.

⁴⁵⁶ Lezcano Walter, “Hagalo usted mismo”, *Página 12*, Suplemento Radar, 4 de mayo de 2014.

No, we can't forget vivisection.⁴⁵⁷

El posicionamiento en defensa de los derechos de los animales, al denunciar la crueldad inherente a las prácticas de vivisección, y al convocar a una conciencia ética, apela a no quedarse indiferente ante el sufrimiento animal. Este enfoque crítico anti-especista se inscribe en una visión más amplia de resistencia que Fun People articula en su obra musical, extendiendo las perspectivas interseccionales más allá de las relaciones de dominación inter-humanas. Esta preocupación por las cuestiones ecológicas y los derechos animales se manifiesta de manera recurrente en la discografía, como el tema “Boicot antinatural”, también incluido en el mismo álbum, donde se explora los impactos destructivos de la actividad humana sobre el medio ambiente, desde una mirada contrastante: “Mira y observa tu mundo, huele el perfume de las flores, disfruta tu entorno natural / La lucha por el poder termina con mi mundo, no hay triunfo, es la derrota de nuestra humanidad / Boicot antinatural”.⁴⁵⁸ La inclusión de estos dos temas construyen, ya desde el primer álbum, una necesidad urgente para defender no solo los oprimidos de un sistema sino todas las formas de vida. De la misma manera se insertan en las producciones siguientes otros temas en relación con estas temáticas desde planteamientos variados como “Boxing Bear”,⁴⁵⁹ dedicado al uso de animales en las prácticas circenses, o “Diciembre” que aborda la insensibilidad hacia el sufrimiento animal en accidentes viales y el abandono de mascotas en las rutas durante el verano.⁴⁶⁰ Si bien estos temas aparecen insertados dentro de un conjunto interseccional de producción discursiva articulado a nivel macro también se cruzan a nivel micro con otros ejes como en la canción “Desarme”:

Desarme!
People suffer all over this world.
Smelling of a deadly earth.
Extinction, animal rights?
Racial hate, war.
Burning sky.
Desarme!⁴⁶¹

En este tema, Fun People cruza las cuestiones de derechos animales, devastación ambiental y racismo, vinculándolas en una narrativa que señala la necesidad de un desarme total, y mostrando la naturaleza interconectada de múltiples formas de opresión dentro de un

⁴⁵⁷ Fun People, “Vivisección”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

⁴⁵⁸ Fun People, “Boicot antinatural”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

⁴⁵⁹ Fun People, “Boxing Bear”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

⁴⁶⁰ Fun People, “Diciembre”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

⁴⁶¹ Fun People, “Desarme”, *Desarme* [7” EP], Argentina: Frost Bite Records, 1996.

sistema de dominación y violencia que afecta tanto a los seres humanos y no humanos como al medio ambiente. La intersección entre estos ejes en “Desarme”, como en otros cruces intracanción expuestos anteriormente, ejemplifica el enfoque abarcador de la banda, y consecuentemente, su alcance para entablar cambios sociales. Así, el impacto de Fun People supo desplazarse desde el ámbito musical hacia la vida diaria de sus seguidores, quienes encuentran en sus canciones un portal para adoptar posturas éticas y ancladas en la justicia social, como lo señala Nekro en una entrevista al señalar que: “Hay montón de gente que me dijo que se hizo vegetariano porque yo lo era o por mis canciones”.⁴⁶² Esta declaración enfatiza una influencia tangible en la transformación ideológica de una escena punk buscando su ethos y de su audiencia, impulsando utópicamente un marco interseccional, abierto, además, a lo no humano.

Como *Resistencia*, el posicionamiento ideológico disruptivo y la influencia de ambas She Devils, desde su praxis, y Fun People, resultó determinante para solidificar un paradigma de lucha interseccional, ya entrevisto tímidamente durante la época de la posdictadura y existente en escenas punk dominantes, y para imponer progresivamente nuevas perspectivas de cambio social. Esto permitió una mayor consolidación de estas cuestiones socioculturales dentro de la escena y facilitó un terreno fértil para el desarrollo de una discursividad crítica más integradora que reconoce la interdependencia de los mecanismos de dominación, ya sean interhumanos o inter-especie. Asimismo, esta expansión del marco interseccional, que integra de forma efectiva luchas por los derechos animales y la defensa del medio ambiente en un discurso coherentemente cruzado y proteiforme, permite la emergencia de nuevos cuestionamientos y formas de entender la resistencia y lucha ideológica punk. Aunque la integración de nuevos aportes ideológicos al punk se opera siguiendo procesos internos, mediante cuestionamientos sobre el rol liberador histórico del punk heredado del anarquismo, y externos, a través de procesos transnacionales desde otras escenas, también viene reflejando procesos similares que ganan espacio en los debates públicos locales y nacionales.

⁴⁶² “Nekro: la música como oxígeno”, *Ohlalá!*, 19 de junio de 2014, disponible en: <https://www.somosohlala.com/revista/historico/nekro-la-musica-como-oxigeno-nid19062014> [Última consulta el 24 de julio de 2024].

2. Resignificaciones de la resistencia: aportes nuevos y cuestionamientos

Si bien las iniciativas introducidas en las páginas anteriores cimentan un paradigma de resistencia particular, algunas perspectivas ideológicas se inscriben en procesos de continuidad y ruptura. Estos aportes, relativamente contemporáneos en la cronología punk local, agregan más complejidad a un dinamismo punk que se ramifica en diversos ejes. A raíz de lo último, se operan en la escena otras reconfiguraciones, fragmentaciones y tensiones que problematizan las limitaciones del enfoque interseccional, cuestionando hasta qué punto este modelo puede abarcar realidades complejas y entrelazadas de opresión. Estas críticas implícitas como explícitas, en lugar de potencialmente desestabilizar el impulso utópico, funcionan como un multiplicador, agregando nuevas capas de significado y ampliando el marco a formas de resistencia que abordan tanto las opresiones inter-humanas como inter-especies.

a. El straight edge como herramienta de resistencia supra-categorías

Antes de explorar estas perspectivas nuevas y cuestionadoras de un marco interseccional tradicional desde enfoques particulares de la escena punk de Buenos Aires, como el antiespecismo, conviene analizar las propuestas locales de la subescena straight edge. Esta componente del punk local agrega una capa de complejidad a la dinámica del punk local con nuevos ángulos de resistencia, participes de una diversificación pero también de divisiones dentro de la escena. Representando una parte de la audiencia punk, y criticado por ciertos sectores de la escena por su moralidad restrictiva, la propuesta ideológica de los straight edge constituye tanto otro eje de lucha anti-sistema como una herramienta que trasciende las categorías sociales, y posibilita paralelamente intersecciones con las mismas. Al proponer una resistencia contra opresiones determinadas por formas de concebir la diversión y los roles de identidades sociales, la adopción de esta filosofía, ética, estilo de vida puede en cierta medida integrarse en el marco de reconocimiento global de sistemas dominantes. A pesar de una mirada externa que tiende a despolitizar las propuestas del movimiento, por no dirigirse a una categoría de diferenciación social, pensar la liberación mental y social mediante un rechazo de sustancias nocivas puede interpretarse como un acto ideológico que propone una alternativa tanto a los

estereotipos asociados al punk como a las normas hegemónicas de representación y experimentación de la ociosidad juvenil.

En efecto, si bien el straight edge emerge como una respuesta al hedonismo y nihilismo característico de la primera ola punk en los Estados Unidos y en el Reino Unido, circunscribirlo a un mero rechazo al uso de sustancias adictivas, como las drogas, el alcohol, y el tabaco, y al sexo promiscuo, llevaría a minimizar las dinámicas ideológicas que lo sostiene. Esta concepción limitadora podría alimentar malentendidos, así como cuestionamientos sobre las posturas adoptadas y crear cierta marginalización dentro del punk. En el contexto argentino, marcado por políticas restrictivas durante la época de la dictadura, el surgimiento de esta corriente a mediados de los noventa, con su moralidad rígida en cuanto a la libertad de consumo, generó polémicas. Con respecto a tales discordancias, Wallas, vocalista de la banda Massacre, subraya la condición moralista y la tensión generada por esta filosofía cuando se trasladó al contexto sociopolítico argentino:

[...] eran como más moralistas y bastante estrictos, entendés? Entonces esto, imagínate, llevado a un país donde somos todos hijos de... fascismo, o sea acá en la Argentina somos sucursal de Mussolini, del modelo franquista y del hitlerismo, es jodido hacer una cosa media estricta, no sé si tiene mucho que ver con los postulados del rock'n'roll, de libertad, de transgredir y demás.⁴⁶³

Esta declaración sugiere que la adopción de las prédicas straight edge podría resonar incómodamente con una historia política que había impuesto su propia versión de moralidad y control social. En un territorio donde la represión política y cultural dejó cicatrices profundas, la autoritaria moralidad del straight edge podría ser interpretada como un eco de las mismas estructuras autoritarias contra las que muchas subculturas y contraculturas, como el punk, gritaron su odio. En este sentido, se cuestiona la compatibilidad de este estilo de vida con el ethos punk, construido históricamente como un medio antiautoritario de transgresión social y liberación individual influenciado por el anarquismo. Si bien se recuperaron posibles vínculos teóricos entre el straight edge y el anarquismo local, como se destacará a continuación, la confrontación con la realidad argentina pone de relieve complejidades ligadas a la importación de ideologías y prácticas culturales, sugiriendo que su interpretación situada responde de particularidades históricas y sociales.

En consecuencia, esto implica una serie de problemáticas que generaran otro enfoque fragmentario que vendría cuestionando la homogeneidad ideológica de la escena. La primera

⁴⁶³ Makaji Tomás, *op. cit.*

banda en introducir el straight edge, así como el subgénero hardcore, emerge en 1985, llamada División Autista, se da a conocer por su participación en el compilado *Invasión 88* con los temas “Los campos de la muerte”⁴⁶⁴ y “Straight Edge”,⁴⁶⁵ donde marca un posicionamiento hasta entonces nunca visto en la escena. Aunque el objetivo del disco compilatorio fue objeto de debate en cuanto a la inclusión de algunas bandas problemáticas, como lo señalamos, trata de mostrar cierta homogeneidad a pesar de una diversidad de enfoques ideológicos y musicales. No obstante, a pesar de compartir el escenario con otras bandas no straight como Massacre Palestina, con quienes grabaron temas para un EP no editado, las menciones en fanzines de la presencia straight aparecen asimiladas a los focos de conflicto intra-escena que en los años posdictadura eran vigentes con el enfrentamiento entre varios grupos, como se ha señalado en el caso de los skinheads y anarkokilomberos.⁴⁶⁶ Estos registros inducen ya procesos fragmentarios dentro de la escena, y esto se observa también en el desprecio que algunos punks comparten acerca de los straight. En *Resistencia*, por ejemplo, en una entrevista a la banda Cero de Pulso, el vocalista comenta acerca de las subdivisiones de la escena y el rol de los straight edge:

Quiero hablar del straight edge.Cuál es la de los s.e.? Si vos partís de una postura en la que no te importa lo que hace el otro mientras no te jode porqué tenés que hacerte straight edge, y hacer mención de que lo sos? Y si vos te ponés a hablar con los chicos, sus pensamientos por ahí, no son tan diferentes de los tuyos...⁴⁶⁷

Este comentario, revelador de cierta tensión, pone en tela de juicio la necesidad de identificarse como straight edge en una escena de valores ideológicos compartidos que valoriza la autonomía individual. Al mismo tiempo, refleja una crítica común dentro de la misma escena sobre esta explicitación identitaria que implicaría consecuentemente una auto-segregación o un sentimiento de superioridad moral. Dentro de este contexto, además de la divergencia y el moralismo, la interpretación de las motivaciones sugeridas por una afiliación straight también aparece como fuente de cuestionamientos y burla. En otro texto, sobre las relaciones amorosas y sexuales desde una perspectiva varonil, publicado también en *Resistencia*, en la sección de columnas abiertas a sus lectores y colaboradores, aparece de forma satírica una alusión al rechazo del sexo promiscuo de los straight: “La otra táctica es negar la urgencia. Es la base del componente asexuado del straight edge. Si no podés acostarte con nadie, decile a la gente que

⁴⁶⁴ División Autista, “Los campos de la muerte”, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

⁴⁶⁵ División Autista, “Straight Edge”, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

⁴⁶⁶ ¿Quién sirve a la causa del kaos?, n°2, Buenos Aires, 1987.

⁴⁶⁷ *Resistencia*, n°4, Buenos Aires, 1988.

no es bueno coger”.⁴⁶⁸ Esta trivialización de los postulados sobre la sexualidad abogados por el straight edge subraya la manera en que sus conductas pueden ser interpretadas de forma cínica. En este caso preciso, al reducir el aspecto sexual a una simple racionalización de una carencia, se socava una potencial eficacia para promover una des-erotización de los cuerpos en una escena de doble moral donde existen actitudes que reproducen las normas predominantes.

A pesar de un escepticismo y una hostilidad, durante los años noventa y el *boom* de nuevas agrupaciones musicales punk hardcore, se multiplican las bandas que se identifican como straight edge, entre las cuales Confort Supremo, Actitud de Cambio, Vieja Escuela y xAutocontrolx. Acompañando simultáneamente esta ola de bandas se publican fanzines propios enfocados en el straight edge, donde, además del material clásico para fanzines punk hardcore, se comparte información y opiniones sobre las implicaciones éticas de esta ideología. Entre los fanzines pioneros se destacan *Tiempo de Cambio*, publicado de 1993 a principios de los años dos mil y *Confraternidad*, también del 1993, a partir de los cuales seguirán otros, pocos años después, como *Civilización Violenta* y *Amistad*. Esta presencia no se limita al aspecto musical y fanzinerero sino que se expande como una micro escena a parte con un propio espacio escénico y de socialización ubicado en el local Círculo Aragón en el barrio de Palermo,⁴⁶⁹ y la organización de recitales estrictamente straight edge que culminará con el primer festival suramericano organizado en Buenos Aires en agosto 1997 con bandas de Chile y Uruguay.⁴⁷⁰ La aparición de una subescena straight edge, con sus propias iniciativas estructuradas, dentro del panorama punk hardcore de Buenos Aires, plantea preguntas sobre la homogeneidad de la escena a pesar de la naturaleza flexible del concepto de escena.

Sin embargo, la creación de un espacio específico para individuos con ideologías afines puede verse como una respuesta lógica a la necesidad de seguridad y coherencia en valores dentro de un entorno que, de otro modo, podría resultar hostil. En este sentido, podría no constituir una ruptura total, sino una ramificación y reconfiguración que permite un dinamismo cohesivo y relevante difícilmente mantenible en un entorno más amplio. La construcción de subescenas dentro del punk visible en otros movimientos como el homocore o el riot grrrl, que a pesar de no encontrar en Buenos Aires un espacio para consolidarse como tal, da cuenta de procesos reconfiguradores a nivel espacial y discursivo permitiendo la coexistencia de múltiples corrientes bajo un mismo paraguas de resistencia musical, social y cultural.

⁴⁶⁸ *Resistencia*, n°6, Buenos Aires, 1991.

⁴⁶⁹ Mora Miguel, “Sudarshana, sobrevivientes straight edge”, *Página 12*, Suplemento NO, 25 de septiembre de 2003.

⁴⁷⁰ *Tiempo de Cambio*, n°12, Buenos Aires, 1997.

A mediados de los noventa, la estructuración de esta corriente da otro paso con la creación en 1995 de la Cooperativa Straight Edge Libertaria que además de difundir el straight edge, el anarquismo y los derechos animales, se dedicó a editar boletines y organizar recitales siguiendo un modelo autogestionario. En el primer número del boletín, la cooperativa perfila la ideología del straight edge ante los prejuicios y malentendidos que lo rodean, y desafía las interpretaciones más simplistas del tema: “Porque creemos que éste está mal visto, prejuizado, y no como una actitud de lucha y forma de vida, que es lo que realmente significa”.⁴⁷¹ También, resignifica políticamente su objetivo social al proporcionar una concepción que encontramos comúnmente entre los straight argentinos que asimilan las sustancias adictivas e intoxicantes a otra herramienta de control del poder:

Ya que pensamos que éstas facilitan al sistema mantener a la gente dormida, desvirtuando la lucha y retrasando los procesos de cambio. Aparte cambian la personalidad de la gente actuando de forma distinta a los principios que tienen conscientemente. [...] Las adicciones son manipuladas por los grupos de poder y no queremos contribuir con esto.⁴⁷²

El boletín ofrece una visión crítica sobre el rol de estas sustancias en la perpetuación del control social. Aquí, la abstinencia del straight edge se presenta como una estrategia política destinada a preservar la claridad de pensamiento y la coherencia en la lucha contra el poder y sus herramientas de control social, y permite orientar esta perspectiva en un espacio más amplio de resistencia contra las estructuras de poder dominantes. Al cruzar la abstinencia con una perspectiva anarquista libertaria de la lucha contra la opresión y el control social, la Cooperativa Straight Edge Libertaria construye una base teórica y práctica que busca trascender los límites de los ejes tradicionales de resistencia de la escena.

Aunque la teoría straight edge nace en el contexto de la escena estadounidense antes de exportarse a otras escenas, este saber se asienta de forma situada en la escena de Buenos Aires. La conceptualización del consumo de sustancias adictivas y nocivas como un eje insertado en los mecanismos de control social, tiene una resonancia particular con el anarquismo, y especialmente con su corriente política vernácula. En efecto, si bien los vínculos entre la teoría straight edge y corrientes anarquistas que se posicionan en contra del consumo de alcohol y drogas han sido debatidas,⁴⁷³ el discurso militante recupera la figura del anarquista italo-argentino Severino di Giovanni, mencionada en fanzines y entradas de blogs a nivel

⁴⁷¹ Cooperativa Straight Edge Libertaria, *Boletín informativo*, n°1, Buenos Aires, 1995.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Ver Kuhn Gabriel, *X: Straight Edge and Radical Sobriety*, Oakland: PM Press, 2019.

internacional.⁴⁷⁴ Conocido por su estilo de vida frugal y sobrio, el anarquista se inscribía en la línea anarquista opositora al consumo de bebidas alcohólicas culpable de idiotizar e insensibilizar la clase obrera, mantenerla en la miseria y descarrilar el camino de la revolución. Al respecto escribe el 10 de abril en su revista *Culmine*:

El Pueblo olvida fácilmente, por un trago de vino, al patrón que lo veja y lo explota. Hoy más que nunca, en la baraúnda carnavalesca de las elecciones, olvida que tras los vahos del alcohol y las frases rimbombantes de los demagogos, se alza la cruz de los fariseos de siempre y los escribas los crucificarán, disputándose cotidianamente el pan amargo, con las promesas falsas que renuevan al repetirse, la farsa.⁴⁷⁵

Aunque las palabras de di Giovanni se inscriben en un contexto electoral que ve la reelección del presidente Hipólito Yrigoyen, también pone de relieve el poder embrutecedor del alcohol que distrae a la clase obrera y la sumerge en una apatía que perpetúa su explotación. Este discurso, que acusa el uso de sustancias para mantener a las masas en un estado de pasividad y olvido, se refleja con la visión del straight edge, que concibe la abstinencia como una forma de mantener la lucidez mental y la integridad moral esenciales en la lucha contra el poder. En este sentido, la conexión del straight edge con parte de los sectores anarquistas en Buenos Aires, cuyo ejemplo paradigmático se encarna en la Cooperativa Straight Edge Libertaria, se resignifica y se resitúa localmente mediante una recuperación histórica de la figura del anarquista, trazando una genealogía de resistencia.⁴⁷⁶

Estos procesos que resitúan una filosofía e ideología adoptada de otra escena no solo se operan desde una teoría o una genealogía local sino también desde una realidad social más tangible y específica. En el contexto de la capital argentina, marcado por desigualdades sociales profundas y un consumo extenso de drogas, sobre todo de la pasta base de cocaína que se disparó después de la crisis financiera del 2001 entre las capas más pobres de la sociedad,⁴⁷⁷ el rechazo a las sustancias adquiere un significado particular para algunos straight edge que

⁴⁷⁴ Una entrada publicada en Indymedia, por un autor anónimo, resulta pertinente en este sentido por mencionar a Severino di Giovanni y también ciertos sectores anarquistas chilenos, que a principios del siglo XX lucharon por crear nuevas redes obreras de sociabilización libre de alcohol. Ver “Anti-Fascism, Anti-Capitalism and Straight Edge”, *Indymedia*, 17 de noviembre de 2015, disponible en: <https://de.indymedia.org/node/6582> [Última consulta el 24 de julio de 2024].

⁴⁷⁵ Recuperado desde Bayer Osvaldo, *Severino di Giovanni, el idealista de la violencia*, Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 56.

⁴⁷⁶ En una entrevista a Julián Vadalá, miembro de la Cooperativa, donde responde a una pregunta sobre las principales influencias políticas de la Cooperativa afirma: “Influences were anarchist theorists, the early-twentieth-century Argentinean workers’ movement, the Animal Liberation Front and its direct actions, and the vegan militancy from different groups around the world. Members of the Cooperativa were active in various local projects related to these beliefs.” Ver Kuhn Gabriel, *X: Straight Edge and Radical Sobriety*, Oakland: PM Press, 2019, p.132.

⁴⁷⁷ Candil Ana Laura, “Apuntes sobre la pasta base/paco”, *Razón y Revolución*, 23 (6), 2012, pp. 85-95.

observaron en primera línea y experimentaron los efectos sociales de tal consumo. El vocalista de la banda Donde Todo Termina explica cómo la realidad que percibe sirve como una fuente de inspiración para proponer un discurso straight edge:

Yo encuentro inspiración en el lugar donde vivo, no es que vivo en una villa. Pero es un barrio bajo y salís y ves a gente destruida. Por afuera parecen contentos pero están en cualquiera. Se mueren o están en el paco y la violencia. Sus familias destruidas. Pegándole a la mujer, los ves borrachos, no le dan de comer a sus hijos. Van a ver a Boca o Tigre, vuelven y se cagan a piñas. Y yo no quiero terminar ahí, no por discriminar pero sé que puedo dar algo más y seguir con el straight que me sigue manteniendo con la cabeza firme para tratar de mejorar.⁴⁷⁸

Esta respuesta sobre las inspiraciones de la banda recontextualiza la filosofía straight edge y le proporciona un significado nuevo. En un entorno social devastado por el consumo de drogas y alcohol, adoptar el straight edge se convierte, entonces, en una respuesta directa a estas circunstancias y en una estrategia de supervivencia y resistencia. Esta perspectiva se concibe como un acto de afirmación del control sobre la propia vida en un contexto que intenta despojar a los individuos de dicho control. En este proceso de adaptación, se construye un saber situado que no solo refleja las influencias externas del movimiento global, sino que también se fundamenta en las experiencias y realidades específicas del contexto local. Del mismo modo, este saber que emerge de la interacción entre las prácticas y las condiciones locales, genera una versión del movimiento que, si bien mantiene sus raíces en la abstinencia y la resistencia al consumo, se ve profundamente influenciada por las dinámicas sociales, económicas y culturales de Buenos Aires y Argentina, trascendiendo interpretaciones que limitan la adopción de tal ideología a un simple estilo de vida.

Además de configurarse como una respuesta crítica a problemáticas locales, refuerza su relevancia en el contexto de la lucha contra las desigualdades sociales al subrayar una relación dialéctica y una intersección entre la opresión sufrida por el consumo de drogas y las clases sociales marginalizadas. Esta herramienta del poder, ya identificada por ciertos anarquistas, tendería consecuentemente a reprimir el potencial evolucionario y revolucionario de estas clases manteniendo con las mismas relaciones de dominación. Las bandas, que se auto-etiquetan como straight edge, en su gran mayoría retoman entonces esta perspectiva histórica y situada en la construcción de su corpus letrístico, como la banda Los Verdaderos, por ejemplo, en el tema siguiente:

⁴⁷⁸ *Mantra*, n°5, Buenos Aires, 2014.

Quieren vernos caer en la frivolidad
cultura de intoxicación, nos quiere dominar.
Somos la juventud que dice no,
somos la juventud
que se cansó de ser como los demás.
Fácil ser uno más, esquemas para pensar,
cultura superficial, nos quiere dominar.
Somos la juventud que dice no,
somos la juventud
que se cansó de ser como los demás.⁴⁷⁹

Por medio de su letra, entre otras que retoman el mismo enfoque, denuncia los procesos de uniformización y superficialidad inherentes al sistema cultural hegemónico que busca desactivar el despertar crítico de la juventud. El énfasis en “no ser uno más” constituye otro enfoque dentro del rechazo a la conformidad y la aceptación acrítica de las normas culturales. Al negarse a participar en estos esquemas, los seguidores del straight edge no solo se distancian de la práctica del consumo, sino que también rechazan la narrativa hegemónica que presenta estas prácticas como normales o incluso deseables.

La politización de la subescena local, además de enfocar este punto específico de resistencia, en torno al consumo de alcohol y drogas, se inscribe en parte en los procesos de articulación de una lucha entendida como interseccional dentro de la escena punk. Esta interseccionalidad se manifiesta en la manera en que el movimiento straight edge en Argentina no se limita únicamente a cuestiones de abstinencia, sino que se entrelaza con otras luchas sociales y políticas. Aunque estas dinámicas se afirman de forma compleja, como se examinará posteriormente, y demuestran una pluralidad de sensibilidades divergentes, parte del straight edge logra integrar una crítica a las estructuras de poder que cubre temáticas ligadas al género, a la sexualidad, al anti-racismo y también al anti-especismo y la ecología. Si bien ciertos ejes no se sitúan en el corazón de las preocupaciones ideológicas, y aparecen de forma esporádica en las producciones fanzineras y musicales, otros abundan particularmente como el anti-especismo.

En efecto, este planteamiento se manifiesta de manera significativa sobre todo en los fanzines y dan a conocer posicionamientos en contra de la explotación animal, denunciando las prácticas industriales y culturales que perpetúan el sufrimiento animal. Este tema transversal de la ética straight edge se aborda desde múltiples ángulos, a través de informes, gráficas y entrevistas a bandas, que cubren todos los aspectos del especismo. El fanzine *Tiempo de Cambio*, por ejemplo, en sus distintas ediciones, propone entre sus páginas unas gráficas, al

⁴⁷⁹ Los Verdaderos, “La juventud”, *Volver* [Álbum CD], Argentina: Vegan Records, 2005.

estilo poster, con fotos de animales explotados y escritos como: “Animales! El verdadero dolor es el que se sufre sin testigos / La tortura, la opresión es igual para tod@s / Millones de animales son esclavizad@s y mueren diariamente en este país”⁴⁸⁰ o “HACETE VEGAN / Vos ves a la leche como un alimento natural? / Carne es asesinato... Leche es tortura”.⁴⁸¹ El mismo fanzine difunde información sobre por qué y cómo actuar en contra de toda explotación animal, adoptando una dieta vegana, boicoteando el consumo de productos de origen animal y el uso de animales para prácticas circenses. Otros fanzines straight edge de los años noventa difunden información similar como *Amistad*, *Confraternidad* o *Civilización Violenta*, este último dedicando varias páginas de su línea editorial al cruce entre la cuestión animal y la contaminación ambiental.⁴⁸² El antiespecismo, tal como se presenta en estos fanzines, se inserta dentro de un panorama más amplio de liberación promovido por la subescena straight edge. Esta perspectiva articula la liberación animal con la humana, poniendo un énfasis en la interconexión entre la opresión de los animales y las estructuras de poder que también afectan a los seres humanos. Así, el fanzine *Tiempo de Cambio* propone sintetizar este marco para sus lectores en una nota titulada “Instrucciones para adoptar al straight edge como método de protesta política”.⁴⁸³ El texto dividido en párrafos temáticos predica lo siguiente: rechazar las drogas legales e ilegales, rechazar los productos de origen animal, boicotear los productos testeados en animales y los espectáculos con animales, combatir el sexismo y el consumismo, y evitar las religiones. Aquí, la nota articula un marco de resistencia que integra y cruza varios ejes de dominación social incluyendo un párrafo enfocando el sexismo:

[...] Las mujeres están consideradas inferiores pero a su vez están consideradas como el objeto de máximo placer. A pesar de las diferencias, cada uno tiene su función, trata a tu sexo opuesto con respeto e igualdad. El sexismo contribuye con la prostitución (profesión degradante a la que me imagino que nadie llega por vocación si no por necesidad extrema) contribuyendo con la explotación y maltrato de mujeres y niñas/os, contribuye con la promiscuidad, causando embarazos no deseados, abortos, enfermedades venéreas, violaciones. Todo un negocio que se basa en la exposición de los cuerpos como si fueran objetos. No sos menos hombre por respetar a las mujeres. Olviden las condiciones impuestas por esta sociedad y actúen por amor.⁴⁸⁴

La crítica aquí presentada despliega una visión que denuncia la cosificación de los cuerpos y el tratamiento desigual de las mujeres en una sociedad patriarcal y consumista. Sin embargo, al mismo tiempo, esta visión tiende a simplificar la complejidad de algunas

⁴⁸⁰ *Tiempo de Cambio*, n°7, Buenos Aires, 1996.

⁴⁸¹ *Tiempo de Cambio*, n°9, Buenos Aires, 1996.

⁴⁸² *Civilización Violenta*, n°1, Buenos Aires, 1994.

⁴⁸³ *Tiempo de Cambio*, n°7, Buenos Aires, 1996.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

problemáticas relacionadas, como el aborto y la prostitución, al enmarcarlos exclusivamente como consecuencias del sexismo y la explotación, sin considerar las múltiples dimensiones de agencia y autonomía que pueden estar en juego. Antes de volver sobre la cuestión de la autonomía de las mujeres sobre sus cuerpos y cómo esto generó conflictos ideológicos con el resto de la escena punk, cabe mencionar que aunque el marco ideológico straight edge se centra principalmente en proponer una lucha integrada contra las drogas legales e ilegales, el especismo, el materialismo y el capitalismo, también promueve cierta igualdad de género tanto en términos generales como en las dinámicas de la escena, y se posiciona en defensa de los pueblos originarios y de los homosexuales dentro de un marco antifascista. A través de distintas entrevistas a bandas locales y notas, estas cuestiones aparecen de forma cruzada, y ejemplo de lo último lo encontramos en un manifiesto escrito por la banda straight edge Eternidad en *Tiempo de Cambio*:

El sistema nos separa una vez más, alienando el deseo homosexual, arrinconándolo en un ghetto. Discriminación por la opresión sexual. Opresión y rechazo, no es nada nuevo. Opresión y rechazo en el capitalismo. Sosteniendo la norma heterosexual enmarcada en la base familiar, monogámica y patriarcal. Disolver las categorías que separan la sexualidad. Disolver las categorías que dividen la sexualidad, el capitalismo divide a los trabajadores, a los estudiantes, los separa entre hombres y mujeres, blancos y negros, heterosexuales y homosexuales y busca continuamente oponerlos entre ellos. Acabar con esta opresión y lograr la liberación sexual para todos, es indisoluble en la lucha contra este sistema. No puedes tener capitalismo sin racismo. No puedes tener capitalismo sin homofobia.⁴⁸⁵

El texto expande el enfoque straight edge principal, más allá de las cuestiones relacionadas con el consumo de sustancias y el anti-especismo, al reflejar claramente una aproximación interseccional que da cuenta de varios ejes de discriminación y opresión generadas a partir del sistema capitalista. También, subraya la inseparabilidad de las luchas contra el capitalismo, el racismo, la homofobia y el sexismo y propone una perspectiva integradora donde la liberación sexual se convierte en una parte indispensable de la resistencia. Si bien este manifiesto fue publicado por una banda straight edge, resulta complejo determinar en qué medida esta postura política representa a la totalidad de la subescena o si, por el contrario, refleja únicamente la visión de ciertos sectores dentro de ella. Aunque la revisión del corpus letrístico y fanzinerio de diversas producciones asociadas a los straight edge locales muestra que este tipo de enfoque no siempre se destaca de manera explícita, o solo en contadas ocasiones, como el texto de Eternidad, resulta posible identificar elementos comunes

⁴⁸⁵ *Tiempo de Cambio*, n°9, Buenos Aires, 1996.

enraizados en el núcleo de la filosofía straight edge que sugieren un marco ético subyacente y coherente en cuanto a sus principios fundamentales. No obstante, como se explorará a continuación, la cuestión de la politización y el tipo de ideología que la sostiene es objeto de debates entre sus seguidores y denota de procesos conflictuales y heterogeneizantes, también visibles en la escena punk en su conjunto.

Antes de abordar las problemáticas relativas a la politización, dentro de los mismos fanzines se observan algunas posiciones en torno a las cuestiones de género que revelan tensiones con otros actores de la escena punk, así como contradicciones que debilitan el marco de liberación total que esta corriente pretenden sostener. Las tensiones aparecen particularmente evidentes en el tratamiento del tema del aborto, donde distintas notas reflejan perspectivas problemáticas que contrastan con una discursividad que se posiciona como emancipadora del control de los cuerpos, sean humanos o animales. Columnas enteras dedicadas a la cuestión del aborto aparecen a menudo entre las páginas de algunos fanzines como en *Tiempo de Cambio* donde, por ejemplo, la nota titulada “No Abortar”, dividida en 2 partes, en los números 4 y 5, con el subtítulo “101 usos para un bebe”, explica cómo funciona el negocio y el uso farmacéutico de los fetos abortados en los Estados Unidos. Introducida por una gráfica con una foto de feto y el texto siguiente: “No más crueldad... No asesinar la existencia humana... No abortar!”,⁴⁸⁶ la nota se quiere documentada con testimonios de médicos e investigadores así como historias reales sobre los actos de crueldad infligidos a los fetos postaborto. En otra nota encontrada en *Civilización Violenta*, además de detallar los métodos usados para abortar y resumir la legislación argentina, se explicita que el aborto equivale a un crimen afirmando en la conclusión que “El aborto es un crimen más que se suele olvidar”.⁴⁸⁷ Además, el texto propone un análisis sociológico de la práctica ilegal del aborto, recordando las dinámicas sociales que esto implica:

El aborto es un delito de pobres; el que tiene dinero para realizarlo con todas las condiciones de asepsia nunca llega a tribunales, llega la que no tiene un peso, la que no va a un médico, la que va a una curandera, se agarra una septicemia y cae en un hospital. Cuando se condena a una mujer por hacerse un aborto, en realidad se le condena por no tener el dinero para una clínica privada de primer nivel, no por el delito.⁴⁸⁸

El texto al reconocer que el aborto, en su práctica ilegal, resulta ser un “delito de pobres” evidencia el rol de la desigualdad económica en la agravación de las injusticias sociales,

⁴⁸⁶ *Tiempo de Cambio*, n°4, Buenos Aires, 1994.

⁴⁸⁷ *Civilización Violenta*, n°1, Buenos Aires, 1994.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

llevando a mujeres de sectores marginados a enfrentarse a mayores riesgos y a la criminalización de sus decisiones reproductivas. En comparación con otras publicaciones ya mencionadas, esta perspectiva refleja un entendimiento de las dinámicas de clase que subyacen en la cuestión del aborto ilegal, lo que debería, en teoría, alinear la lucha straight edge dentro de un impulso igualitario más amplio de justicia social que incluya la autonomía corporal como un elemento fundamental para librarse de las relaciones de dominación. La intersección entre la comercialización del aborto, su relación con el capital económico de las mujeres aborteras y el rechazo straight edge al consumismo y capitalismo genera, además, opiniones a favor de la legalización del aborto, como lo preconizan los miembros de xAutocontrolx: “Lo mejor sería legalizar para terminar con el tráfico de órganos y con todo ese ambiente clandestino en el que se mueven todos esos negocios supuestamente “prohibidos””.⁴⁸⁹ Sin embargo, al considerar el aborto como un asesinato se introduce una disonancia que puede perjudicar el compromiso social del straight edge y pone en cuestión su capacidad utópica para articular un marco de liberación inclusivo. Esta visión moralizadora del aborto dentro del discurso de algunos sectores straight edge se inserta también en uno de los principios de esta filosofía acerca del rechazo al sexo promiscuo, como lo subraya los miembros de la banda Confort Supremo:

La liberación sexual trae graves problemas y uno de ellos es el aborto, que es la consecuencia de un impulso y de un momento de placer, que hoy en día es cada vez más agravante en el mundo y es cada vez más grande la cifra de abortos que se realizan por año en el mundo.⁴⁹⁰

Al enmarcar esta cuestión como una consecuencia de un comportamiento considerado irresponsable o hedonista, se reduce la complejidad de la práctica del aborto a una cuestión de moralidad sexual, así como se ignoran las múltiples dimensiones socioeconómicas, políticas y de salud pública que están intrínsecamente relacionadas con el acceso al aborto. Además, conviene señalar que acerca de la temática del aborto, si bien el corpus letrístico de las bandas de la subescena straight edge mencionadas no se refieren a estas cuestiones, un incidente incluyendo la banda Actitud de Cambio da cuenta de tensiones en torno al aborto con otros sectores de la escena punk. Durante la presentación del split *El aborto ilegal asesina mi libertad*, en la sala Cemento en 1997, esta banda colgó “muñecos bebés, esos de juguetería con aspecto de 6 meses de nacido, mínimo, metidos en bolsas con agua roja tipo sangre”,⁴⁹¹ y desató así los debates agitados antes mencionados. Este acto performativo revela las divisiones y la

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Confraternidad*, n°1, Buenos Aires, 1993.

⁴⁹¹ Zanellato Romina, p. 259.

dificultad para implementar un consenso ideológico general dentro de la escena punk acerca del tema del aborto, en aquel entonces controversial y polarizador.

Sin embargo, resulta difícil etiquetar al conjunto de la subescena straight edge como problemática en cuanto a sus posicionamientos en comparación con el marco interseccional promovido por la escena, a pesar de algunos comportamientos que lo ponen en riesgo. Al igual que la escena, el círculo straight edge es atravesada por una panoplia heterogénea de ideologías, lo que implica que sus seguidores y protagonistas no necesariamente comparten una visión única sobre temas como el aborto. En cuanto a este tema, las posturas más radicales en términos conservadores y moralistas que se observan en algunos sectores del straight edge parecen reflejar una influencia del llamado *hardline*, una corriente ideológica que emerge en la escena straight edge estadounidense, y particularmente activa en los años noventa. El *hardline* se originó de la militancia anarquista para la liberación animal y se alineó con una ideología basada en una interpretación sincrética de algunos preceptos espirituales de las religiones abrahámicas y del concepto de ecología profunda.⁴⁹² Propulsado por la banda estadounidense Vegan Reich con el EP *Hardline*,⁴⁹³ publicado en 1990, esta emuló otras bandas como Raid y Earth Crisis a adoptar este sistema de creencias. La ecología profunda, concepto teorizado por el filósofo noruego Arne Næss, se construye en oposición al ecologismo clásico que tiene una finalidad antropocentrista, marcado por un control de la naturaleza como parte de la economía humana y propone en cambio un ecologismo biocéntrico concebido sobre un igualitarismo de la biósfera en su conjunto. Este enfoque plantea que todas las formas de vida tienen un valor intrínseco, independientemente de su utilidad para los seres humanos, y aboga por la reducción de la intervención humana en la naturaleza.⁴⁹⁴ Así, la interpretación del sincretismo ecológico profundo y abrahámico en cuanto a lo sacrílego de toda forma de vida, y de un orden natural sin interferencias, llevó esta corriente a tomar posiciones controversiales.

A parte de un moralismo polémico en cuanto al consumo de drogas y animales, los *hardliners* conciben la homosexualidad como una forma de hedonismo decadente que no sigue el orden natural de procreación.⁴⁹⁵ De la misma manera, al erigir el orden natural como un pilar de su ideología, luchan por ende en contra del uso de contraceptivos y del aborto. A pesar de que el *hardline* comparte algunos ejes ideológicos con la militancia anarco-ecologistas y de

⁴⁹² Eeyore Phoenix X, *Total Revolution? An Outsider History of Hardline - From Vegan Straight Edge and Radical Animal Rights to Millenarian Mystical Muslims and Antifascist*, s.l.: Wacry Communications, 2022.

⁴⁹³ El disco sirvió de manifiesto para establecer las bases ideológicas de esta corriente del straight edge, con temas dedicados con cierta autoridad a los derechos animales, la crueldad e hipocresía humana y el respeto de todas las formas de vida. Ver Vegan Reich, *Hardline* [7" EP], Estados Unidos: Hardline Records, 1990.

⁴⁹⁴ Næss Arne, "The shallow and the deep, long-range ecology movement", *Inquiry*, 16 (1), 1973, pp. 95-100.

⁴⁹⁵ Kuhn Gabriel, p. 64.

liberación animal de las cuales se origina, estos posicionamientos conservadores marcarán distancias con estas.

Sería difícil medir, tanto cuantitativamente como cualitativamente, en qué medida esta corriente penetró la subescena straight edge de Buenos Aires aunque algunas pocas notas publicadas en fanzines explican y defienden los postulados *hardline* así como lo resitúan dentro del contexto local. Entre estas notas se destaca una publicada, en dos partes, en *Tiempo de Cambio* 8 y 9, que posiciona esta corriente como el camino verdadero para la igualdad y pone de relieve el aislamiento sociocultural que esto implica, reconociendo la dificultad de sostener estas creencias ideológicas:

Sí, sería más fácil si nosotros aceptáramos las cosas y cambiamos nuestra agenda. Quizás si nosotros aceptáramos la homosexualidad más gente aceptaría a Hardline. Quizás si permitimos el uso de drogas por parte de nuestros miembros haría que su vida en la lucha sea más fácil. Quizás si no fuéramos tan firmes en nuestra postura contra el aborto, podríamos conseguir más gente para el ambientalismo. Y tal vez si no pusiéramos ninguna restricción, podríamos ganar más amigos y con el tiempo quizás aprendan [...] La cosa correcta es raramente la cosa más fácil. Hardline no cambiará, no podría - aun cuando todos nosotros lo deseáramos. El hardline existe desde el principio del tiempo. Es el verdadero camino y el sendero que avanza hacia adelante desde las raíces de la creación.⁴⁹⁶

Este fragmento de la nota reconoce la existencia de barreras significativas que dificultan un acercamiento hacia el *hardline*, tanto en sus postulados ideológicos como en sus prácticas de resistencia. En este sentido, como lo reconoce el autor de la nota, la rigidez e intransigencia ideológica en ciertos temas crean una distancia con otros circuitos militantes y punk que promueven otros enfoques más flexibles, y también llevaría a imposibilitar una concientización sobre temas compartidos con otros sectores como la protección del medio ambiente y la liberación animal. Este aislamiento a su vez limita el alcance y la efectividad del *hardline* como una dinámica sociocultural de cambio a pesar de posicionarse en una guerra ideológica liberadora.

Si bien se observa una evolución discursiva menos anclada en lo político del straight edge y una desaparición de su línea más radical y problemática durante los años 2000, tanto en Estados Unidos como en la escena de Buenos Aires, ya en la década de los noventa algunos straights critican la actitud sectaria de ciertos sectores dogmáticos. Estas denuncias aparecen a menudo en entrevistas de bandas y notas sueltas que abordan y analizan estas dinámicas dentro de la subescena, como por ejemplo una titulada “Andate a la mierda!”:

⁴⁹⁶ *Tiempo de Cambio*, n°9, Buenos Aires, 1996.

Es triste (para mí por supuesto) ver como cierto sector de “la escena” (entre comillas porque me da vergüenza nombrar escena a este conventillo que se desmorona por idioteces) se llena la boca hablando de cosas que no sabe, escribiendo en sus zines cosas de corte fascista, y ojo al hablar de fascismo no hablo ni de racismo, ni de los nazis, ni de esvásticas, hablo de gente que se cree que la tiene re-clarada, que lo suyo es la única verdad y que por eso están en todo su derecho a agraviar.⁴⁹⁷

Esta reflexión interna señala una tendencia hacia la autocrítica que comenzó a emerger a mediados de los años noventa, marcando un punto de inflexión en la manera en que el movimiento veía su propia evolución y su rol dentro de un espectro político y cultural más amplio. La denuncia de actitudes sectarias y autoritarias refleja un reconocimiento de la peligrosidad de un discurso que, aunque se presenta como alternativo y subversivo, puede llegar a reproducir las mismas dinámicas de exclusión y autoritarismo que proclama combatir. A medida que las autocríticas se hacían más vocales, también comenzó a emerger una despolitización progresiva de la escena straight edge, acompañada por una mercantilización de sus prácticas y símbolos. El comentario de Julian Vadalá, que explica retrospectivamente las razones que llevaron al cierre de la Cooperativa Straight Edge Libertaria resulta particularmente reveladora de este contexto:

[...] there was a new wave of straight edge, strongly influenced by the US and very apolitical. Apart from staying sober, their straight edge was mainly about collecting merch from US labels. Although there have always been people with libertarian ideas in Argentina’s straight edge scene, no group continued the work of the Cooperativa Straight Edge Libertaria.⁴⁹⁸

La Cooperativa, que había representado un esfuerzo concertado por mantener una postura política activa dentro y fuera de la escena, se vio desbordada por una corriente apolítica centrada más en la identidad y el consumo que en el activismo político. Este giro hacia el apoliticismo y la mercantilización debilitó las bases políticas de la subescena y la confrontó a procesos paradójicos que dan cuenta de un consumismo dominante. No obstante, como lo reconoce Vadalá, y otros de sus contemporáneos,⁴⁹⁹ dos vertientes del straight edge coexisten

⁴⁹⁷ *Tiempo de Cambio*, n°7, Buenos Aires, 1996.

⁴⁹⁸ Kuhn Gabriel, p. 65.

⁴⁹⁹ Miembros de la banda Mil Caras se refieren también a esta problemática afirmando que: “Actualmente todo se fue alejando de lo político y también ha desaparecido gran parte del movimiento sxe y vegan. En esa época habían bandas vegan, sxe y políticas, de hecho no recuerdo ninguna banda que no tocara temas de lo político-social. La nueva ola de bandas tiene una cuestión más personal y a veces otras (que son las menos) siguen en la vieja línea.” Ver Sxemad, “Entrevista Mil Caras, BsAires Vegan Straight Edge”, blog [en línea] de Straight Edge Madrid, 17 de mayo de 2015, disponible en: <https://straightedgemadrid.wordpress.com/2015/05/17/entrevista-mil-caras-bs-aires-vegan-straight-edge/> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

después de los cambios paradigmáticos identificados, una politizada que sigue los postulados anti-sistema y los apolíticos.

Dentro del contenido letrístico de esta corriente considerada apolítica se destacan particularmente reflexiones sobre la familia, enemigos, falsedad y llamamientos a la unidad straight, lo que entreve además el reconocimiento de una polarización y heterogeneidad en la subescena. Frente a estos procesos que sugieren distintos posicionamientos, algunos straight edge tratan de recentrar su subescena y la escena punk como un espacio crítico de resistencia interseccional frente a las estructuras que generan marginalización. La banda Tramontina en una entrevista promocional del disco *Fármacos*, para el blog Your Name In My Throat, discute las dinámicas de la escena y reconoce que existen “pocas bandas que hablan del straightedge como parte del rechazo a lo que ofrece el mundo occidental de hoy, con su economía de mercado y sus “democracias” utilitarias para para la clase dominante”.⁵⁰⁰ Ante esta realidad, el vocalista de la banda, en la misma entrevista, insiste sobre una necesidad de un straight edge, y una escena local, involucrado activamente en contra de las opresiones: “Nuestro lugar en el hardcore punk es no ignorar o hacernos los indiferentes ante las divisiones clasistas y fascistas implementadas por el gobierno, la exclusión que nos convierte en marginales por esta sociedad de mierda”.⁵⁰¹

Los pocos que siguen la perspectiva de un straight edge insertado en las cuestiones de lucha interseccional de la escena, logran abrir y diversificar los discursos y etiquetajes. La banda Hermanxs de la Mente Furiosa, que se resiste a cualquier etiquetaje straight edge, propone, a través de un corpus explícitamente anti-sistema, anti-capitalista y libre de interpretación,⁵⁰² articular las cuestiones ligadas al consumo de drogas con inquietudes relativas a distintos sistemas opresivos. Como ejemplo que ilustra su posición, se destacan los temas “¿Y si mejor te pegas un tiro en la cabeza?”⁵⁰³ que denuncia la manipulación de las condiciones de vida generadas a partir de las drogas, y “Corporación esperma: La venganza”⁵⁰⁴ que crítica vehementemente la masculinidad y los asesinatos transfóbicos. También conviene señalar la irrupción de la banda straight edge Trust, con miembros exclusivamente femeninos, activa a mediados

⁵⁰⁰ “Tramontina: Hardcore sin Punk no es Hardcore”, blog [en línea] de Your Name In My Throat, 17 de julio de 2017, disponible en: <http://xyournameinmythroatx.blogspot.fr/2017/07/tramontina-hardcore-sin-punk-no-es.html> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² “En las letras se puede encontrar de todo, pero mejor que cada unx haga su propia experiencia e interpretación, eso es lo más intenso de eso.” Ver “Hermanxs de la Mente Furiosa”, blog [en línea] de Ciclo Germinal disponible en: <https://ciclogerminal.wordpress.com> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

⁵⁰³ Hermanxs de la Mente Furiosa, “¿Y si mejor te pegas un tiro en la cabeza?”, *Agitadorxs* [Álbum CD], Argentina: Autoeditado, 2014.

⁵⁰⁴ Hermanxs de la Mente Furiosa, “Corporación esperma: La venganza”, *Split con Los Ingobernables* [7” Split], Argentina: Autoeditado, 2016.

de los años 2000, quien editó un disco con el sello punk feminista polaco Emancypunx en 2006. El corpus letrístico del EP retoma las propuestas tradicionales del straight edge y replantea la asociación de la virilidad que se desprende de la subescena local por no solo su presencia en un ambiente mayoritariamente masculino, sino también por un discurso llamando al empoderamiento femenino, como en el tema “Todos por igual”:

Sola en la multitud, no te dejes llevar por las diferencias
También podés actuar, no te reprimas
Hay que demostrar que esto es para todos, todos por igual!
Demostrar! Actuar!
No seas una ficha con que puedan jugar
Valete por vos misma, esa es la realidad, no te reprimas
Hay que demostrar que esto es para todos, todos por igual!
Demostrar! Actuar!⁵⁰⁵

El llamado de trust, tal como se articula en la letra de este tema, puede leerse desde una perspectiva feminista singular que se inserta dentro de un reconocimiento de una opresión multiforme. El discurso presentado resuena con los discursos feministas que abogan por la autonomía y el control sobre el propio cuerpo, y adquiere un doble significado al desafiar las dinámicas de poder de género dentro de la subescena y al cuestionar las narrativas clásicas del straight edge asociadas con la virilidad y posicionamientos ambiguos en cuanto al aborto. Así, esta banda, entre otras, participa de la diversificación y apertura discursiva del straight edge insertándola desde en un enfoque interseccional donde las luchas contra la opresión no se abordan de manera aislada o contradictoria.

Si bien la inclusión de esta vertiente punk puede discutirse dentro del marco de esta investigación, debido a la complejidad adicional que introduce en las dinámicas homogénea y heterogénea de la escena punk de Buenos Aires, así como a los posicionamientos ambiguos de sus sectores más radicales que ponen en jaque el impulso utópico interseccional, algunos aportes ideológicos logran cuestionar y redefinir el marco tradicional de resistencia. Al articular la adopción de un estilo de vida libre de sustancias como un mecanismo de resistencia más, aunque no esté intrínsecamente ligado a una categoría de diferenciación social, la subescena straight edge agrega otro ángulo posible de entendimiento de los mecanismos de dominación. Este enfoque, al trascender las convenciones tradicionales de resistencia política, invita a reconsiderar cómo la abstinencia de sustancias puede servir como actos de autoafirmación frente a las estructuras de poder y control.

⁵⁰⁵ Trust, “Todos por igual”, *Hardcore Girls* [7” EP], Polonia: Emancypunx Records, 2006.

Además, aunque las cuestiones antiespecistas ya habían sido abordadas previamente fuera de esta esfera sub-escénica, el straight edge representa una influencia decisiva para la concientización e implementación de la cuestión animal al posicionarla al centro de su ideología y cruzarla con otras formas de dominaciones interhumanas. De esta forma, contribuye a un entendimiento más amplio y multidimensional de la opresión, donde las luchas por la liberación animal se integran con otras luchas sociales, promoviendo una visión más abarcadora de la resistencia. Esta influencia inter-escena no solo operó a nivel micro sino también macro dentro de la escena punk por los intercambios y flujos entre subescenas a pesar de conflictos abiertos y malentendidos. Estos intercambios se ven facilitados, en parte, por la politización de ciertas bandas, a pesar de un giro apolítico y mercantil, que mantuvieron un legado anarquista de lucha integral. La flexibilidad y diversidad en el etiquetaje del straight edge, operado en bandas como Trust o luego Tramontina, han permitido que esta tendencia forme alianzas y promueva la solidaridad en una lucha compartida por el cambio social, reforzando los lazos dentro de la escena punk y expandiendo las posibilidades de resistencia colectiva.

b. Ampliación del marco interseccional desde el antiespecismo

Dentro del cuestionamiento y la expansión del marco interseccional clásico operado desde y dentro de la escena punk de Buenos Aires, las consideraciones anti-especistas se imponen a mediados de los años noventa como uno de los ejes principales de resistencia. Esto se explica históricamente por la influencia de las escenas punk norteamericanas y británicas que ya a principios de los ochenta integran a su discurso estas cuestiones, como Crass y su tema “Time Out”⁵⁰⁶ y a nivel *mainstream* The Smiths con su famoso segundo álbum *Meat Is Murder*,⁵⁰⁷ llevando la adaptación local de las mismas mediante las primeras referencias encontradas en *Resistencia* y bandas como Sentimiento Incontrolable. A partir de estas primeras menciones, el anti-especismo seguirá cobrando importancia sobre todo mediante Fun People quienes plasmaron estas cuestiones en su contenido letrístico, antes de constituir un eje central del discurso de la subescena straight edge. Además de enfocar una ideología en particular, la integración del anti-especismo viene cuestionando, como lo veremos a continuación, un

⁵⁰⁶ Crass, “Time Out”, *Stations of the Crass* [12” LP], Reino Unido: Crass Records, 1979.

⁵⁰⁷ The Smiths, *Meat is Murder* [12” LP], Reino Unido: Rough Trade, 1985.

entendimiento limitado de la interseccionalidad y la legitimidad liberadora del impulso utópico proyectado por la escena.

Antes de enfocar la materialización de estas cuestiones en los discursos y las prácticas de la escena de Buenos Aires, conviene volver sobre las conexiones entre punk y militancia anti-especista. Esta relación recibió poca atención de la literatura sobre el punk, a menudo limitándose a mencionar brevemente el anti-especismo como uno de varios compromisos políticos del punk. Aunque resultó escasamente debatida en círculos académicos y militantes,⁵⁰⁸ estas fuentes concuerdan con la importancia y la radicalidad crucial de los punks para llevar adelante el activismo de liberación animal. Por ejemplo, en “Veganism as a cultural approach: a relational approach”,⁵⁰⁹ Elizabeth Cherry, a pesar de proponer un análisis culturalmente más amplio, reconoce el peso de las herramientas punk como los recitales, sellos, fanzines, eventos benéficos y letra de temas en la difusión de un veganismo más estricto totalmente al margen de la cultura *mainstream* y de los discursos dominantes.

Entre las investigaciones que se centran específicamente en esta intersección se destaca el capítulo “‘Nailing Descartes to the Wall’: animal rights, veganism and punk culture”,⁵¹⁰ donde sus autores argumentan que esta relación se entiende mejor cuando se analiza en conexión con el anarquismo, debido a las afinidades ideológicas y prácticas entre estos movimientos. En efecto, si bien no todos los punks son veganos ni todos los veganos son punks, la prevalencia de esta conexión es innegable, según ellos, especialmente cuando se considera en el contexto de la política anarquista e interseccional de la escena punk. Este trabajo aborda también la politización mediante el punk, explorando cómo la exposición al punk llevó progresivamente individuos a adoptar hábitos de consumo veganos como otra forma de rechazar el sistema capitalista de explotación. Más allá de la dieta, este compromiso se tradujo en acciones a través de la participación de punks en organizaciones militantes radicales como el Frente de Liberación Animal (ALF),⁵¹¹ participando en sabotajes de caza y laboratorios,

⁵⁰⁸ En una entrevista para DIY Conspiracy, Ronnie Lee miembro fundador de la ALF (Animal Liberation Front) pone en relieve el rol decisivo del punk y de su ética autónoma y autogestionada para su organización militante. Ver Mittens XVX, “Animal Liberation, Punk & Direct Action: An Interview with ALF Founder Ronnie Lee”, *DIY Conspiracy*, 19 de mayo 2023, disponible en: <https://diyconspiracy.net/ronnie-lee-interview> [Última consulta: 23 de julio del 2024]. Sobre esta conexión ver también el documental escrito y dirigido por el músico Moby: *Moby, Punk Rock Vegan Movie*, Estados Unidos: Little Walnut Productions, 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W9q1IidazY8> [Última consulta el 23 de julio del 2024].

⁵⁰⁹ Cherry Elizabeth, “Veganism as a cultural approach: a relational approach”, *Social Movement Studies*, 5(2), 2006, pp. 155-170.

⁵¹⁰ Boisseau Will y Donaghey Jim, “‘Nailing Descartes to the Wall’: animal rights, veganism and punk culture” en Nocella II Anthony, White Richard, Cudworth Erika (eds.), *Anarchism and Animal Liberation. Essays on Complementary Elements of Total Liberation*, Jefferson: McFarland & Company, 2015, pp. 71-91.

⁵¹¹ Organización internacional clandestina de activistas por la liberación animal, el Frente de Liberación Animal (ALF, por sus siglas en inglés) se dedica a llevar a cabo acciones directas con el objetivo de liberar animales de

protestas y otras formas de acción directa como el rescate de animales. Además, el punk y su defensa de los derechos animales se erigen como una puerta de entrada hacia una conciencia política más amplia, cruzando esta preocupación con otras radicales como el antifascismo, el feminismo y el ecologismo. Sin embargo, los autores también matizan lo último, afirmando que este proceso de politización no se opera de manera uniforme ni siempre profunda, y que el veganismo puede ser adoptado más como una norma cultural dentro de la escena que como un compromiso ético.

Con esta conexión establecida desde los centros de producción punk, las primeras consideraciones antiespecistas de la escena punk de Buenos Aires se materializan por medio de su discurso durante la época de la posdictadura argentina. Como apuntado anteriormente el fanzine *Resistencia* encabeza primero esta vertiente de la lucha punk a través de distintas notas como la sobre las prácticas de vivisección y disección de animales publicada en la tercera edición de 1987, y otra más larga de cinco páginas en la quinta edición de 1989 donde la cuestión anti-especista se articula y dialoga con otros ejes de resistencia al sistema. Aparte de *Resistencia*, Nekro, antes de crear Fun People, publica el fanzine *Green Violence* a partir del 1987, medio de comunicación de su agrupación militante epónima, y se dedica casi exclusivamente al anti-especismo criticando las distintas formas en que el especismo se ejerce y narrando las acciones directas de su grupo militante.⁵¹² Aunque posiblemente algunos punks, tanto protagonistas de la escena como seguidores, adoptaron una dieta vegetariana o vegana, o participaron en agrupaciones militantes ambientalistas, las primeras menciones de estas consideraciones aparecen explícitamente mediante la publicación de estos fanzines. Mientras este eje de lucha ya se asienta en el corpus letrístico de bandas británicas y estadounidenses, en la escena local de Buenos Aires la primera referencia explícita no emerge hasta finales de la década de los ochenta con el tema “Les divierte asesinar” de la banda Sentimiento Incontrolable:

Nunca supo que nacería para terminar,
en tan horrible lugar,
Nunca supo que en realidad,
el animal más inteligente,
era en realidad el más salvaje.

situaciones de abuso y explotación. Fundada en el Reino Unido en 1976, la ALF opera de manera descentralizada, y sus miembros, organizados en células autónomas, realizan desde rescates de animales hasta sabotajes de instalaciones que explotan a los animales. Aunque sus métodos incluyen la destrucción de propiedad y son considerados ilegales o terroristas en muchos países, los activistas de la ALF se comprometen a no causar daño a ningún ser humano durante sus acciones. Ver Nocella II Anthony y Best Steven, *Terrorists or Freedom Fighters? Reflections on the Liberation of Animals*, Nueva York: Lantern Books, 2004.

⁵¹² *Green Violence*, n°1, Campana, 1987.

No está preparado para sufrir.
No está preparado para vivir en jaulas.
No quiere ser disecado ni asesinado.
Nacieron para ser libres y son experimentados.
Sienten dolor, sienten miedo,
y están solos frente a frente
con su verdugo en un lujoso laboratorio.
Donde todo es preocupación
por el bienestar universal.
Donde asesinato y sadismo son una buena remuneración,
su dolor quedará computado,
el sufrimiento olvidado,
porque tienen mil cosas para probar,
pero sólo les divierte asesinar.⁵¹³

Esta letra denunciadora de la crueldad hacia los animales en laboratorios y otras instalaciones de explotación, expone de manera contundente la brutalidad y el sadismo al que resultan sometidos los animales, poniendo en entredicho la moralidad de una sociedad que se autoproclama civilizada mientras perpetúa actos de violencia extrema. Al dar voz a los animales, la canción subraya el sufrimiento que estos experimentan, presentando a los animales no como objetos, sino como seres que enfrentan la muerte. Este ángulo argumentativo va más allá de una denuncia puntual y adopta una postura ética que interpela una reflexión sobre la complicidad social en el mantenimiento de los sistemas de explotación. La sensibilización hacia el sufrimiento animal, expresada a través de un lenguaje que humaniza y visibiliza su sufrimiento, se convertirá en un recurso retórico recurrente en las producciones discursivas de fanzines y bandas punk posteriores.

Las primeras menciones locales y la influencia de bandas extranjeras con proyección internacional establecen entonces una base para que la inquietud por los derechos de los animales encuentre un espacio significativo dentro de la escena punk. Durante los años noventa, esta dinámica experimenta un fortalecimiento a través de dos corrientes principales. En primer lugar, la banda Fun People, como se ha analizado en páginas anteriores, que integra de manera destacada la temática del anti-especismo en su música, enmarcándola dentro de un discurso anti-opresivo más amplio. En segundo lugar, la emergencia de la subescena straight edge que sitúa el anti-especismo en el núcleo de su ideología de liberación, consolidando su posición como un eje central en su práctica activista y en su concepción de la resistencia contra diversas formas de dominación.

⁵¹³ Sentimiento Incontrolable, “Les divierte asesinar”, *Les divierte asesinar* [7” EP], Argentina: Radio Tripoli, 1988.

Desde los circuitos straight edge de la escena el anti-especismo se hace más visible, por oponerse al consumismo dañino y también tener influencias teóricas arraigadas en el bienestar humano y no humano así como ambiental. Las primeras bandas como fanzines abundan en contenido antiespecista y abordan todas las vertientes del especismo. Se convierten en portavoces de esta cuestión y principales promotores de una dieta vegana, temática que ya se materializa en los primeros fanzines de mediados de los noventa, con la publicación de recetas veganas en fanzines y otras notas como “Si solo los escucharan...”,⁵¹⁴ ficción corta narrada desde una voz animal sobre el trato del ganado en las granjas y el transporte hacia el matadero.

Conviene agregar que, más allá de las consideraciones de resistencia heredadas del anarquismo y de la ecología profunda, la articulación de la ideología straight edge y del veganismo en la continuidad de una mente libre de intoxicaciones para afrontar el mundo material, se desarrolla en parte por los dogmas del movimiento religioso Hare Krishna.⁵¹⁵ Esta conexión espiritual de la escena straight edge dio lugar a un subgénero llamado krishnacore, contracción de Krishna y hardcore, surgido a principios de los noventa en Estados Unidos cuando algunos miembros de la banda Youth of Today se convierten en devotos de Krishna y crean la banda Shelter en 1991. En “The Sacralization of Straightedge Punk: Bhakti-yoga, Nada Brahma and the Divine Received: Embodiment of Krishnacore”,⁵¹⁶ Mike Dines explora esta conexión y estas similitudes mostrando cómo el krishnacore logra sincretizar unos principios compartidos, sobre todo el veganismo, el rechazo de las sustancias intoxicantes y del sexo promiscuo. En Buenos Aires, bandas como Bhakti, Madhava, Enquirer, Las Palabras Queman y Sudarshana, la cual propone en algunos temas sonoridades más pop y se impone como máximo representante de esta corriente, se identificaron y se identifican con esta corriente krishnacore y supieron participar del implemento de la cuestión animal no solo entre los straight edges sino también en la escena punk.

La adopción de un antiespecismo construido en base a una similitud entre procesos de opresión interhumanos e interespecies se ve acompañada en el caso straight edge a una promoción del veganismo dentro de un cuadro relativo tanto al sufrimiento y la explotación animal así como a una desintoxicación y liberación de la mente. En el fanzine *Mantra*,

⁵¹⁴ *Amistad*, n°1, Buenos Aires, 1995.

⁵¹⁵ Fundado en 1966 en Nueva York y conocido formalmente como la Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna (ISKCON, por sus siglas en inglés), el movimiento se basa en las enseñanzas del hinduismo vaishnava, adorando a Krishna como la deidad suprema promoviendo prácticas como el canto de mantras, la meditación, la vida comunitaria y una dieta vegetariana, con el objetivo de alcanzar una conciencia espiritual elevada y una conexión profunda con Krishna.

⁵¹⁶ Dines Mike, “The Sacralization of Straightedge Punk: Bhakti-yoga, Nada Brahma and the Divine Received: Embodiment of Krishnacore”, *Musicological Annual*, University of Ljubljana, 2014, pp. 147–156.

publicado alrededor de los años 2010, y fuente de difusión de cuestiones antiespecistas y straight edge, a través de una entrevista a integrantes de la banda Nueva Ética, se afirma explícitamente una conexión necesaria entre ambas ideologías, y se relaciona asimismo el veganismo con el anti-conformismo social, también enfocado por los straight edge en el caso del consumo de drogas y alcohol:

Mantra: [...] Para nosotros los que hacemos Mantra el vegetarianismo/veganismo es parte del straight edge, que no es solo ser libre de drogas, es mucho más profundo, que opinan de esto?

Beto: [...] Si la gente es conformista, es vencida por la presión social, quiere ser más cool, quiere ser aceptada, no ser la oveja negra y por ende dice que está bien comer carne y autodefinirse como straight allá ellos. [...]

Javier: Para mí el straight edge es vegetarianismo/veganismo sí o sí. Y yo creo que para los pibes de acá es eso. Acá nació así! Pero muchos dicen pero en EEUU que son drug free... pero acá siempre tuvo una cultura el straight edge de vegetarianismo incluida. [...]

Mantra: Es como que ambas cosas van de la mano...

Javier: Totalmente.⁵¹⁷

Según la banda, el straight edge en Argentina siempre estuvo ligado al vegetarianismo y veganismo subrayando no solo una divergencia con respecto a la escena estadounidense, donde algunos sectores se centran únicamente en el rechazo a las drogas, sino también la construcción de una identidad local que percibe ambas prácticas como inseparables y mutuamente reforzantes. La presión social, vista como un factor que puede llevar al conformismo y a la aceptación acrítica de prácticas nocivas, resulta concebida como una fuerza que impulsa a las personas a participar en dinámicas de explotación de animales. A la lectura del corpus letrístico de las bandas que se definen como veganas, se identifica a menudo el conformismo como un eje de combate antiespecista. Como ejemplo de lo último, se destaca el tema “Verdadera compasión” de la banda Sudarshana:

No puedo ignorar la realidad
Hoy puede comenzar mi rebelión
La resistencia es algo personal
Aunque tus ojos vean el dolor
No lo quieren aceptar
Ajenos a la suerte y el terror
De la muerte animal
No es civilizado ignorar
Y dejar que todo siga igual
El conformismo no me va a ganar.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Mantra, n°2, Buenos Aires, 2011.

⁵¹⁸ Sudarshana, “Verdadera compasión”, *Sacrificio* [Álbum CD], Argentina: X El Cambio Records, 2001.

Esta letra enfatiza el rechazo al conformismo como un acto de resistencia individual y colectiva, posicionando la lucha antiespecista sobre una cuestión de conciencia y un compromiso activo para desafiar las normas sociales establecidas que perpetúan el sufrimiento animal. Al describir el conformismo como un adversario, la banda establece un paralelo entre la lucha por la liberación animal y la batalla contra la complacencia social, insistiendo en que la verdadera compasión y la justicia requieren una ruptura radical con las prácticas normalizadas y dominantes. Este tipo de enfoque reafirma la intersección entre la resistencia al consumo de sustancias y la defensa de los derechos de los animales, entendidas como partes integrales de un mismo impulso contra la opresión en todas sus formas.

Además, esta resistencia a las normas convencionales de consumo de animales de la escena resuena particularmente en el contexto sociocultural argentino. Cabe recordar que en Argentina, el consumo de carne, especialmente de vaca, tiene una presencia profundamente arraigada, tanto a nivel cultural como económico. En efecto, la carne de vaca se establece como plato nacional en la primera mitad del siglo XIX y su consumo asado comenzó a construir su prestigio antes de imponerse como un fenómeno alimenticio masivo durante los primeros años del peronismo, en los cuarenta, y la industrialización agraria y cárnica nacional.⁵¹⁹ La popularización del asado durante el peronismo se efectuó desde todas las capas sociales, volviéndose comida no solo de las élites sino de las clases populares.⁵²⁰ Con estos procesos de masificación, la carne y su uso para el asado y las empanadas se imponen nacionalmente como platos tótem, entendidos según la definición siguiente:

[...] ciertos platos se convierten en *platos-tótem*, atribuyéndoles un valor simbólico muy peculiar que hace de ellos una clave de la identidad cultural, unos indicadores de la especificidad y de la diferencia. Estos platos recrean una identidad y las reuniones para degustarlos conjuntamente recrean una comunidad existente [...] De forma paralela, estas prácticas se convierten en parte del patrimonio de pertenencia y sirven después para la rememoración emotiva e identitaria por parte de la generación siguiente a pesar de que las presiones homogeneizadoras de las sociedades industrializadas tiendan, cada vez más, a anular ciertas especificidades.⁵²¹

Al adquirir un estatus de plato-tótem, el consumo de carne en Argentina cobra una importancia simbólica central en la construcción y preservación de una identidad cultural

⁵¹⁹ Becerra Juan José, *La Vaca. Viaje a la pampa carnívora*, Buenos Aires: Arty Latino, 2007, p. 69.

⁵²⁰ “[...] la inclusión de la parrilla metálica como utensilio primario del asado no ha dejado de evolucionar, en gran medida por la pasión de las clases humildes por la carne asada a la que en esos años del primer peronismo pudieron tener acceso casi irrestricto. Primera generación masiva de argentinos humildes y propietarios, el trabajador peronista encontró en el asado su lujo y compensación moral, y una vía imaginaria de igualdad con el estanciero y el patrón [...]” en Becerra, p. 79.

⁵²¹ Contreras Jesús y Gracia Mabel, *Alimentación y cultura. Perspectivas antropológicas*, Barcelona: Editorial Ariel, 2005, p. 183.

nacional. En este contexto, la resistencia straight edge y punk a este consumo desafía una práctica alimentaria profundamente enraizada en el patrimonio cultural común. Esta postura adquiere un significado mayor al considerar que, en Argentina, el acto de consumir carne está intrínsecamente ligado a la identidad colectiva, transformando el veganismo en un acto de resistencia a las normas dominantes. El incumplimiento de estas prácticas podría llevar a la exclusión y estigmatización social de quienes cuestionan directamente las tradiciones arraigadas en la cultura nacional.⁵²² Así, en una sociedad donde el consumo de carne se vincula a una identidad común, abstenerse de participar en estas costumbres puede ser visto como un rechazo a una identidad compartida y a los valores nacionales. Este acto de resistencia implica, por ende, un desafío al statu quo alimentario, y se convierte en un gesto de disidencia sociocultural que puede alienar a quienes lo practican, colocándolos en una posición de marginalidad dentro de su propio entorno social.

En el contexto punk, este enfoque no se considera de forma aislada, como lo puede ser en militancias animalistas tradicionales, sino que se integra dentro de una totalidad que desafía las construcciones socioculturales dominantes que han configurado y siguen configurando la sociedad. Aunque la escena punk de Buenos Aires adopta y construye su ideología en base a dinámicas transnacionales, sus perspectivas de resistencia se resitúan localmente, como en el caso del antiespecismo, que se opone a aspectos fundamentales de la identidad mutua y compartida a nivel nacional. Dentro de esta visión holística de la opresión, las bandas que colocan las cuestiones especistas en el centro de su discurso abordan también el elemento animal como parte de un entendimiento más amplio de los mecanismos de opresión. Estas perspectivas son visibles en producciones straight edge como sin etiquetas, en bandas como Eterna Inocencia y Mil Caras, esta última insertándose, desde una posición straight edge politizada antifascista, en una crítica global al sistema.⁵²³ Como ejemplo de tales entremados, los temas “Inconmovibles, ya hemos construido el muro” de Eterna Inocencia y “Del error que cometemos” de Mil Caras ofrecen lecturas polisémicas y entrecruzadas:

Estás tan cegado

⁵²² Pignataro Agnese, “Exclusion sociales et pratiques de résistance des végétariens”, *Convegno Internazionale: Lo Spazio Della Differenza*, Università di Milano-Bicocca, Milano, 20-21 de octubre 2010, disponible en: <http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/pignataro.pdf> [Última consulta: 25 de agosto de 2024]. Ver también Twine Richard, “Negotiating social relationships in the transition to vegan eating practices” en Potts Annie, *Meat Culture*, Boston: Brill, 2016, p. 258.

⁵²³ En la página bandcamp de la banda, este posicionamiento aparece de forma explícita: “Los miembros de Mil Caras respaldamos la abstención de drogas, alcohol, y productos animales. Estamos unidos en la creencia de que la diversidad humana debería ser aceptada y que una persona debe ser respetado, independientemente de su etnia, identidad sexual, de género o religiosas y morales. Esperamos promover el diálogo constructivo e influyente en relación con lo que creemos que es urgente.”

Que ya ni siquiera puedes interpretar los ojos cercanos
Que reclaman tu ayuda para evadir hoy
este infierno que los mata sin razón
Y, sin embargo, te preocupas por ver si él
este, aquella o aquel caminan por la senda correcta hoy
Y frente a los gritos que traspasan tus oídos una y otra vez
Inconmovible te mostrás, ¿o no compartís?
Todo aquello que no sirva a tu fin
Pero es que acaso no perseguís la libertad, la honestidad e igualdad
Si ese es tu fin, tus medios están aquí
En las manos de tu gente, en las luchas que muestran
Día a día y golpe a golpe, la búsqueda de libertad
La falta de diálogo ha cortado ese puente que te unía a la gente
Sus problemas y su malestar
E ignoras el dolor, la realidad
Te acerca una vez más.⁵²⁴

Sin pensarlo, sin desearlo el tiempo fue pasando
Discernir, derrocar los mandatos inculcados
Y cada día prevalecía el sentimiento en mi corazón
Abolición, liberación total
Ya nunca más seré
Lo que alguna vez fui
Ya nunca más seré
Renacer, renacer
Oigo sus llantos, piden libertad
Me opongo a callar, me opongo a claudicar
Contra toda tradición, contra toda explotación
No entiendo la razón, no comprendo la razón
No existe razón para seguir creyendo
No existe razón para seguir creyendo
Ya no podrán seguir mintiendo.⁵²⁵

A pesar de intuir la cuestión de la liberación animal, estos temas encapsulan lecturas abiertas a la intersección de distintas resistencias a las normas tradicionales, la explotación y el conformismo, y posiciona la lucha antiespecista como parte integral de una batalla contra todas las formas de opresión. Este enfoque visibiliza las similitudes e interconexiones entre los mecanismos de dominación, ya sean interhumanos como interespecies, y en el contexto de la escena punk resulta crucial para comprender y enfrentarse a las dinámicas de opresión que permean las relaciones de poder. Para los punks antiespecistas, entender la opresión en singular, a partir de sus manifestaciones plurales y entrelazadas, se convierte entonces en una necesidad urgente en la lucha por cambios sociales, donde la liberación animal se impone como una parte intrínseca de un impulso emancipatorio que aspira a dismantelar todas las formas de subordinación y explotación. En una columna publicada en el fanzine *Mantra*, titulada “Nunca

⁵²⁴ Eterna Inocencia, “Inconmovibles, ya hemos construido el muro”, *A los que se han apagado* [Álbum CD], Argentina: Discos del Sembrador, 2001.

⁵²⁵ Mil Caras, “Del error que cometemos”, *Pietas Virtus Fides* [LP CD], Argentina: Vegan Records, 2010.

llegaremos a la meta sin conocer el camino”, esta necesidad de entendimiento interseccional de la cuestión antiespecista es debatida:

Creo que una rápida translación de esta causa hacia una similitud de casos humanos siempre da una pauta para replantearse.

Entonces, podemos pedir derechos para las personas de piel blanca obviando a las demás y decimos defensores de los derechos? Podemos pedir a los violadores que no golpeen a sus víctimas al violarles sexualmente sin cuestionar el acto en sí? Podemos pedir que al trabajador esclavo se le dé un poco de agua cada tanto, pero no cuestionar su esclavitud. [...] Es como cuando nos quejamos de los precios pero seguimos comprando, solo que en el resto de los ejemplos están en juego las vidas y libertades de seres sintientes.⁵²⁶

El autor de la columna expone que cualquier intento de combatir la explotación debe incluir un análisis integral de todas las formas de opresión, ya que estas están intrínsecamente vinculadas. Mediante analogías con otras de las consecuencias generadas a partir de las relaciones de poder intrahumanas, como el racismo y la violencia de género, resalta la contradicción de abordar las relaciones de poder de manera fragmentada. Tal fragmentación no solo implicaría de cierta forma una incoherencia, sino que perpetuaría las estructuras de poder que se pretenden erradicar. El texto enfatiza que, para alcanzar una sociedad justa, resultaría indispensable un conocimiento exhaustivo y sin contradicciones de los sistemas de dominación, tanto en su conjunto como de manera particular. Solo a través de este entendimiento resultaría entonces posible replantear y desafiar efectivamente las dinámicas opresivas que subyacen tanto en la explotación animal como en las demás formas de subordinación. Este enfoque abarcador se presenta no solo como una estrategia teórica, sino como un imperativo práctico para llegar “a la meta”, es decir participar eficazmente de un cambio social radical.

Los punks, al integrar el antiespecismo en su ethos ideológico, construyen un saber teórico y práctico que resignifica y expande los límites de la teoría interseccional tradicional. Este proceso de resignificación no solo enriquece el concepto de interseccionalidad al incluir de manera explícita la lucha por la liberación animal, sino que también desafía las categorías convencionales de opresión, invitando a repensar las jerarquías establecidas tanto entre humanos como entre especies. Este enfoque renovador que emerge de las dinámicas punk encuentra ecos en el ámbito académico, particularmente dentro del marco de los *critical animal studies*.⁵²⁷ Este campo académico, que surge como una crítica a la insuficiencia del análisis

⁵²⁶ *Mantra*, n°2, Buenos Aires, 2011.

⁵²⁷ Campo interdisciplinario que combina la teoría crítica y la defensa de los derechos animales, fundado en 2001. Su enfoque académicamente subjetivo se basa en diez principios fundamentales, que incluyen el rechazo a la explotación animal, la adopción de una postura interseccional y de liberación total que conecta las luchas contra diversas formas de opresión, y el compromiso con la acción directa y la praxis, buscando un cambio sistémico que

social convencional para abordar las cuestiones de justicia inter-especies, se alinea con la visión punk en su rechazo a la compartimentalización de las luchas por la liberación transespecie. De este modo, el pensamiento crítico desarrollado en torno a esta corriente académica establece paralelismos entre los distintos ejes de discriminación, destacando que el especismo no puede ser entendido de manera aislada, sino que está inherentemente vinculado a las mismas estructuras de poder que sostienen otras formas de opresión.⁵²⁸ En este sentido, los mecanismos que perpetúan el especismo se insertan en un proceso de alterización, en el cual se naturaliza y objetiviza, tanto humanos como animales, negándoles cualquier capacidad de sufrimiento, emoción, deseo o interés, y, por ende, su derecho a ser reconocidos como sujetos. Esta realidad se vuelve especialmente ostensible en el caso del especismo, donde se argumenta que, debido a la incapacidad de los animales para expresar sus derechos o defenderse mediante el lenguaje humano, su explotación sistemática se considera un proceso normalizado. La ausencia de rebelión por parte de los animales y su falta de amenaza para los dominantes y para la jerarquía social en su conjunto, refuerza la legitimidad de esta explotación dentro de una lógica especista.

Desde esta perspectiva, los diversos trabajos de Carol Adams, anteriores a la formalización de los *critical animal studies*, quien a través de un diálogo teórico entre feminismo y antiespecismo, se destacan por establecer un diálogo teórico entre el feminismo y el antiespecismo, retoman y profundizan en la idea de lo que ella identifica como referente ausente. Este concepto, introducido por Adams, resulta fundamental para comprender cómo se invisibiliza la violencia inherente a la explotación animal, protegiendo la conciencia de los consumidores y facilitando la desindividualización y objetivación de los animales. Así, el referente ausente opera como un mecanismo que permite ignorar la subjetividad de los animales, reduciéndolos a meros objetos de consumo y, por tanto, despojándolos de su identidad y existencia individual.⁵²⁹

Para parte de los teóricos críticos antiespecistas, al igual que para los punks, la erradicación de las jerarquías exige una ampliación del círculo de consideraciones morales, así como la disposición a renunciar a los privilegios que sostienen las estructuras de discriminación. Este cambio radical, se presenta como necesario para avanzar hacia una

desmantela todas las formas de dominación y violencia. Los CAS también promueven la participación de activistas y académicos en un esfuerzo por fusionar el análisis teórico con el activismo social. Ver Best Steve, Gigliotti Carol, Kahn Richard, Kemmerer Lisa y Nocella II Anthony, "Introducing Critical Animal Studies", *Journal for Critical Animal Studies*, 5 (1), 2007, pp. 4-5.

⁵²⁸ Fernandez Jonathan, "Spécisme, sexisme et racisme. Idéologie naturaliste et mécanismes discriminatoires", *Nouvelles Questions Féministes*, 1 (34), 2015, pp. 51-69.

⁵²⁹ Adams Carol, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Nueva York: Bloomsbury, 1990.

igualdad completa que incluya a todos los seres sintientes, más allá de las fronteras impuestas por las categorías tradicionales de dominación. Esta visión de la expansión del círculo moral, que exige el reconocimiento y la inclusión de todas las formas de vida en la lucha contra la opresión, encuentra eco en la necesidad de abordar horizontalmente todas las formas de dominación desde una perspectiva antiespecista. Este enfoque, que ha sido articulado por diversos sectores punk, se manifiesta claramente en la línea editorial del fanzine *aVolir Zine*, publicado en 2016, con una línea editorial explícitamente anarquista libertaria y antiespecista-abolicionista.⁵³⁰ En una reflexión titulada “Liberación Interspecie”, Nano, uno de los colaboradores, describe el objetivo del fanzine y su concepción de la liberación interspecie en los siguientes términos:

[...] creemos que existe un sistema industrializado que indudablemente explota a humanos y no humanos, donde algunas formas de explotación son más o menos visibles que otras. Proponemos de la idea de igual reconocimiento de derechos morales tanto para humanos y no humanos en una liberación que sea justa para todas las especies, una liberación interspecie y sensocentrista, ya que por más anarquistas que seamos, estaríamos rompiendo con muchas cadenas de opresión. Pero nuestro egocentrismo y el especismo como discriminación arraigada al animal, al considerar que nuestra libertad es prioritario ante las libertades de los integrantes de otras especies, no nos permitirían observar la responsabilidad moral que tenemos con aquellos que no tienen voz. Y que, por ende, es parte de nuestra lucha libertaria abolir también con la explotación animal, ya que todos nacimos con el mismo derecho a la libertad y por lo que todas las liberaciones deberían darse en paralelo y en el mismo grado.⁵³¹

La reflexión ofrecida en *aVolir Zine* resalta esta necesidad de una liberación que trascienda las barreras entre especies, proponiendo un enfoque sensocentrista que reconoce derechos morales tanto para los humanos como para los no humanos. Esta visión desafía el egocentrismo inherente en las sociedades humanas, que tiende a priorizar la libertad humana sobre la de otras especies. Para los editores de este fanzine, y otros sectores del punk que integraron una perspectiva antiespecista a sus propuestas discursivas, la verdadera lucha libertaria debe implicar el desmantelamiento de todas las formas de explotación y opresión, asegurando que las liberaciones se produzcan de manera equitativa para todos los seres sintientes. La articulación de la lucha antiespecista dentro del marco interseccional de la escena punk se presenta como un elemento esencial para la realización de un proyecto utópico que

⁵³⁰ Corriente de pensamiento que aboga por la eliminación total de la explotación de los animales, en lugar de reformas o mejoras en su trato dentro de los sistemas de explotación. Promovido por teóricos como Gary Francione, esta teoría se fundamenta en la idea de que la simple regulación de la explotación animal perpetúa su legitimación, por lo que la abolición completa representa la única vía para garantizar una verdadera justicia interspecies. Ver Francione Gary y Garner Robert, *The Animal Rights Debate: Abolition or Regulation?*, Nueva York: Columbia University Press, 2010.

⁵³¹ *aVolir Zine*, n°1, Buenos Aires, 2016.

aspire a la liberación total y al fin de todas las formas de opresión. Sectores de la escena, como los que se expresan en este fanzine, además de asumir la responsabilidad de dar voz a los animales reconocen que la discriminación basada en el especismo no siempre se visibiliza de la misma manera. Esto plantea la necesidad de reconfigurar el enfoque clásico de lucha interseccional dentro de la escena punk para incluir plenamente la cuestión especista. Entonces, tal integración no debe realizarse de manera tangencial, sino que debe ocupar un lugar central, abordándose con la misma urgencia e intensidad que cualquier otra forma de discriminación.

Conviene señalar que el compromiso con la lucha antiespecista dentro de la escena punk no se manifiesta únicamente en el plano discursivo a través de bandas y fanzines, sino que se traduce también en prácticas concretas que progresivamente formaron parte de la praxis habitual punk. Un ejemplo significativo se encarna en la presencia de emprendimientos de comida rápida vegana, hamburguesas de leguminosas o sanguches generalmente, durante el transcurso de recitales, a precio accesible o libre, gestionados por miembros activos de la escena. También, a estos esfuerzos colectivos que contribuyen a la integración de la cuestión animal, participan algunos sellos discográficos y distribuidoras como Vegan Records, determinantes para la difusión de publicaciones fanzineras o teóricas y musicales, tanto local como internacional, sobre estas cuestiones ampliando el alcance y el impacto de la ideología antiespecista.

La concepción del antiespecismo en la escena punk de Buenos Aires, ya sea como una simple dieta, una cuestión moral o ética singular, o como parte de una teorización libertaria global, constituye un punto de inflexión en el debate sobre las luchas interseccionales, tradicionalmente enfocadas en las relaciones inter-humanas. Este posicionamiento introduce progresivamente cambios paradigmáticos en el panorama de lucha, marcando una expansión, ramificación y heterogeneidad del marco utópico interseccional hacia consideraciones interespecies, indexadas a una ideología de liberación total. Desde las primeras discusiones éticas promovidas por fanzines como *Resistencia* y *Green Violence* a mediados de los años ochenta, hasta la centralidad temática que el movimiento straight edge otorgó al antiespecismo, se evidencia una progresión en la escena punk en torno a la construcción de un saber antiespecista vanguardista y desafiante, que confronta tanto la identidad cultural nacional enraizada en el consumo de carne como las limitaciones teóricas del marco interseccional clásico. Este desarrollo no ocurre en aislamiento, sino en un diálogo constante con movimientos militantes y corrientes teóricas más amplias, tanto a nivel local como global. La permeabilidad entre la escena punk y estos movimientos facilitó una retroalimentación que potenció la evolución de las concepciones del antiespecismo, llevándolo a ocupar, en algunos casos, un

lugar central en la lucha por la liberación.⁵³² De esta forma, la escena punk trasciende su caracterización como un espacio de contestación sociocultural y se asienta como un laboratorio teórico-práctico donde se reformulan las formas y ángulos de resistencia. Este proceso de replanteamiento ideológico de la interseccionalidad, agenciado mediante la inclusión del antiespecismo y algunas propuestas del straight edge dentro de la escena, experimenta a partir de finales de los años 2000 una expansión para incluir otros ejes de discriminación social, algunos ya entrevistados como la transfobia, y otros más recientes como la gordofobia.

c. Punk y trans: contexto y desarrollos locales

El proceso de ampliación del marco interseccional dentro de la escena punk de Buenos Aires, que comenzó con la inclusión del antiespecismo y las propuestas del straight edge, evolucionó de manera significativa a partir de los últimos años de la década del 2000. Este replanteamiento ideológico no solo reconfiguró la lucha por la liberación total desde una perspectiva interespecista, sino que abrió las puertas a nuevas formas de reflexión sobre las opresiones basadas en la corporalidad y la identidad de género. En esta nueva fase de expansión, temáticas ancladas en el transfeminismo como la decolonialidad, la deconstrucción del patriarcado, de los binarismos de género, de la heteronormativización y de la patologización corporal emergen como preocupaciones centrales dentro del activismo punk, resaltando un entendimiento de estos ejes de discriminación social desde una horizontalidad interseccional. La inclusión de estas problemáticas no surge de manera aislada, sino que responde a un contexto sociocultural más amplio, en el que los debates sobre el género, la corporalidad y la diversidad cobraron mayor relevancia tanto en la teoría académica como en los movimientos sociales asociados. Al igual que ocurrió con la lucha antiespecista, la escena punk adopta estas temáticas desde una perspectiva crítica, presentándose entonces como un espacio propicio para la integración de estas nuevas formas de resistencia que desafían las normativas culturales hegemónicas y los estigmas asociados a la corporalidad disidente y a la identidad de género, y extendiendo aún más su marco utópico de liberación total.

⁵³² Aunque faltan registros formales de tal conexión, a nivel individual, miembros de la escena punk hardcore participaron y participan activamente en diversas militancias antiespecistas, como en el movimiento Voicot o la asociación Anima, y en Una Vida Mejor, nacida de la iniciativa individual de un miembro de Mil caras para rescatar galgos en situación de calle y difundir el veganismo. Como escena, muchas bandas contribuyeron con recitales a beneficio de asociaciones y redes de activismo como Difusión V, agrupación enfocada en la liberación humana y animal.

Antes de explorar la manera en que estas problemáticas se materializan en la escena punk de Buenos Aires, explorando tanto las producciones culturales como los discursos y prácticas que dan cuenta de la incorporación de cuestiones transfeministas,⁵³³ y cómo estos debates contribuyen a enriquecer un marco interseccional de resistencia punk, conviene proporcionar algunos elementos contextuales. A pesar de que la primera ola punk en el Reino Unido y Estados Unidos se caracterizó performativamente por el androginismo y juegos y provocaciones sobre la ambigüedad y fluidez de género, resulta complicado mapear históricamente la participación de personas trans en el punk. Figuras como Jayne County, pionera en la escena de Nueva York de los años setenta, tuvieron un impacto significativo en la emergencia del punk, su participación quedó minimizada e invisibilizada en la literatura sobre el punk. Este proceso de marginalización y exclusión cisnormativo también domina en los estudios queer y feministas sobre el punk, relegando las experiencias trans dentro del punk a un segundo plano. Esto combinado con la trivialización de lo trans punk como un mero acto performativo drag dificulta la reconstitución de la trayectoria histórica de personas trans en las escenas punk.⁵³⁴ Además, como lo afirma Jay Szpilka, incluso cuando las feminidades disidentes del punk de la primera ola en muy pocas ocasiones se afirmaron explícitamente como trans, la reconstrucción de tal historia debe abordarse con precaución.⁵³⁵

Si bien el punk surgió como un espacio inclusivo, anti-normativo y de autoafirmación para los marginados sociales, del cual emergieron subescenas que rompen con el dominio masculino y las expectativas convencionales de feminidad y homosexualidad, la participación de personas trans encuentra obstáculos significativos. En una escena atravesada por dobles estándares y contradicciones, donde existe una brecha entre una ideología emancipadora y abierta y la dificultad en implementar efectivamente estos ideales en práctica, las mujeres punk navegan en un contexto de doble rechazo. Su aceptación como mujeres en este espacio predominantemente masculino depende de su nivel de distanciamiento de las normas tradicionales de feminidad.⁵³⁶ Estas dinámicas de negociación resultan aún más complejas para

⁵³³ Corriente del feminismo que se centra en las cuestiones y experiencias de las personas transgénero, especialmente de las mujeres trans, promoviendo la inclusión de las identidades trans en la teoría y práctica feminista, abogando por la igualdad de género y la eliminación de la discriminación basada en la identidad y expresión de género.

⁵³⁴ Esto se verifica particularmente en *Por favor, mátame. La historia oral del punk* de McNeil Legs y McCain Gillian, donde se refiere a Jayne County con su nombre de hombre y como artista drag.

⁵³⁵ Szpilka Jay, “‘Yr beast’: gender parrhesia and punk trans womanhoods”, *Feminist Review*, 127, 2021, pp. 119-134.

⁵³⁶ Leblanc en su análisis sobre estas dinámicas afirma que tanto la sociedad como la escena punk tienden a esperar que las chicas se ajusten a las normas tradicionales de feminidad, pero, al mismo tiempo, al ser punks, estas chicas desafían y transgreden dichas normas. Esta situación provoca que no encajen completamente ni en la categoría de “mujer” dentro de los marcos tradicionales, ni en la de “punks” dentro de una escena que también posee sus propias

las mujeres trans, quienes ya se enfrentan a dobles estándares que las castigan tanto por expresar una feminidad marcada, acusándolas de parodia, como por no ajustarse lo suficientemente a esta feminidad.⁵³⁷ El entendimiento de estas dinámicas de rechazo doble resulta pertinente para discutir la presencia de mujeres trans en el punk. Entonces, la tendencia del punk a vincular la feminidad normativa con el *mainstream* presenta un desafío para las mujeres trans que buscan expresarse a través de tales formas, enfrentando el riesgo de rechazo tanto por adoptar como por rechazar estas expresiones.

A pesar de estos obstáculos y la masculinización que acompañó la emergencia del hardcore en Estados Unidos, al igual que ocurrió con otros grupos socialmente marginalizados, existe cierta continuidad con la primera ola donde las identidades de género disidentes logran encontrar en el punk una plataforma discursiva y performativa en los márgenes de algunas escenas. En los años noventa, la aparición de las escenas riot grrrl y queercore, que se construyeron en oposición a esta masculinización predominante, se expanden y pluralizan las dinámicas de género en el ámbito punk. Conviene señalar que, a pesar del posicionamiento ideológico de estas escenas, algunos de sus sectores se distinguieron por posturas polémicas y ambiguas con respecto a la transfobia. Estas tensiones se cristalizaron en torno al Michigan Womyn's Music Festival, un evento internacional feminista de música, no mixto y diseñado por y para mujeres, que en 1991 adoptó una política "*womyn born-womyn*",⁵³⁸ excluyendo las mujeres trans en base a una concepción biológica de la identidad pero aceptando hombres trans.⁵³⁹ Varias bandas asociadas con las escenas riot grrrl y queercore, como Le Tigre, The Butchies y Tribe 8 participaron en este festival y desataron controversia y debate. De manera similar, el sello discográfico icónico de estas escenas, Mr. Lady Records mantuvo una relación ambigua hasta su extinción, apoyando a mujeres trans en algunas ocasiones, mientras defendía la política de exclusión del festival en otras.⁵⁴⁰ Sin embargo, las tensiones que se agitaron dentro de estas escenas impulsaron el surgimiento de una nueva ola punk transfeminista, que se distanció de las etiquetas riot grrrl y queercore, redefiniendo las fronteras de género y

expectativas al respeto. Ver Leblanc Lauraine, *Pretty in punk: Girl's gender resistance in a boy's subculture*, Chapel Hill: Rutgers University Press, 1999.

⁵³⁷ Serano Julia, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Berkeley: Seal Press, 2007.

⁵³⁸ Traducible por mujer nacida mujer, esta expresión surge en el contexto de la segunda ola feminista y la creación de espacios exclusivos y excluyentes. El término *womyn* por su ortografía que elimina la palabra *man* intenta reclamar una identidad de género fuera del marco de referencia masculino. Ver Khayrallah Nadia, "Born a Womyn?: Lisa Vogel's Paradigm for Transgender Exclusion", *The Morningside Review*, 11, 2015.

⁵³⁹ Serano Julia, *op. cit.*

⁵⁴⁰ Para un análisis más exhaustivo de los conflictos generados a raíz de este festival ver Wilson Angela, "'The Galaxy Is Gay.' Examining the Networks of Lesbian Punk Rock Subculture", *Queer Youth Cultures*, Albany: State University of New York Press, 2008, pp. 51–68.

sexualidad. Con esta ola renovadora, empezaron a ganar en visibilidad las punk trans, a nivel individual como Laura Jane Grace de Against Me!, quien anunció en 2012 haber cambiado de género,⁵⁴¹ y de bandas/colectivos como HIRS Collective, formado en 2011, y G.L.O.S.S., activo de 2014 a 2016. Esto no implica un cambio paradigmático radical sino una continuidad lógica de los procesos ideológicos desplegados por el punk.

Antes de adentrarnos en el análisis detallado de cómo estos procesos y cuestiones vinculados al transfeminismo se materializaron y materializan en la escena punk de Buenos Aires, resulta oportuno destacar la influencia decisiva que tuvo la banda estadounidense G.L.O.S.S. (*Girls Living Outside Society's Shit*). Inspirándose de la vertiente emocional del hardcore punk típico del Massachusetts, encarnado por la banda Bane, la propuesta de la banda nace a raíz de un vacío percibido en la escena en cuanto a la falta de inclusividad de identidades marginales y en particular de personas queer, trans, con discapacidades y racializadas.⁵⁴² A pesar de una trayectoria corta, el primer demo⁵⁴³ de G.L.O.S.S. logró captar la atención del público y ganar en visibilidad, alcanzando cierta notoriedad en los circuitos punk y imponiéndose como una voz relevante al articular de manera explícita y contundente las experiencias violentas vividas por personas trans en los Estados Unidos. Acerca de esta notoriedad y cómo la banda logró canalizar y reconfigurar el sufrimiento personal de personas queer y trans para convertirlo en una forma de herramientas de resistencia y empoderamiento colectivo, Sadie, vocalista de la banda, afirma: “Singing in G.L.O.S.S. is kind of like getting to be a superhero, like weaponizing a lifetime of anguish and alienation”.⁵⁴⁴ El segundo EP *Trans Day of Revenge*,⁵⁴⁵ lanzado en 2016, profundizó en temas que ampliaron el marco de lucha ya plasmado en el primer demo. Además de seguir denunciando la violencia estructural contra las personas trans, este EP introdujo cuestiones como el racismo sistémico y la brutalidad policial, catalizando una furia palpable contra la opresión estatal y la violencia contra las comunidades marginadas. A raíz del impacto de su segunda grabación y una creciente notoriedad, la banda recibió una oferta de contrato por parte del famoso sello punk Epitaph Records. Sin embargo, la banda rechazó la propuesta, argumentando su compromiso con la autonomía cultural y su deseo de mantener control, lejos de las lógicas corporativas *mainstream*. Aunque de corta

⁵⁴¹ Grace Laura Jane y Ozzi Dan, *Tranny: Confessions of Punk Rock's Most Infamous Anarchist Sellout*, Nueva York: Hachette Books, 2016.

⁵⁴² Para un análisis más exhaustivo de las propuestas de la banda, así como las de HIRS Collective ver Robertson Casey, “Trans-feminist punk in the United States: Collective action, activism, and a libidinal economy of noise”, en Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022, pp. 319-345.

⁵⁴³ G.L.O.S.S., *Girls Living Outside Society's Shit* [K7], Estados Unidos: Not Normal Tapes, 2015.

⁵⁴⁴ Robertson Casey, p. 328.

⁵⁴⁵ G.L.O.S.S., *Trans Day of Revenge* [7" EP], Estados Unidos: Total Negativity, Nervous Nelly Records, 2016.

duración, G.L.O.S.S. demostró el potencial de los artistas trans para canalizar efectivamente sus experiencias y crear un espacio propio y visibilizarlo en un contexto más amplio. Involucrándose en el ethos punk y manteniendo una ética DIY, G.L.O.S.S. supo imponerse como un referente clave en la escena punk transfeminista tanto en Estados Unidos como otros territorios.

En la escena punk de Buenos Aires, la cuestión de la inclusión de las personas trans y sus reivindicaciones se construyó de forma distinta por el contexto y en ruptura parcial con los procesos descritos en las páginas anteriores. Ya en la época de la posdictadura la escena experimenta una conexión decisiva para el implemento de esta temática durante las marchas contra los edictos policiales, a las cuales convergen punks, homosexuales, trans, travestis, anarquistas, trabajadoras del sexo, que solidifica la solidaridad y colectivización de saberes marginales para entrever una concepción interseccional de lucha social desde los márgenes de la sociedad. A pesar de una creciente contradicción interna a la escena en torno a las actitudes discriminatorias, las iniciativas de visibilización de lo trans empiezan a imponer otra vertiente de lucha con la publicación del fanzine *Drag!* y las invitaciones regulares a activistas de la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina para las distintas ediciones del festival Belladona, abierta para “mujeres de todo tipo”.⁵⁴⁶ Aunque no hubo escenas riot grrrl y queercore como tal en Buenos Aires, tampoco a nivel nacional, esta política de apertura a la diversidad de feminidades promovida por el Belladona, tanto como las fiestas Homocore, marca una dinámica diferente a las norteamericanas, ambiguas con la inclusión de mujeres trans. También, no encontramos ninguna referencia escrita a cualquier debate sobre la consigna general del Belladona tampoco sobre la invitación a activistas trans. Las únicas polémicas se generaron desde sectores masculinistas de la escena tildando el festival Belladona de sexista y discriminador hacia los hombres.

Además de estas dos iniciativas de finales de los años noventa, la inclusión de las cuestiones relacionadas a lo trans se opera a través de las bandas y fanzines previamente analizados dentro de esta investigación. Un ejemplo paradigmático es Fun People, que de manera innovadora y explícita introduce en su contenido letrístico la temática de la fluidez de género, como se evidencia en temas como “Never Knows (it’s obvio)”. Esta incorporación no se limita a menciones esporádicas en la letrística, sino que se articula de forma cruzada y atraviesa transversalmente el corpus discursivo de la banda. Esta aproximación, a nivel letrístico, resulta pionera en la escena punk argentina, según la reconstrucción histórica que

⁵⁴⁶ Santoro Estefanía, “Pat Pietrafesa: la escena punk de la post dictadura contada por una protagonista de la contracultura”, *Página 12*, 18 de febrero de 2022.

hemos realizado en torno a estas problemáticas. Este tipo de iniciativas dentro de un contexto masculinizado, cisheteronormado y contradictorio representó cierta ruptura con las expectativas tradicionales de la escena. Con su notoriedad y rol decisivo, no cabe duda de que Fun People participó decisivamente de la visibilización e implementación de estas cuestiones en la escena punk.

Otra herramienta clave para estos procesos incluyentes la encontramos en la edición del fanzine *Homoxidal 500* donde además de concebir las sexualidades y géneros disidentes dentro de un marco abarcador, la temática de lo trans aparece puesta en debate en torno a los ejes críticos principales de su línea editorial. Al enfocarse en la institucionalización y mercantilización de las estructuras que representan a las comunidades queer locales, el fanzine cuestiona el rol de las instituciones y algunas agrupaciones LGBT que promueven, según sus editores, una asimilación errónea, consumista, objetivizante y estereotipada de las identidades queer y de género disidente. Propone en cambio la creación de un espacio contracultural para responder de estos procesos mercantiles de negociación para incluir estos temas en el campo sociocultural *mainstream*, señalando como responsable no solo el sistema capitalista y las instituciones LGBT sino también eventos como la Marcha del Orgullo y el Día de la Mujer. En una nota titulada “Homocorporaciones, homopolicías, homoportunistas, chúpennmela” el editor critica esta mercantilización y la construcción de identidades de mercado irónicamente: “Aparentemente, alguien descubrió alguna vez que los putos, lesbianas y trangéneros, además de atentar contra morales varias, propagar la peste rosa y avergonzar familias desdichadas, tenían dinero”.⁵⁴⁷ Para marcar distancia con estos procesos y los eventos mencionados, se organizó, entre otras iniciativas, la primera edición de las fiestas Homocore, al día siguiente de la Marcha del Orgullo. En una columna publicada en el segundo número de *Homoxidal 500* en la cual el editor explica el porqué de la organización de estas fiestas, incluye en su razonamiento las personas trans como también víctimas de estos procesos dominantes que tienden a estereotipar:

Yo siempre digo que los lugares de encuentro gay son algo que tiene importancia social, aunque a mí la mayoría de ellos no me guste, o no me represente. Y es que personalmente, me resulta enervante ver de qué modo todo lo que está destinado al homo-espacios, consignas, consumo- parece cortado por la misma tijera. ¿Acaso los bisexuales, transexuales, travestis, lesbianas y putos no tenemos personalidad, individualidad?⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ *Homoxidal 500*, n°3, Buenos Aires, 2002.

⁵⁴⁸ *Homoxidal 500*, n°2, Buenos Aires, 2001.

El editor, al identificar específicamente a las personas transexuales y travestis junto con otras identidades marginadas subraya la tendencia promovida por el fanzine para resaltar tanto las diferencias como homogeneizar estas identidades bajo un mismo cuadro de resistencia. El proceso de estandarización de las experiencias disidentes, impulsado por las dinámicas de consumo y los espacios institucionales, es presentado como problemático, ya que reduce la complejidad y pluralidad de las identidades queer. La nota desprende una urgencia de escapar de los moldes socioculturales dominantes y estereotipados que no reflejan la realidad diversa de las disidencias. En lugar de aceptar estas categorías impuestas, el editor propone un espacio, en este caso las fiestas Homocore, que promueva la visibilidad de las identidades doblemente marginadas por los procesos normativos *mainstream* y de representación de la disidencia sexual y de género. La inclusión explícita de las personas trans en este razonamiento indica una preocupación por la representación equitativa y por la necesidad de reconocer las múltiples formas de identidades dentro de lo queer y de la escena punk.

En esta línea, el colaborador de *Homoxidal 500*, Rodrigo, publica una columna para dirigirse directamente a la militancia local cuestionando “¿Tiene sentido una militancia GLTTTB hoy?” donde resalta los fallos de esta militancia en reconocer la diversidad de experiencias sociales atravesadas por esta comunidad. La columna aporta matices sobre una supuesta tolerancia lograda después de años de lucha afirmando que esta queda arrinconada en algunos sectores geográficos de la ciudad de Buenos Aires de clase alta y media-alta. De la misma manera, señala que la militancia no se dedica lo suficiente en tomar en cuenta las diferencias dentro de la comunidad, invisibilizándolas: “También es cierto que la realidad ‘gay’ no es la única. La opresión hacia lesbianas tiene sus matices bastante pesados, y ni hablar de las personas que se rehúsan a usar el género que se les asigna en el DNI”.⁵⁴⁹ Luego señala las situaciones sociales vividas por las personas trans y travestis, que viven “en promedio menos de 40 años”, muriendo de enfermedades de transmisión sexual, del consumo de drogas y asesinatos transfóbicos, y cayendo en la prostitución discriminadas en el mercado laboral, medical y por el sistema legal.⁵⁵⁰ Así, según él, esta falta de atención a las especificidades y diferencias dentro del colectivo GLTTTB perpetúa formas de opresión internas que no se abordaron lo suficiente por las agrupaciones militantes, generando tensiones en la representación de las voces disidentes y una falsa idea de igualdad y libertad. Para aclarar su argumentación, distanciarse de ciertos sectores militantes enraizados en lógicas capitalistas, e

⁵⁴⁹ *Homoxidal 500*, n°4, Buenos Aires, 2003.

⁵⁵⁰ Committee on the Elimination of Discrimination against Women, “Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la Argentina”, 2016.

insertar su visión del activismo dentro de un marco de resistencia punk y contracultural, el columnista propone la distinción siguiente:

Por un lado, está la militancia de ONGs GLTTB, con proyectos de “ampliación de ciudadanía” esto es: luchar “contra la discriminación” de los “diferentes”, “por la integración a la sociedad con derechos para ser ciudadanos plenos”. Es decir, se reconoce al Gay, Lesbiana, Travesti, Transexual, como identidad diferenciada del resto de la sociedad y se trata de generar legislación y protección, todo dentro del sistema democrático-capitalista. [...] Por lo general, este tipo de lucha beneficia más a los sectores de clase media y alta, aunque indirectamente también los sectores más marginados. [...] Por otro lado están los que piensan que “obtener derechos” es un paso mínimo, pero de por sí no es garantía de mucho [...] Estos grupos de militancia contra la opresión de género y sexual se paran desde una crítica al sistema general capitalista en el que estamos inmersos, y la lucha que encaran está asociada a políticas (menos notorias tal vez) de corte antirepresivo y contracultural. La lucha de estos grupos está en sí integrada a los movimientos sociales de izquierda (piqueteros, partidos políticos de izquierda, espacios autónomos, etc), llevando la lucha contra la opresión sexual y de género a otros ámbitos de la lucha social (que históricamente reprodujeron la opresión sexual y de género).⁵⁵¹

A la lectura de este planteamiento, Rodrigo resalta una diferenciación clave en las estrategias de la militancia GLTTTB, entre, por un lado, un enfoque que prioriza la integración de las personas queer en el sistema democrático-capitalista y tiende a quedarse en la superficie sin transformar radicalmente las estructuras de opresión, y por otro lado una perspectiva más alineada con los ideales contraculturales y anticapitalistas del punk, respondiendo a las demandas de los sectores más vulnerables y marginados, aquellos que no encuentran representación en las propuestas institucionalizadas de algunos sectores militantes. El punto de vista del columnista, así como del fanzine en general, subraya una necesidad de integrar las luchas de género y sexuales en un marco de crítica hacia el sistema capitalista revelando una concepción política más abarcadora e interseccional, que deduce que las opresiones no pueden combatirse de manera aislada. Su visión refleja una desconfianza hacia las políticas neoliberales que mercantilizan las identidades queer, encapsulando las demandas en un marco de ampliación de ciudadanía, pero sin enfrentar realmente las estructuras de poder más complejas que siguen oprimiendo a las personas dentro y fuera de la comunidad GLTTTB.

Las distintas notas publicadas en torno a esta problemática en *Homoxidal 500* resultan pertinentes, a pesar de un enfoque principal queercore, por reconocer diferencias en ciertos aspectos de la realidad opresiva vividas por las identidades marginales. Este reconocimiento abarca no solo las identidades sexuales disidentes, sino también a los géneros que no se ajustan a la cisnormatividad, y permite una lectura transversal de los mecanismos de dominación y

⁵⁵¹ *Homoxidal 500*, n°4, Buenos Aires, 2003.

opresión. En ese sentido, el fanzine contribuye significativamente en la incorporación de lo trans en las dinámicas de resistencia inherentes al ethos punk y situadas en un marco más amplio de la contra-culturalidad. Aunque esta inclusión trans no fue objeto de análisis, ni se debatió con mayor profundidad, por lo menos hasta finales de los años dos mil, como ocurrió dentro de la escena estadounidense, o para otros ejes de lucha, podemos hipotetizar varios factores que expliquen dicha ausencia. Podría considerarse la limitada presencia de personas de género disidente en la escena, tanto en la audiencia como entre los protagonistas, debido al tamaño reducido de la escena local. Al mismo tiempo, la aceptación no cuestionada de estas identidades podría estar vinculada a un legado de interconexiones entre el activismo radical trans y travesti y la escena punk a mediados de los años ochenta, que generaron una integración más natural y menos conflictiva en comparación con otras geografías. Por otro lado, el surgimiento de estas temáticas en la escena local parece coincidir temporalmente con los desarrollos ideológicos que se gestaron en los centros de producción de saberes punk internacionales, aunque desde una genealogía y contexto diferente. Esto sugiere que, en el caso de Argentina, no se trató de una mera importación de las dinámicas ideológicas extranjeras, sino de un proceso que se inscribió en las particularidades locales, lo que permite cuestionar la noción de una adopción y adaptación directa de los marcos ideológicos provenientes de los centros dominantes.

d. Reconfiguraciones desde el transfeminismo: continuidades y perspectivas nuevas

Si bien las cuestiones de transfeminismo en el punk estadounidense surgen progresivamente a partir de finales de los años dos mil desde un terreno ya preparado por las escenas riot grrrl y queercore, en la escena de Buenos Aires responde de un contexto local y una agenda política-social cada vez más crítica en torno al sistema cis-heteropatriarcal. En las últimas dos décadas se multiplicaron las reivindicaciones y activismos feministas con dimensiones extraordinarias que llevaron a las mujeres a ocupar el espacio público a gran escala. Entre estas luchas sociales destacaron la campaña de lucha por la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo y su entrada en el sistema de salud, el movimiento Ni una menos, cuya primera manifestación tuvo lugar en 2015 contra la violencia de género, ante el descomunal número de femicidios. A estas luchas se sumaron la por desmantelar las redes de trata de mujeres y de prostitución forzada en condiciones inhumanas y la separación de Estado

e Iglesia, así como el reconocimiento y la ampliación de derechos para homosexuales, personas trans y no binarias. En este contexto, la contribución del transfeminismo resultó sustancial por deconstruir y cuestionar, desde una perspectiva decolonial, al feminismo blanco y heterosexual, así como la sexualidad dominante y los estereotipos normativos de género. Mediante movilizaciones masivas y regulares, tomando el espacio público, político y mediático, la militancia de personas y colectivos lograron impactar las instancias legislativas y agrietar una idiosincrasia nacional anclada en el conservatismo católico. Entre estos avances, las leyes del Matrimonio Igualitario en 2010, de Identidad de Género en 2012, de Interrupción Voluntaria del Embarazo y el Cupo Laboral Travesti Trans para el sector público del año 2020.

De forma correlativa a esta ola transfeminista, la escena punk de Buenos Aires, y de otras ciudades también, vive un boom de iniciativas, publicaciones de fanzines y bandas que inician una reconfiguración atacándose no solo a la masculinización y hetero-normativización en la línea de las generaciones anteriores, sino también la cis-normativización tanto de la escena como de la sociedad. En efecto, el proceso de asentamiento de esta estructura renovadora intra-escena entablada a partir de la piedra fundacional colocada por Fun People, She Devils y *Homoxidal 500*, ve el debate sobre la construcción del feminismo, las sexualidades, los géneros y la deconstrucción del patriarcado posicionarse al centro de las preocupaciones de la escena. En cuanto a las bandas que acompañan esta ola punk, y sin entrar en consideraciones sociales que implicarían etiquetajes aleatorios, conviene señalar que si bien existen de forma no mixta, de solo mujeres y/o disidencias, se observa también una tendencia a bandas mixtas.⁵⁵² Aunque algunas de estas bandas que surgieron a partir de finales de los años dos mil, tanto mixtas con integrantes mujeres y/o disidentes como no mixtas, no se inscriben directamente en una discursividad marcada por temáticas transfeministas, otras como Rancho Aparte con “Hermanadas y Fuertes”⁵⁵³ participan del cuestionamiento de las dinámicas opresoras de la escena con canciones dedicadas.

Si bien la performatividad y el corpus letrístico de esta nueva ola punk no representan una ruptura radical sino una continuidad acelerada y contundente de procesos iniciados en décadas anteriores, resulta evidente un reforzamiento seguido de un desplazamiento paradigmático y temático marcado. Como esbozado anteriormente, el descentramiento se

⁵⁵² Sin embargo, en la mayoría de los casos mixtos, las minorías sociales se ven restringidas a la posición de vocalista. Este dato, según el análisis de Marie Buscatto sobre la composición social de las bandas francesas de jazz, implicaría la remanencia de procesos de naturalización y jerárquicos que asocian la virtuosidad y la composición musical a atributos masculinos. Esta hipótesis puede discutirse en el caso del punk que emergió como un estilo musical que se construyó en base a un rechazo del elitismo musical y la virtuosidad. Ver Buscatto Marie, *Les femmes du jazz*, París: CNRS Éditions, 2007.

⁵⁵³ Rancho Aparte, “Hermanadas y Fuertes”, *Conmigo no ranchas* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

articula a través de una tendencia transfeminista de resistencia y lucha, que acompaña progresivamente una agenda social cada vez más explícita y reivindicativa en torno a ejes transfeministas. Estos procesos se manifiestan de forma clara en propuestas de bandas como Paltax, formada en 2012, cuyo corpus se caracteriza por una ironía incisiva que ridiculiza, entre otras cosas, los mandatos sociales de género y sexualidad, como en “Ya no soy tan puta”, o instituciones como la iglesia católica, en temas como “Quiero pecar” o “Vamos a misa”.⁵⁵⁴ En la misma línea, la canción “Feto” ofrece una síntesis de ambas temáticas al retomar y parodiar uno de los argumentos de los militantes pro-vida sobre el potencial futuro de un feto no nacido y abortado, reinterpretando irónicamente este argumento con el verso siguiente: “[...] dicen que nunca nació y que tal vez quiso ser policía”.⁵⁵⁵ El uso de la ironía, particularmente presente en las bandas que reinscriben el punk dentro de un marco de diversión usando el humor como herramienta política, como la banda Nihilisa Simpson, permite cuestionar y subvertir los discursos dominantes. Con varias grabaciones, incluyendo la participación en un compilado internacional punk feminista,⁵⁵⁶ y cierta longevidad Paltax supo imponerse como una banda notoria y agitadora de la escena. En una entrevista para la revista *Vice* el quinteto explica:

[...] tratamos de tocar como se nos canta, sin estar pendientes del virtuosismo o de demostrarle nada a nadie, que antes era un mandato muy fuerte para las minas. Por momentos nos olvidamos de todos los estereotipos (somos bastante irónicas) y en otros tratamos de meternos en la realidad como podemos, participando en marchas, festivales feministas o recis por la diversidad.⁵⁵⁷

A medida que otras bandas, que veremos a continuación, transgreden los marcos tradicionales de la sonoridad punk, Paltax destaca explícitamente un alejamiento de las dinámicas históricamente normadas de dominio técnico, y se posiciona en un espacio autónomo de creación musical. Además de tener una dirección artística dominada por el color verde símbolo de la lucha por el aborto, el compromiso va más allá del espacio punk y del humor. La banda no se contenta con expresar su crítica a través de su letrística, sino que también busca incidir activa y directamente en las estructuras sociales, alineándose con otros actores militantes y movimientos que luchan por la diversidad y justicia social. Esta permeabilidad entre la escena

⁵⁵⁴ Paltax, *Grandes éxitos II* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

⁵⁵⁵ Paltax, “Feto”, *00:14:00* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2019.

⁵⁵⁶ VV AA, *Girly Disorder Volume 2 (An International Femipunk Compilation)* [Álbum CD], Francia: Mass Productions, Fire and Flames Music, 2023.

⁵⁵⁷ Maraggi Juan Agustín, “El punk de hoy es feminista o no es”, *Vice*, 12 de octubre 2018, disponible en: <https://www.vice.com/es/article/las-pibas-copan-el-punk/> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

y las esferas militantes, explorada en el próximo capítulo, participa también de una reconfiguración discursiva y circulación de saberes entre distintos circuitos en resistencia.

Otra banda que se inscribe en procesos similares es Funerales, formada a principios del año 2014. Al igual que Fun People, la banda se autodefine como “hardcore puto antifascista” y se abandera de las propuestas ideológicas del queercore.⁵⁵⁸ Asimismo, reivindica el legado de las bandas Fun People, She Devils y del fanzine *Homoxidal 500*, quienes abrieron el camino para desafiar y escapar las estructuras heteronormativas y patriarcales presentes en ciertos sectores de la escena punk.⁵⁵⁹ A nivel discursivo, Funerales se caracteriza por desplegar un corpus combativo atravesado por un marcado anticlericalismo, la deconstrucción de binarismos de género y un empoderamiento de las disidencias promoviendo libertad, autoafirmación y diversidad, y se inserta en el agite antipatriarcal multiforme que se genera desde la escena punk local. Por haber editado un amplio repertorio discográfico desde su formación, incluyendo singles, splits, EPs y álbumes, conviene examinar una selección no exhaustiva de su producción, que permita entender su aproximación a las cuestiones que agitan el transfeminismo. Dentro de este corpus, destacan composiciones anticlericales, como el tema de corta duración “Juventud cristiana”,⁵⁶⁰ llamando a esta misma juventud cristiana “de mierda”, y en temas como “Qué dirá el santo padre?”,⁵⁶¹ retomando la canción de Violeta Parra y “Pasaje al infierno”, esta última notable con el uso de un tono irónico característico de la banda:

Nene, por lo puto que actuás,
Te estas ganando un pasaje al infierno.
Nena, por lo torta que estás,
Te estás ganando un pasaje al infierno,
Al infierno.
“Sería un dolor terrible para mí si mi hijo fuera homosexual”.⁵⁶²

La banda aprovecha la ironía para ridiculizar y subvertir el conservatismo en relación con la sexualidad que sostiene el discurso religioso, el uso de palabras cargadas despectivamente, como “puto” y “torta”, responde a una estrategia de resignificación de insultos, una práctica común en los movimientos queer y transfeminista. La relación entre el

⁵⁵⁸ Dramis Alejandro, “Contra la roca del rock”, *Página 12*, Suplemento SOY, 10 de junio de 2016.

⁵⁵⁹ Maraggi Juan Agustín, “Nuevos aires en el punk: ¿Resistencia o integración?”, *Corriendo la voz*, 17 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.corriendolavoz.com.ar/nuevos-aires-en-el-punk-resistencia-o-integracion> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

⁵⁶⁰ Funerales, “Juventud cristiana”, *Funerales* [EP Digital], Argentina: Homocorepunk, 2014.

⁵⁶¹ Funerales, “Qué dirá el santo padre?”, *Posqueer* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

⁵⁶² Funerales, “Pasaje al infierno”, *Desgeneradxs* [Álbum CD], Argentina: Chaina Records, 2015.

poder y el lenguaje como articulador de la norma, puede subvertirse como lo afirma Judith Butler:

Asumir el nombre por el que a uno le llaman no supone simplemente una sumisión a una autoridad previa, dado que el nombre ha sido ya liberado de su contexto previo e incluido en un trabajo de autodefinición. La palabra que hiera se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio anterior de sus operaciones.⁵⁶³

A través de este mecanismo, se busca apropiarse de los lenguajes peyorativos articulado por relaciones de poder y despojar el poder opresivo de términos históricamente empleados para marginalizar a las personas homosexuales, utilizando el lenguaje mismo como una herramienta de lucha. Además de este enfoque irónico, Funerales propone también letras más confrontativas como en “Malas influencias”, tema que denuncia los binarismos de género anclados en los discursos dominantes:

Vienen caminando con ese zigzag
Esas caderas no es un chico normal.
Malas influencias
Ambigüedad sexual
Tienen que desterrar
Esos modelos de conducta.
Modelos creativos, pornografía inmoral
Parecen mujer pero no es real
Malas influencias
Ambigüedad sexual
Tienen que desterrar
Esos modelos de conducta.⁵⁶⁴

Al referirse a las expectativas impuestas y establecidas que se sustentan por patrones binarios, el tema expone la forma en que estas normas reprimen las identidades disidentes y no conformes al sistema cis-heteronormativo. A través de tales formulaciones ideológicas, Funerales confronta la deslegitimación de identidades de género no normativas, abogando por el reconocimiento y la autoafirmación de las identidades trans y no binarias dentro del marco de la escena punk y fuera de la misma. Asimismo, pone en evidencia la violencia simbólica ejercida sobre aquellos cuerpos que no encajan en los cánones establecidos. En relación con lo último, Funerales también denuncia los mecanismos de violencia tanto simbólica como física, enfatizando el inmovilismo de la sociedad frente a estas agresiones, como se observa en el tema “¿Qué pasa con las pibax?”:

⁵⁶³ Butler Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis, 2004, p. 261.

⁵⁶⁴ Funerales, “Malas influencias”, *Posqueer* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

¿Cómo seguir sin reaccionar?
¿Cómo vivir sin pensar?
Cuando fuiste golpeada
Cuando fuiste drogada
Cuando fuiste abusada
Cuando fuiste violada
Cuando fuiste tirada
Cuando fuiste dejada
Y después culpada
¿Qué pasa con las pibax decime vos?⁵⁶⁵

Aquí, la denuncia apunta a visibilizar las experiencias de abuso así como evidenciar la indiferencia estructural y el inmovilismo social que participan de la reproducción de mecanismos de opresión. La repetición gradual de los actos violentos en la letra construye una narrativa acumulativa que expone la brutalidad sistémica hacia las mujeres y acentúa la urgencia de una respuesta colectiva frente a estas formas de violencia. Dentro de este tejido de resistencia planteado por Funerales, este recurso discursivo, convocando a la reflexión y acción, aparece en otros temas como “El odio está en tu barrio”, del último álbum. Mediante las preguntas “¿Cuánto más? ¿Cuánto más necesitas? ¿Cuánto odio necesitas?”⁵⁶⁶ que vienen denunciando los crímenes de odio hacia las mujeres, queer, trans y travestis, se evidencia la necesidad de respuestas urgentes y contundentes. Este tema dedicado al asesinato y desaparición del joven trans Tehuel de la Torre,⁵⁶⁷ crimen que generó a nivel nacional una cobertura mediática y movilizaciones sociales, sitúa esta tragedia dentro de un marco más amplio de opresión estructural, de impunidad e injusticia que caracterizan los casos de femicidios, travesticidios, transfemicidios y transhomicidios.

El agite de la banda no se circunscribe a la creación musical y la performatividad en los escenarios, sino que se extiende a otras formas de activismo cultural. Entre estas iniciativas, destaca la edición del fanzine *DESgenerando*, epígono de *Homoxidal 500*, que retoma los ejes críticos ya presentes en su corpus letrístico y ofrece diversas notas sobre cine, literatura y arte queer. Además, los miembros Funerales se involucraron en la organización de fiestas punk antipatriarcales llamadas *DESgenerand@* y *Revolución Queer*, en las cuales se generan espacios inclusivos y seguros, a la manera de las fiestas Homocore organizadas a principios de los años dos mil. Funerales participa plenamente del agite punk transfeminista mediante una propuesta de lucha caracterizada por su confrontación directa con las estructuras patriarcales,

⁵⁶⁵ Funerales, “¿Qué pasa con las pibax?”, *Desgeneradxs* [Álbum CD], Argentina: Chaina Records, 2015.

⁵⁶⁶ Funerales, “El odio está en tu barrio”, *La fiesta fúnebre* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2022.

⁵⁶⁷ Al final del video de la canción aparece “¿Dónde está Tehuel?”, consigna que se convirtió en símbolo de lucha contra los crímenes de odio basado en la identidad de género.

cisnormativas y heteronormativas. La banda despliega un discurso que no solo cuestiona los binarismos de género y la violencia estructural, sino que también reivindica la autoafirmación de las identidades disidentes dentro de la escena punk local y en la sociedad. A través de su música, publicaciones performances e iniciativas, Funerales articula un espacio de resistencia que pone en el centro las demandas del transfeminismo mientras se inserta en una crítica social más extensa.⁵⁶⁸

Esta ampliación del marco de lucha en la escena punk se materializa a través de una doble dinámica generada desde algunas bandas que se reivindican de la diversidad y la disidencia social. Por un lado, estimulan la integración de las cuestiones transfeministas, mientras que, por otro, no se limitan únicamente a estas temáticas, sino que extienden su enfoque hacia otras problemáticas sociales. Estas dinámicas fomentan un cuadro interseccional movedizo, flexible y proteiforme que se expresa desde múltiples perspectivas. Asimismo, conviene destacar algunas bandas de este sector que participan de estos procesos, y que enriquecen musicalmente la escena como PSOAS, Strap On Brigade, Manhanto, La Niña del Kaos y Coagvla. Paralelamente a un desplazamiento sociocultural de las categorías binarias y “naturales”, estas redefinen los límites tradicionales de las categorías musicales al mezclar elementos de grindcore, noise, power violence y electrónica, comprimidos en temas de corta duración y de sonoridades brutales. Podría analizarse esta transgresión de las categorías sonoras y la expresión de una rabia trazando un paralelo entre la dureza de las relaciones de poder que implica encarnar una corporalidad disidente y sonidos radicales.⁵⁶⁹ Este paralelismo sirve para entender la posibilidad de resistir triplemente los esencialismos, a nivel musical y social así como la intersección de ambos niveles. Mediante la expresión de una ira discursiva y sonora, marcada por cierta radicalidad, brutalidad y anti-estética, se opera una transgresión simbólica y catártica de las relaciones de poder, de los cuadros musicales del punk, aunque, como ha sido mencionado, resulta difícil encasillarlo a nivel estilístico, y de las asociaciones estereotipadas de las categorías musicales asociadas a las personas queer y trans. Esta transgresión sonora

⁵⁶⁸ A este respecto afirma Charly, baterista de la banda, acerca de sus letras: “La crítica social es amplia además. No se limita a cuestiones de diversidad. Somos explotados independientemente de la identidad sexual que tengamos. También cantamos sobre otras cosas que tienen que ver con lo político pero que se evidencian en lo cotidiano: desde cuestiones prácticas que no necesariamente tienen que ver con un activismo concreto. Sí desde las cosas que nos gusta hacer, vivir, escuchar, demás. Lo político es transversal.” Ver Dorcilate Chofa, “Funerales: Q.E.P.D. los encasillamientos”, *La Izquierda Diario*, 8 de agosto de 2016, disponible en: <https://www.laizquierdadiario.com/Funerales-Q-E-P-D-los-encasillamientos> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

⁵⁶⁹ Para un análisis más extenso de la relación entre la experiencia trans y la dureza de la sonoridad de las bandas punk trans, ver Robertson Casey, “Trans-feminist punk in the United States: Collective action, activism, and a libidinal economy of noise”, en Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022, pp. 319-345.

refleja entonces una ira del desempoderamiento, y cómo esta catarsis puede generar un sentido radical de afectividad y autoafirmación.

Adicionalmente, esta deconstrucción sonora de los límites del punk puede entenderse como parte de una praxis relativa a una evasión genérica. Este concepto, aplicado originalmente en el contexto del punk ruso, explica la tendencia de algunos punks a evitar etiquetas de género o crear nuevas para definirse, estrategia necesaria para proteger la noción de autenticidad de la voz que no esté interferida por convenciones genéricas.⁵⁷⁰ Por extensión, esta estrategia transgresiva permite evadir las expectativas sonoras asociadas a ciertos géneros musicales y centrar la atención en otros aspectos performativos. Así, algunas bandas redefinen los encasillamientos generando etiquetas musicales innovadoras, como Strap On Brigade definiéndose como “extreme queer terror”, Las Grasas Trans como “rock lésbico deforme” o “punkeke”, y Coagvyla como “UwUgrind”.⁵⁷¹ Por otro lado, algunas bandas se reivindican de categorías históricas que no se basan en la estricta musicalidad sino una filiación discursiva y performativa. En este caso, la evasión genérica se efectúa por la falta de referente musical mediante una identificación con procesos de conexión entre una categoría y un discurso particular que la sostiene, como en el caso del queercore. La banda Funerales, cuyos integrantes se reivindican de esta categoría, discuten la rigidez de las clasificaciones y afirman al respeto de su propia musicalidad:

En realidad, somos medios inclasificables. Para muchos de los que se dedican al *hardcore*... no somos *hardcore*. Los que se dedican a lo *indie*... para ellos no somos *indies*. Para los que se dedican al *punk*... no somos del todo *punk*. Somos como una mezcla. Nos identifican por ahí con el género *queercore* por el tema de las letras y los shows... en realidad lo que hacemos es vestirnos como nuestros ídolos de los 70', de los 80'.⁵⁷²

Más allá de poner en relieve una tensión entre su producción sonora y los discursos categorizantes, los integrantes de la banda aclaran privilegiar un linaje discursivo, y sobre todo performativo y estético. A partir de tal afiliación las expectativas generadas trascienden entonces lo sonoro y se expanden a otras dialécticas, sean performativas o ideológicas. Parte de las categorías inventadas, como las mencionadas, guardan este elemento de expectativa musical y lo resignifican y subvierten según otros parámetros, como en el caso de

⁵⁷⁰ Steinholt Yngvar, “Punk is punk but by no means punk: Definition, genre evasion and the quest for an authentic voice in contemporary Russia”, *Punk & Post-Punk*, 1 (3), 2012, pp. 267-284.

⁵⁷¹ Estas etiquetas aparecen en los apartados informativos de las páginas Facebook y Bandcamp de las bandas.

⁵⁷² Dorcilate Chofa, “Funerales: Q.E.P.D. los encasillamientos”, *La Izquierda Diario*, 8 de agosto de 2016, disponible en: <https://www.laizquierdadiario.com/Funerales-Q-E-P-D-los-encasillamientos> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

“UwUgrind”⁵⁷³ o “rock lésbico deforme”, mientras otros evaden la categoría musical manteniendo una categoría identitaria ideológica. En ambos casos, operan transgresiones que desestabilizan categorías genéricas, las vuelven permeables y permiten resituar la atención en otros aspectos.

En esta línea transgresiva que interviene a diferentes niveles, genérico, musical e ideológico, se destaca la banda Coagvla como ejemplo paradigmático de un despliegue de temas rápidos y brutales, punk, grindcore, con adición de sonidos electrónicos, anclados en una radical discursiva anti-sistema cisheteropatriarcal. Esto se observa ya en la totalidad del primer EP editado de la banda que combina lo último atacándose tanto a las estructuras opresivas de algunos sectores de la escena como de un entorno social más amplio. Sin entrar en el detalle de cada composición, conviene señalar los siguientes títulos del disco, bastante explícitos para entender la propuesta de Coagvla: “Pensamientos de mierda”, “Qué misóginas son tus letras pornogore”, “¡Basta de machos en la escena!”, “Terfóbicxs” y “TRANSgresión feminista” cuya letra nos resulta pertinente poner de relieve:

Transgresión feminista como arma política,
queremos erradicar todas las formas de opresión
No queremos yuta
No queremos dedos que nos señalen,
destruiremos la machiplacencia,
deconstruyendo desde la interseccionalidad
Fue un pacto de sangre, destruir toda doctrina que mata por vanidad
Que mata,
que mata,
que mata.⁵⁷⁴

Este tema encapsula y plasma las propuestas que venimos analizando en estas páginas, reconociendo que la transgresión no se da únicamente en el plano discursivo o performativo, sino que se extiende también a la dimensión sonora. Aquí, esta transgresión discursiva, sonora y performativa, desde las propuestas del feminismo, sirve como herramienta política de resistencia, algo que se refleja claramente en la aproximación de la banda, y responde a una necesidad urgente de derrumbar las violentas estructuras patriarcales, cisheteronormativas y capitalistas que sostienen las formas de opresión que la banda denuncia. Además, reconociendo que estas no se limitan a una sola esfera, sino que abarcan dimensiones múltiples que atraviesan los cuerpos y subjetividades, propone abordar esta deconstrucción desde la interseccionalidad. La contundencia del mensaje encuentra un paralelo en la brutalidad e ira sonora de la banda,

⁵⁷³ UwU se refiere al emoticón usado para retratar una cara que expresa felicidad o ternura.

⁵⁷⁴ Coagvla, “TRANSgresión feminista”, *UwU* [EP Digital], Argentina: Autoeditado, 2014.

que se aleja de las formas convencionales de expresión musical punk para generar un ambiente alternativo donde el ruido y la disonancia se utilizan como mecanismos de subversión. Con esta combinación de radicalidad sonora y discursiva, Coagvla establece una relación dialéctica entre la música, el activismo y la lucha feminista, articulando un marco de lucha cultural y política que desafía tanto las normas de género y sexualidad como las sonoridades tradicionales del punk.

Dentro de este marco sonoro, conviene mapear brevemente el desarrollo local, a principios de los años 2020, de una vertiente digital del punk, que se ramifica en varios micro-géneros como el 8-bit punk, lo-fi punk o el egg punk.⁵⁷⁵ Aunque tienen propuestas musicales y temáticas variadas se distinguen por un enfoque DIY sobre la cultura digital y una forma creativa que enfatiza la accesibilidad y agilidad permitida por la tecnología. Si bien este subgénero del punk propone una distorsión tanto de las normas digitales como del punk, al incluir sonidos electrónicos, glitches, distorsiones, formas de grabaciones lo-fi con tecnologías de programación analógicas y digitales.⁵⁷⁶ A pesar de alejarse del uso tradicional de instrumentos, sigue anclado en el ethos DIY, crudo, accesible y antisistema del punk. Si bien resulta difícil enmarcar temáticamente cada micro-género asociado, se observan tendencias anti-opresivas y libertarias interrogadoras de los desafíos de la era digital, que vierten en algunos casos hacia consideraciones cyberpunk, transhumanistas y posthumanistas. En Buenos Aires, este subgénero cuenta con su escena y sus actores, entre los cuales el sello Fichines Ruidos Zafarla,⁵⁷⁷ el fanzine *404*, y bandas como StevexJobs, OYO, Rudix y La Niña del Kaos, con propuestas musicales y sonoras diversas.⁵⁷⁸ La última banda mencionada, originariamente proyecto solista hasta la inclusión de músicos, se destaca particularmente en el marco de este trabajo de investigación, por su musicalidad acelerada y saturada y su corpus letrístico atravesado por críticas frontales al sistema, las instituciones, las estructuras socioculturales, las construcciones opresivas, y el estigma social acerca de su identidad de género y sexualidad. El

⁵⁷⁵ DIY Conspiracy, “Egg Punk vs. Chain Punk”, *DIY Conspiracy*, 25 de junio de 2022, disponible en: <https://diyconspiracy.net/terms/egg-punk-vs-chain-punk> [Última consulta el 24 de agosto de 2024].

⁵⁷⁶ Para más información ver Kamiński Karol, “Punk Renaissance: Argentina’s Punk Scene Goes Digital”, *Idioteq*, 13 de febrero de 2024, disponible en: <https://idioteq.com/punk-renaissance-argentinaspunk-scene-goes-digital/> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

⁵⁷⁷ El sello editó en 2024 un compilado *Este Sinte Mata Fascistas* que propone 18 temas de bandas diferentes de Argentina unidas para denunciar y resistir el avance de la extrema derecha. Ver VV AA, *Este Sinte Mata Fascistas* [Álbum CD], Argentina: Fichines Ruidos Zafarla, 2024.

⁵⁷⁸ Cabe señalar también que los representantes de estas micro-escenas se encuentran en otras ciudades argentinas como la banda SPAM y el proyecto solista Futura Kadavro de San Carlos de Bariloche, y el fanzine *Nerd Punk* de Río Gallegos.

primer EP *Mugre para tus oídos*,⁵⁷⁹ cuyo título alude a esta línea sonora anti-estética y molesta, ofrece una síntesis de lo último.

Volviendo a una musicalidad más clásica, otra banda que participa activamente de la reconfiguración de la escena punk desde el transfeminismo es la banda Las Grasas Trans. Formada en 2015, la banda se distingue por un contenido también teñido de ironía encarnado en un nombre que nació como chiste a raíz de la transición de género de lx vocalistx y la peligrosidad de las grasas trans,⁵⁸⁰ así como su performatividad enmascarada, sobre la cual volveremos más detalladamente a continuación. Aunque el cuerpo en sí no se visibiliza en su totalidad debido al uso estratégico de máscaras, el enfoque de Las Grasas Trans en su corpus letrístico ofrece una forma de visibilidad disidente mucho más tangible y confrontativa. Esta dualidad cruzada entre las posibles implicaciones del ocultamiento corporal y la expresión explícita a través de sus letras refuerza su posición de resistencia a las normatividades. El repertorio de canciones, editadas en el álbum *Pandemia Lésbica* y de tonalidad lúdica e irónica, aborda una diversidad de temas relevantes para las luchas transfeministas, como el empoderamiento a través del DIY, las doctrinas religiosas, el heteropatriarcado y la visibilidad lesbiana. Acerca de esta destacan canciones como “No es mi amiga mamá”, sobre la salida del closet, y “Hordas de lesbianas”:

Hordas de lesbianas feministas abortivas,
Ya llegando a tu ciudad,
Están rodeando la catedral.
Hordas de lesbianas feministas abortivas,
Queman una imagen del Papa al llegar a la plaza.
Hordas de lesbianas feministas abortivas,
Bailan danzas de la Edad de Piedra alrededor de la hoguera.
Hordas de lesbianas feministas abortivas,
Descontrol, forajidas, aquelarre.⁵⁸¹

Este tema se ubica en el contexto de la campaña para la legalización del aborto e identifica el rol de la iglesia, institución históricamente conservadora y opresiva hacia las mujeres, las disidencias sexuales y de género. Asimismo, visibiliza y reafirma la manifestación de un contrapoder colectivo, formado por alianzas de grupos marginados, que impugna las

⁵⁷⁹ La Niña del Kaos, *Mugre para tus oídos* [EP Digital], Argentina: Autoeditado, 2023.

⁵⁸⁰ Ireneo Stampy comenta acerca de este nombre: “Por un lado porque yo estaba comenzando mi transición, soy transmasculina. También porque pensamos que las grasas trans hacen daño. Y porque en una publicidad subliminal ya que la leyenda se encuentra en casi todos los paquetes de los productos del supermercado.” Ver Elizalde Lucía, “Música y género: “históricamente estuvimos silenciadxs e invisibilizadxs””, *Diario NCO*, 13 de febrero de 2020, disponible en: <https://diario-nco.com/destacadas/musica-y-genero-historicamente> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

⁵⁸¹ Las Grasas Trans, “Hordas de lesbianas”, *Pandemia Lésbica* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

estructuras de poder religioso y patriarcal. Además, la banda cruza este enfoque crítico con una denuncia contra los estigmas sociales asociados a la corporalidad, señalando la gordofobia como una forma adicional de opresión ejercida sobre los cuerpos. Esta intersección se materializa en el tema “Zarpada gorda torta”:

Zarpada gorda torta
Conocí este verano
Salimos a todos lados
Intimamos en la costa
Me gusta tu barriga
Me gustan tus estrías
Me encantan tus tetas flojas y caídas
Zarpada gorda torta
Con tu cuerpo estoy fascinada
Tu piel tersa y suave
El calor que irradia tu panza
Zarpada gorda torta
Que viva la abundancia
Comimos en la cama
De la noche a la mañana
[...]
Pogo de gordas
Pogo de gordas tortas
Pogo de gordas tortas y zarpadas
Pogo de gordas comiendo torta
Pogo de tortas comiendo gordas
Pogo de chocotorta.⁵⁸²

Desarrollada dentro de una narrativa íntima, la letra de “Zarpada gorda torta” propone una inversión doble de estigmas sociales sobre la sexualidad y la corporalidad a través de dos mecanismos. El primero una estrategia de resignificación de los insultos “torta” y “gorda”, y a la vez una celebración de los cuerpos considerados fuera de las normas estéticas dominantes, en este caso cuerpos gordos. Esta inversión es una afirmación positiva de la gordura, sujeta a una violencia sistémica invisibilizada o poco abordada tanto en epistemologías como epistemopolíticas.

Esta perspectiva de Las Grasas Trans participa, desde el punk, a una producción de saberes más amplios que se inscriben en la emergencia de una práctica política que integra o tiene como elemento central las cuestiones sociales y de episteme relativas a la gordura. En efecto, esta militancia a nivel local produce un saber anclado en el transfeminismo con un abordaje desde la interseccionalidad y en diálogo con las cuestiones decoloniales. Estas propuestas se encuentran plasmadas y articuladas en *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde*

⁵⁸² Las Grasas Trans, “Zarpada gorda torta”, *Pandemia Lésbica* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

las geografías desmesuradas de la carne, editado por Nicolas Cuello y Laura Contreras.⁵⁸³ El libro propone distintos textos de voces que se posicionan desde lugares de enunciación marginales y en resistencia, como los autores y compiladores que reivindican una identidad no binaria, sudaca no blanca y gorda. A través de un mapeo de los saberes y las militancias de la gordura, entre las numerosas problemáticas analizadas que ponen de relieve, sitúan las cuestiones de la gordura dentro de una alianza contra-hegemónica y macro-resistente con otros sectores disidentes, y en particular el punk y su aproximación DIY.⁵⁸⁴ Esta alianza entre el punk local y el activismo gordo dio lugar en los círculos contraculturales locales a la edición del fanzine de sensibilidad punk *Gorda!*, y bajo la consigna “Punk Will Never Diet”, propone traducción de textos teóricos y activistas *fat*, de una larga tradición en países de habla inglés y textos que resitúan estas cuestiones en el contexto local.⁵⁸⁵ Podemos plantear el tema de Las Grasas Trans como partícipe de este proceso, a través de una valorización discursiva, aunque como lo señala Nicolás Cuello la gordofobia no solo implica estigmas dolorosos sino “una compleja matriz de opresión que involucra una multiplicidad de aparatos de control biopolíticos”.⁵⁸⁶

A pesar de no profundizar en todas las dimensiones de la complejidad de la cuestión, el tema de Las Grasas Trans, con esta perspectiva ideológica de inclusión y visibilización, se inserta en una perspectiva interseccional que visibiliza la gordura como un eje más de discriminación. Esta perspectiva demuestra cómo las experiencias relacionadas con el cuerpo gordo se entrelazan con otras formas de resistencia y opresión, tales como el género y la sexualidad. En este sentido, el corpus de la banda no solo plantea la lucha contra la gordofobia, y la reivindicación del cuerpo gordo, de manera puntual, sino que articula este tema como parte de un entramado más complejo de opresiones que enfrentan las corporalidades disidentes.

A través de esta cartografía analítica y no exhaustivo del desarrollo de las consideraciones transfeministas en la escena punk de Buenos Aires, se observa cómo estas contribuyen a la inclusión de nuevos aportes ideológicos que reconfiguran la escena desde varios prismas aislados, a nivel micro, e interconectados, a nivel macro. Esta ampliación e inestabilidad incrementada del saber interseccional construido por los actores de la escena se

⁵⁸³ Contrera Laura y Cuello Nicolás, *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, Buenos Aires: Madreselva, 2016.

⁵⁸⁴ Aunque centrado en los Estados Unidos, esta conexión entre el activismo gordo y los sectores radicales de militancia queer, feminista y punk se hace más explícita en Cooper Charlotte, *Fat Activism: A Radical Social Movement*, Bristol: HammerOn Press, 2021.

⁵⁸⁵ Parte de los textos de *Gorda!* fueron recopilados en el libro *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*.

⁵⁸⁶ Contrera Laura y Cuello Nicolás, p. 38.

opera también mediante un tráfico y una conexión entre saberes teóricos y prácticas contraculturales de las cuales participa el punk mediante enfoques letrísticos proteiformes que dan cuenta de un compromiso con múltiples luchas sociales. Aunque algunas de estas perspectivas ya podían observarse entre algunas bandas e iniciativas fanzineras que iniciaron un impulso reconfigurador, este se acelera acompañando la agenda social.

Como ha sido analizado en este capítulo, la lucha por el aborto y la deconstrucción de los binarismos sexuales, de género y en menor medida las cuestiones relacionadas con la corporalidad, como la gordofobia, pasan progresivamente a ser centrales. Este proceso deconstructivo que confronta las normas cis-heteropatriarcales que rigen parte de la escena y la sociedad pasa por varias tácticas resignificantes en la producción del corpus letrístico pero también la performatividad corporal como una herramienta de resistencia más. Por lo tanto, estas estrategias permiten derribar jerarquías tradicionales de la dialéctica espacio-cuerpo de la escena y establecer espacios más horizontales e inclusivos donde la diversidad se visibiliza y reivindica. Las dinámicas de reformulación de la escena operan a nivel sonoro adoptando estéticas orgánicas, transgrediendo y cuestionando los límites de la musicalidad punk así como de los estereotipos culturales. Finalmente, esta reconfiguración también se manifiesta en la creación de nuevos espacios de resistencia, donde el impulso utópico e interseccional del punk se materializa en fiestas, recitales y otros eventos culturales, a pesar de una escena ambivalente y disonante cognitivamente. Si bien los espacios punk, sean puntuales o asentados, de la ciudad de Buenos Aires ya materializaban cierto afán de libertad cultural y de plasmar en la práctica las ideologías de su ethos, aunque en disputa, con las sucesivas etapas reconfigurantes de su trayectoria, las dinámicas espaciales dan cuenta de una heterogeneidad y permeabilidad con otros círculos militantes afines de la ciudad y cruces de prácticas autogestionadas con expresiones disidentes.

3. Geografías inestables: convergencias y fragmentaciones

Si bien se identificó la pertinencia de algunos espacios de la escena punk de Buenos Aires dentro del marco de esta investigación, conviene explorarlos más detenidamente para entender cómo estos espacios materializaron de forma compleja el impulso utópico interseccional propio de dicha escena. Estos lugares no solo resultan imperativos para el

desarrollo de discursos, prácticas y la circulación de un saber punk, tanto global como situado, sino que también reflejan dinámicas históricas y socioculturales en constante evolución. Para ello, resulta necesario abordar estas cuestiones desde una perspectiva diacrónica, retomando algunos puntos claves anteriormente discutidos, y limitando el mapeo a algunas iniciativas paradigmáticas que se inscriben en la continuidad de dinámicas espaciales preexistentes, marcadas por la efimeridad y los límites difusos de la escena punk. A pesar de que el concepto mismo de escena aporte la flexibilidad necesaria para abarcar diversas expresiones musicales y múltiples lógicas de concebir el marco ideológico de la escena punk, adentrarse en estos espacios se revela complejo.

De este modo, a continuación, se explorará cómo se manifiesta esta complejidad, atravesada principalmente por factores tanto externos como internos, que debilitan las posibilidades de realizar lecturas totalizantes y definitivas sobre estas cuestiones. No obstante, resulta posible identificar tendencias que reflejan los elementos discutidos en las páginas anteriores de esta investigación, las cuales serán destacadas en este capítulo. En una primera instancia, se observará cómo estos espacios se convierten en ámbitos de micropolítica, en conexión con el anarquismo y otras dinámicas contraculturales de la ciudad, aunque conservan una autonomía precaria. Con el tiempo, estos espacios se transforman y se redistribuyen en paralelo a los procesos de fragmentación de la escena. A partir de ciertas ramificaciones, surgen nuevas iniciativas que proponen espacios utópicos y heterotopías de múltiples niveles. A partir de estas divisiones, se operan reconfiguraciones asimétricas pero coherentes, en constante evolución, propicias para la integración y expresión de grupos sociales históricamente marginados. Asimismo, analizaremos cómo estas resignificaciones del espacio se articulan mediante transgresiones, negociaciones y prácticas performativas plurales y colectivas. Destacaremos iniciativas pertinentes y paradigmáticas en la implementación de un utopismo interseccional que, sin aislarse, mantienen su carácter utópico al abrirse a otros círculos afines. Finalmente, observaremos que estas prácticas trascienden el espacio físico y se repercutan también en lo individual, semi-virtual, virtual y memorial ampliando el alcance y la influencia de la escena punk en diferentes ámbitos.

a. Dinámicas espaciales de la escena punk de Buenos Aires

Volviendo a mapear los primeros espacios de la micro-escena punk emergente en Buenos Aires, podemos deducir que estos respondían de una lógica particular marcada por el régimen dictatorial vigente. En este sentido, por surgir como una nueva fuerza contra-hegemónica de raíces anglosajonas, estos punks tuvieron que buscar y encontrar espacios de enunciación y sobre todo físicos. En un primer instante, el sentimiento de urgencia al contexto no se manifiesta en la disrupción que supone una estética y un cuerpo punk, sino en una musicalidad y discursividad transgresiva, lo que llevaría estos primeros punks, comprensiblemente, a radicarse en una cartografía contracultural preexistente materializada en una espacialidad liminal jugando con los límites legales de lo aceptado en el espacio público. Esta liminalidad implica a su vez cierto grado de autonomía, o por lo menos de autorización, mediante un consentimiento tácito, que puede relacionarse con el ejercicio del poder que otorga esta posibilidad para reforzar su hegemonía, según las teorizaciones gramscianas.

Los primeros registros de espacialidad, que no sea privada, de la micro-escena ubican actividades en el restaurante francés Le Chevalet, el lugar menos pensado para la socialización y performatividad punk. Sin embargo, los dueños restringen las actividades a los fines de semana y exigen que el espacio sea compartido con otras bandas de estilos diferentes, hasta cortar totalmente los vínculos con los pocos individuos que participan del punk local, después de intervenciones policiales. Las actividades se trasladan entonces al mítico Café Einstein, bar artísticamente multidisciplinario y subversivo, que alberga todo tipo de artistas y músicos pertenecientes al mundo subterráneo de la ciudad, pero dedicando los domingos para conciertos punk.⁵⁸⁷ Paralelamente, los punks llegan a la notoriedad después del festival organizado en la Universidad de Belgrano que termina en caos y represión policial. Con una creciente visibilidad en el espacio público se destacan ciertas limitaciones así como una conflictividad interna con otras escenas con las que comparten escenarios por falta de espacios propios, y también externa, con el accionar represivo de la policía. Así, este espacio punk confinado ya implica situaciones disruptivas tanto dentro del espacio subterráneo como de la superficie, entendido como espacio público. Si bien se concreta una performatividad particular, esta proto-escena punk carecía de una ideología definida, promoviendo más bien una urgencia contextual, llevándonos entonces a cuestionar el alcance utópico y la concretización de un discurso hecho realidad. En ese

⁵⁸⁷ López Vanina Soledad, “Del azar a la práctica: una cartografía del underground porteño de los 80”, *Afuera*, 15 (9), 2015, p. 6.

sentido, el alcance de esta primera ola local podría más bien concebirse como acontecimientos o eventos. Pero, sin lugar a duda dejó huellas para futuras iniciativas ideológicamente más definidas.

Con las reformulaciones inherentes al fin de la dictadura cívico-militar, esta espacialidad restringida se extiende en términos físicos y responde de las propuestas ideológicas de la escena que van amalgamándose con el anarquismo, posibilitando entonces potencialidad utópica. A pesar del cierre del Café Einstein por el gobierno de la ciudad en 1984, después de repetidas razzias policiales características de la represión posdictadura,⁵⁸⁸ las actividades punk se expanden a otros lugares físicos de la ciudad, culminando en las inauguraciones de la mítica discoteca Cemento, en el barrio de Constitución, por antiguos gestores del Café Einstein en 1985, y luego en 1986 del centro artístico multidisciplinario Parakultural, ambos al margen de los circuitos culturales tradicionales, y paradigmáticos de la dialéctica espacial compleja de la escena punk.

El fin de la dictadura argentina marcó el comienzo de un período de liberalización sociocultural que permitió el surgimiento de nuevos espacios artísticos, como la sala Cemento. Este lugar materializó las aspiraciones de grandeza de sus dueños, proporcional a la creciente demanda de expresiones artísticas provenientes de los sectores subterráneos de la ciudad durante la posdictadura.⁵⁸⁹ De la misma manera, ante esta necesidad, el Parakultural, de capacidad más reducida, inicialmente concebido como sala de ensayo para grupos de teatros alternativos, se abre a otros sectores, incluyendo los punks. Considerados entonces problemáticos, la presencia punk se gestionaba de manera restrictiva, también limitado a los domingos, para no afectar negativamente a otros grupos performáticos y evitar intervenciones policiales que precipitarían el cierre del lugar, el cual no cumplía con las habilitaciones legales requeridas.⁵⁹⁰ Situado en el subsuelo de un edificio del barrio porteño de San Telmo, la sala presentaba características precarias que condicionaba una forma particular de habitarla. Recuerda María José Gabin a este respecto: “Para entrar al Parakultural había que bajar una escalera y sumergirse en la nada sin pensar. Aun pasados los años seguíamos conviviendo con

⁵⁸⁸ Oficialmente fue cerrado por precariedad edilicia, pero esta versión fue debatida y rechazada, y correspondería más bien a una política de “limpieza” de la ciudad de sus elementos subversivos, como lo señala Enrique Symns: “[...] El Café Einstein molestaba, inquietaba, afeaba. Había convertido los alrededores de Córdoba y Pueyrredón en una galería de fantasmas, de presencias horripilantes que molestaban a la señora que compraba la pizza, al dueño del bar, al policía de la parada. Se montó una eficaz pantomima y “la cueva de monstruos” fue cerrada.” Ver *Cerdos & Peces*, n°1, Buenos Aires, Buenos Aires, 1984.

⁵⁸⁹ Igarzábal Nicolás, *Cemento, el semillero del rock*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.

⁵⁹⁰ Gabin María José, *Las indepilables del Parakural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.

las ratas oriundas de San Telmo y la humedad típica de los barrios del sur”.⁵⁹¹ Esta descripción se alinea con la idea de un subsuelo cultural y evidencia una transición de lo metafórico a lo literal, propicio a un mensaje contrahegemónico, funcionando como un lugar separado de los límites de la realidad espaciotemporal convencional y facilitando la inmersión en un espacio otro, desviado.

De cierta manera, podemos definir las salas como Cemento y el Parakultural en la línea del concepto de heterotopía de Foucault, al funcionar como espacios concretos y situados fuera de las normas hegemónicas. Aunque su carácter utópico puede ser cuestionable, ya que no siempre derivan en un discurso teórico elaborado y reproducen en parte prácticas dominantes, estos lugares facilitan prácticas contra-hegemónicas y pueden funcionar como refugios simbólicos de resistencia. Examinaremos, a continuación, que la característica heterotópica de este tipo de lugares puede definirse con más precisión en términos ideológicos y performativos, funcionando no solo fuera del espacio hegemónico sino también como espacios políticamente contra-normativos.

Conviene señalar, aunque el análisis no se sitúa en el campo de la teatralidad, que tanto Cemento como el Parakultural, operaron como lugares privilegiados para la presentación de grupos como el cuarteto femenino Las Gambas al Ajillo y el desarrollo de una escena teatral *underground*, marcada por la ironía y performatividades corporales que incluyen travestismo y otras prácticas carnales, que supieron “jugar y crear desde la dispersión y la diversión participando de aquellas experiencias donde el cuerpo se volvía la efímera utopía performática, ambigua, ambivalente, desafiante, inmadura, casi infantil”.⁵⁹² Dentro de estos espacios liminales las performatividades teatrales contribuyeron entonces a transgredir los dispositivos convencionales de representación y los límites escénicos.⁵⁹³ Navegando también entre la sala Cemento y el Parakultural, a la par de esta escena teatral del subsuelo y de otras expresiones artísticas y musicales, la escena punk se encuentra entonces en el cruce de un entramado alterador de las fronteras disciplinarias, un espacio inestable, impreciso y fragmentado. Esta densidad de propuestas cruzadas permitió una circulación de saberes teóricos y prácticos, resonando con las dinámicas deconstructivas de la primera ola punk de Nueva York y su papel para la emergencia de inquietudes transgresivas.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 51-52.

⁵⁹² Laboureau Gisela, “El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el “under” porteño durante la última dictadura y postdictadura”, *Argusa-a. Artes & Humanidades*, 3 (13), 2014, p. 14.

⁵⁹³ Acerca de estos límites escénicos, Omar Viola, uno de los dueños del Parakultural, afirma que “[...] muchas veces el límite no quedaba claro. Porque como el público veía que a veces podía actuar, a la segunda botella de vino todos querían subir al escenario. Solía haber más gente arriba que abajo”. Ver Lejbowicz Cecilia y Ramos Laura, *Corazones en llamas*, Buenos Aires: Aguilar Clarín, 1991, p. 104.

No obstante, este paralelo puede discutirse por factores temporales y las elaboraciones teóricas que se construyen en la escena de Buenos Aires del período de la posdictadura, mientras que la proto-escena neoyorquina carecía de esta base. De la misma manera, la inclusión completa del punk dentro de este tejido también puede cuestionarse por las relaciones ambivalentes con estos lugares y las actitudes autoritarias de características machistas y homofóbicas. En efecto, las tensiones, la violencia intra-escena punk, y con otros actores del *underground* como los skinheads y los rockeros, las actitudes discriminatorias combinado a la amenaza constante de las fuerzas policiales y de las legislaciones en vigor, señaladas en las páginas de este trabajo, hacen que su aceptación dentro de este circuito de espacios y lugares no sea tan completa y más bien restrictiva.

A pesar de que el Parakultural confina la actividad punk a los domingos y a fechas adicionales puntuales, los registros archivísticos dan cuenta de varios hechos notorios de violencia en la sala como las inmediaciones del lugar.⁵⁹⁴ Mientras los dueños de Cemento otorgan más posibilidades a los punks, después de varios acontecimientos violentos que plasmaron una mala reputación al lugar en la opinión pública, la relación se volvió algo conflictiva. Siguiendo una serie de intervenciones policiales y clausuras administrativas, que ocurrieron después de enfrentamientos violentos, como el ataque de skinheads neonazis durante la presentación de la banda británica de punk The Exploited, en marzo 1993, y otro en agosto 1997, que llevó al presidente Fernando de la Rúa a condenarlo, Omar Chabán, cogestor de Cemento, decide prohibir “tachas, borceguíes y crestas –en nombre de una ordenanza municipal ficticia–, para comenzar a limpiarle la cara a un lugar que se estaba convirtiendo, ante los ojos de la opinión pública, en un antro siniestro y mal habido”.⁵⁹⁵

La relación conflictiva entre estos dos lugares y la escena punk demuestra la naturaleza problemática de la misma dentro del agite subterráneo de la ciudad. Si bien existe cierta convivencia con otras formas de expresión contracultural, colisionándose ocasionalmente, subsiste una diferencia notable entre las formas de habitar la dicotomía lugar-espacio. En efecto, siguiendo las teorizaciones de Michel de Certeau, por un lado, el lugar puede entenderse como una ubicación física ordenada por relaciones de coexistencia, estable y fija, cuya configuración existe independientemente del accionar humano. Por otro lado, el espacio depende de este accionar, se construye de forma dinámica, inestable y carece de ubicaciones fijas y de lo propio,

⁵⁹⁴ Una nota titulada “Vida sónica-Gigz”, publicada en *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, da cuenta de la magnitud de estos problemas de violencia, señalando el Parakultural como uno de los epicentros. Ver *¿Quién sirve a la causa del kaos?*, n°2, Buenos Aires, 1987.

⁵⁹⁵ Provéndola Juan Ignacio, “Auge y caída del boliche Cemento (1985-2010). Un parking ya pronto serás”, *Página/12*, Suplemento NO, 21 de enero de 2010.

volviéndolo un *lieu pratiqué*, es decir un lugar practicado cuyo significado depende del resultado de las actividades humanas.⁵⁹⁶ Así, aplicando este marco de lectura, más allá de la inestabilidad e itinerancia inherentes al concepto, el espacio punk en Buenos Aires durante este periodo de los ochenta y parte de los noventa, atraviesa un proceso de definición y configuración ideológica de naturaleza similar que complejiza el entendimiento de su relación con los lugares. Aunque estos lugares participan de la resignificación de las prácticas sociales y culturales, la escena punk parece radicarse en una movilidad espacial y también ideológica, creando redes y circuitos movedizos. Consecuentemente, el impulso utópico, fomentándose durante esta época, se encuentra en tensión constante entre el deseo de transformación social y las condiciones materiales que condicionan esta posibilidad. De esta forma, el impulso adquiere complejidad también al construirse continuamente en base a los discursos y prácticas promovidas.

Asimismo, teniendo la autonomía y la autogestión inmutablemente arraigadas en el centro de su ideología en resistencia contra-hegemónica, esta relación con la espacialidad de la escena punk cobra un significado particular. Para comprender lo último, conviene recordar que durante este período, desde el fin de la dictadura hasta mediados de los noventa, paralelamente a las dinámicas con el espacio y los lugares, la escena se transforma por intentos de construcción ideológica de su ethos. Estos procesos marcados por conexiones fervientes e impugnadas con el anarquismo local se trasladan en la adopción, adaptación y contestación de la anarquía como pauta ideológica. A partir de ahí, este rumbo ideológico es impulsado por iniciativas ancladas en lo punk como la publicación de fanzines como *Resistencia*, determinantes para enmarcar esta ideología que progresivamente adquiere una dimensión interseccionalidad. A este impulso participan también las iniciativas organizacionales específicas de la escena, como la Cooperativa Punk Independiente, creada para formalizar de manera autogestionada, una estructura que marcara diferencia al reivindicar un espacio propio y alternativo dentro tanto del espacio cultural de la ciudad como de los otros espacios contraculturales que responden de otras preocupaciones ideológicas y productivas. Esta estructura fractal de una espacialidad de la resistencia se encuentra también en la organización y participación de los punks, junto a otros marginados y disidentes, a las distintas iniciativas para denunciar los edictos policiales y los mecanismos de control biopolíticos, oponiéndose y rechazando diferentes niveles de sistemas opresivos. De esta manera, la radicalidad de la escena punk marca una distancia con otros espacios sociales y culturales, sean en resistencia o no, que responden de lógicas distintas.

⁵⁹⁶ De Certeau Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, París: Gallimard, 1990, p. 172-173.

Dentro de este contexto, la autonomía no sugiere un espacio-isla, sino una propuesta centrada en la capacidad de individuos y grupos de sensibilidades afines para crear nuevas formas de subjetividad y relaciones sociales, al margen de las limitaciones impuestas por estructuras capitalistas e institucionales dominante. Según Félix Guattari estos procesos pueden caracterizarse de autoconstructivos y de transformación colectiva, involucrando dinámicas micropolíticas que emergen como “embriones debidamente experimentales, de agenciamientos colectivos completamente microscópicos algunas veces, capaces de combinar problemáticas de labor de gestión económica, de vida cotidiana, y del deseo”.⁵⁹⁷ Las conceptualizaciones de la autonomía de Guattari encuentran, por ende, una resonancia significativa en el accionar de la escena punk de Buenos Aires. Las iniciativas expuestas, como la cooperativa, la organización de recitales autogestionados, los talleres, las ediciones de fanzines y discos se construyen como espacios autónomos de micropolítica, algunos en cooperación con otros grupos marginados y militantes, en búsqueda de procesos de autoconstrucción y transformación colectiva. Estos espacios autónomos funcionan como laboratorios socioculturales de experimentación que atraviesan otras operaciones locales y situadas de desterritorialización y reterritorialización, como lo teorizan Guattari y Deleuze,⁵⁹⁸ al asentar bases nuevas autodeterminadas para la interacción social y expresión cultural, y sobre todo de resistencia colectiva dentro de un contexto dado, reorganizando las simbólicas del poder.

No obstante, esta autonomía aparece relativa y efímera, al funcionar fuera de los circuitos formales y dominantes, y dificulta el sostenimiento de las iniciativas por varios factores. Más allá de la problemática económica, cuando estos espacios se estructuran para responder de discursos y prácticas ideológicas precisas, enfrentan tensiones desde los límites del ámbito autónomo. Estas tensiones emergen de la batalla ideológica para definir el ethos punk y se trasladan en el implemento de prácticas interseccionales, que tendrían que condicionar y agenciar los espacios de la escena. Como se ha evidenciado anteriormente, esta interseccionalidad no pudo implementarse con facilidad por los debates sobre concepciones divergentes del anarquismo y la proliferación de actitudes machistas y homofóbicas. La reproducción de tales relaciones de poder opresivas y jerárquicas cuestiona la autonomía, en relación con los sistemas hegemónicos, y la materialización de espacios practicados y utópicos regidos por una ideología interseccional. El roce entre la autonomía y heteronomía de los espacios punk provocan entonces una oscilación del impulso utópico y una porosidad de las

⁵⁹⁷ Guattari Félix, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles. Cap. Autogestión y política del deseo*, Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013, p. 146.

⁵⁹⁸ Deleuze Gilles y Guattari Félix, *Mille plateaux*, París: Éditions de Minuit, 1980.

fronteras y las categorías de valor del punk. A través de las diferentes notas condenadoras de estos procesos permeables, resalta una dialéctica compleja que da cuenta de una impermeabilidad relativa que vuelve compleja la construcción binarista de espacios delimitados. Como lo señala Nelly Richards al analizar las fronteras del arte:

El corrimiento de las fronteras del arte aquí señalado hizo que la oposición entre lo institucional y lo contra-institucional dejara de ser absoluta –como si se tratara del enfrentamiento entre territorios homogéneos (*adentro* versus *afuera*) que exigen una defensa en bloque con afirmaciones o negaciones totales (lo uno *versus* lo otro)–. Pero las posiciones y las oposiciones se mueven en función de cómo se comportan los sistemas culturales en sus respectivas tendencias a la asimilación o al rechazo, al consenso o al disenso y estos movimientos se tornan más sensibles precisamente *en el borde* de las instituciones.⁵⁹⁹

Las reflexiones de Richard invitan a reconsiderar la naturaleza estática de los límites de demarcación de los espacios en oposición, que no son absolutos ni definidos por dicotomías simples. Además este deslizamiento y esta fluidez influyen sobre la dificultad para mantener una autonomía absoluta sujeta a las influencias y tensiones del contexto de un campo sociocultural más amplio. En este sentido, el espacio punk absorba prácticas hegemónicas, fluctuando según el grado de resistencia que opone. Las dinámicas ambivalentes, ubicadas en lo liminal de los campos socioculturales, participan entonces de la inestabilidad de la espacialidad punk, desde presiones externas que generan a su vez contradicciones internas.

Centrándonos en estas contradicciones, el potencial de transformación colectivo que implicaría la espacialidad punk en términos interseccionales se vuelve relativo, por no apartarse totalmente de las construcciones sociales vigentes que supuestamente desafía y resiste, y se vuelve un postureo ético e hipócrita. Al considerar, según Sara Ahmed, que “los cuerpos son marcados por el género, sexualizados y racializados en función de cómo se disponen en el espacio, como una disposición que diferencia [...]”,⁶⁰⁰ cuando este espacio que supuestamente tendría que borrar las disposiciones jerárquicas de los cuerpos, no lo hace, entonces se opera una diferenciación propicia a la reproducción, a la escala de una escena y un espacio concreto, de relaciones de poder del sistema dominante. También, la agencia de los cuerpos en espacios de demostración de una virilidad codificada como puede ocurrir durante un recital punk puede correlacionarse con la reflexión sobre las experiencias corporales del miedo de Ahmed:

[...] el miedo funciona para alinear el espacio corporal y social: funciona para permitir que algunos cuerpos habiten y se muevan en el espacio público mediante la restricción

⁵⁹⁹ Richard Nelly, *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*, Buenos Aires: CLASCO, 2021, p. 189.

⁶⁰⁰ Ahmed Sara, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019, p. 18.

de la movilidad de otros cuerpos a espacios que están acotados o contenidos. Los espacios extienden la movilidad de ciertos cuerpos; su libertad para moverse moldea la superficie de los espacios, mientras que estos emergen como tales a través de la movilidad de dichos cuerpos. Lo que permite que los espacios se vuelvan territorios, reivindicados como derechos por algunos cuerpos y no otros, es la regulación de los cuerpos en el espacio mediante la distribución desigual del miedo.⁶⁰¹

Partiendo de la reflexión de Ahmed, se entiende como los comportamientos viriles generan un miedo que construye la distribución, movilidad y presencia de ciertos cuerpos mientras limitan la de otros. En el contexto de la escena punk, donde se espera que las jerarquías corporales se diluyan, persisten dinámicas que reproducen relaciones de poder existentes. Cuando esta configuración espacial se altera, los cuerpos marcados enfrentan inseguridad y vulnerabilidad, ya que el espacio no ha sido verdaderamente transformado para incluirlos. Esto evidencia que, sin una reconfiguración genuina de las prácticas espaciales, los esfuerzos por crear entornos inclusivos resultan insuficientes, perpetuando las exclusiones que se pretendía superar.

Esta problemática irresuelta lleva a algunos actores de la escena a redistribuir la espacialidad, a partir de mediados de los noventa, para crear sus propios espacios autónomos marcando diferencias tanto con los sistemas socioculturales dominantes sino también con el subterráneo cultural de la ciudad y la propia escena punk. La redistribución y el reclamo de un espacio propio se efectúa desde las identidades oprimidas dentro de los espacios de la escena. Dentro de este marco, los festivales Gay Hardcore Antifascista organizados por Fun People, Belladona creados por She Devils y las fiestas Homocore del fanzine *Homoxdial 500* jugaron un papel decisivo. Si bien estos espacios respondían de configuraciones heteromasculinistas de la escena y la necesidad de tener espacios seguros, el posicionamiento del festival Belladona tuvo que enfrentarse a numerosas críticas, llevando a Patricia Pietrafesa a publicar una nota al respecto en *Resistencia*:

Por Belladona nos dijeron: sexistas, discriminadoras y feministas. Ni tanto!!! Solo queremos hacer festivales de características especiales. En vez de llamarlo festival podríamos llamarlo "situación" (para mí tocar tiene mucho de acto situacionista y en especial estos festivales). La situación Belladona es: banda de mujeres o con cantante mujer y el resto de las expresiones artísticas mujeres (video, ropa, pintura, fotos, etc). También han participado hombres que defendieron su posición (?). En fin, por qué hay que explicar tanto, qué tiene de malo? Si hubiera un verdadero planteamiento feminista no sé cuántos se lo bancarían (yo no creo).⁶⁰²

⁶⁰¹ Ahmed Sara, *La política cultural de las emociones*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, p. 117-118.

⁶⁰² *Resistencia*, n°10, Buenos Aires, 2001.

El fragmento ilustra una tensión entre las intenciones de las organizadoras y las percepciones externas del festival, posiblemente de algunos sectores de la escena punk y reafirma la creación de un espacio enfocado en la expresión artística femenina y la inclusión de hombres afines con el objetivo del Belladona. Estas críticas descentran la atención sobre las intencionalidades del festival, es decir recurrir a un espacio propio para compartir producciones artísticas y culturales propias. El diálogo entablado en la nota, entre la visión de los organizadores y las expectativas de la escena, refleja indudablemente un machismo ambiente y los desafíos inherentes a la creación de espacios otros dentro del punk local para equilibrar la inclusión con la preservación de una identidad sociocultural específica. El festival se presenta, entonces, como un vector micropolítico y una situación que interrumpe el espacio-tiempo de la cotidianidad, facilitando la expresión y cooperación de mujeres. Al mismo tiempo que desafía a la hegemonía masculina de la escena punk de la cual emana, reconociendo que cuando “vas a recitales el 90% de los que están en el escenario son hombres” y que para Belladona “fuera al revés: poner todas las mujeres posibles mostrando lo que hacen”,⁶⁰³ reconfigura las prácticas de organización tradicionales del punk al promover una interdisciplinariedad de praxis cultural.

De la misma manera que el Belladona, el Homocore responde de inquietudes similares proponiendo un enfoque ideológico y cultural particular así como un espacio accesible, sin vulnerabilidad para las identidades disidentes que suelen navegar los espacios punk. Asimismo, según una reseña de la primera fiesta “la mayoría se sentía muy cómoda, confortable con el clima de fiesta que se instaló”,⁶⁰⁴ lo que indica el éxito del festival en fomentar un ambiente seguro y acogedor. Además, la mención de que había “mucha gente que habitualmente no asisten a conciertos punk hc”⁶⁰⁵ sugiere que el festival pudo haber atraído a un público más amplio, interesado en experimentar la cultura punk desde un espacio otro y una perspectiva alternativa.

Además, estas iniciativas que se distancian de espacios dominantes de escala diferente, sean de la sociedad y la escena punk, en muchos casos promueven la participación cruzada de otros espacios políticos representativos de identidades que tampoco se conforman con diferentes niveles estructurales. En este marco, recordamos la participación del sindicato de trabajadoras del sexo, grupos activistas para el derecho de los homosexuales, federaciones anarquistas, entre otros, a las marchas contra los edictos policiales. Si bien estas redes de solidaridad ancladas en la historiografía posdictadura de la escena se vieron cuestionadas

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

también, resurgen con la creación de espacios propios como el festival Belladona que invita a participar otros sectores feministas situados al margen de la militancia feminista como la ATTTA, y las fiestas Homocore y su consigna del “Homo, rebelde, únete!”.⁶⁰⁶ Los espacios generados por estas iniciativas participaron entonces de una reconfiguración y a la vez de una inestabilidad, desplazando el impulso utópico para catalizar desde otros espacios la materialización de una interseccionalidad. Estos sirvieron para fortalecer redes transversales y plataformas autónomas de resistencia y propiciaron la reproducción de dinámicas y proyectos similares en las décadas posteriores, además de parcelar el espacio punk. Aunque los espacios straight edge que emergen a mediados de los noventa también participan de estas dinámicas de inestabilidad y fragmentación de los espacios, su inserción como agente que concreta anhelos interseccionales puede cuestionarse por las teorizaciones problemáticas que desarrollan.

Resulta pertinente enfatizar que bandas como Fun People sirvieron también de mediadores paradigmáticos de estas reconfiguraciones espaciales, que como se señaló, se operaron igualmente a nivel del espacio escénico. La banda no solo cuestionó y redefinió las dinámicas jerárquicas de los cuerpos durante recitales, fomentando un espacio inclusivo de representación y empoderamiento para las identidades disidentes, sino que también se implicó en la tejedura de una red colectiva, como lo señala Norberto Alfaro recordando que la banda:

[...] puso en agenda demandas y reivindicaciones que, hasta ese momento, la escena hardcore punk no había hecho, o por lo menos no desde ese lugar, dándole espacio a lo que se consideraban minorías como la comunidad gay y trans; la búsqueda de igualdad entre el hombre y la mujer con acciones propias dentro de los conciertos; la apertura a que los colectivos políticos del momento formasen parte de sus *shows* repartiendo material de contrainformación.⁶⁰⁷

El testimonio y análisis de Alfaro subrayan que esta inclusión trascendía los aspectos discursivos tradicionales para proponer dentro del espacio escénico una praxis concreta de activismo con la participación de agrupaciones militantes. De este modo, más allá de generar debates sobre las cuestiones de género y sexualidad, y otras problemáticas sociales, la permeabilidad promovida con otros sectores militantes marginales permitió forjar un marco de resistencia política más amplio que expande los límites del espacio punk.

La elasticidad, permeable e inestable de las dinámicas espaciales de la escena punk se vio también modificada por la crisis económica de 2001. Si bien esta crisis afectó

⁶⁰⁶ *Resistencia*, n°10, Buenos Aires, 2001.

⁶⁰⁷ Durán Rodríguez José, “Fun People, el hardcore gay antifascista que protestó con amor y rabia desde Argentina”, *El Salto*, 16 de julio de 2023.

negativamente las actividades de la escena, también evidenció que este espacio no queda totalmente autónomo en relación con las condiciones sociales y económicas. Como ya discutido, al abordar los efectos de la crisis, el contexto limitó la organización de recitales vueltos inviables ya que la mayoría de los miembros de la escena no podía permitirse el precio de las entradas, prefiriendo invertir en necesidades vitales. Asimismo, la producción de grabaciones, fanzines y otros materiales se paralizó casi por completo, debido a costos excesivamente altos y una demanda disminuyendo por factores económicos. Además, el éxodo de jóvenes argentinos hacia el extranjero y el involucramiento de algunos punks en otras formas de militancia, marcaron frenos para el desarrollo de iniciativas.⁶⁰⁸

La crisis financiera, además de sus consecuencias catastróficas, permitió la emergencia, en el panorama socioeconómico y cultural de la ciudad, de nuevos espacios políticos alternativos. Aquellos decepcionados por el sistema neoliberal buscaron formas alternativas, autónomas y horizontales de concebir las relaciones económicas y sociales, características que se asemejan en varios aspectos a lo que promueve la escena punk. En este contexto, parte de la población comenzó a reunirse para crear nuevos espacios sociopolíticos, las denominadas asambleas populares, vecinales y barriales.⁶⁰⁹ Estas asambleas sirvieron como plataformas democráticas y horizontales de debates públicos incidiendo en la resolución de problemas y conflictos en busca de un mejoramiento de las condiciones de vida.⁶¹⁰ El funcionamiento de las asambleas resuena con la horizontalidad y el rechazo de las formas políticas vigentes en el sistema de dominación que la escena punk prioriza. La poscrisis llevó también a trabajadores a recuperar sus empresas, como en el caso del hotel Bauen y la fábrica Brukman. En el proceso de recuperación, estos espacios de producción se moldearon según un modelo económico alternativo regido a la manera de cooperativas autogestionadas por los propios empleados y funcionando fuera de representaciones institucionales:

La emergencia de las fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores, surge como fenómeno social en un contexto de impugnación popular de los mecanismos tradicionales de representación política, que en la ciencia política se caracterizó como una etapa de crisis de representatividad. La protesta social ganaba las calles y las mediaciones institucionales quedaban obsoletas, perdiendo su capacidad de aglutinar las demandas y reivindicaciones sociales. A ello se sumaban la deslegitimación de los

⁶⁰⁸ Rohrer, p. 158.

⁶⁰⁹ Ouviaña Hernán, “Las asambleas barriales y la construcción de lo “público no estatal”: la experiencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, *Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe*, CLACSO, 2003.

⁶¹⁰ Rossi Federico Matías, “Las asambleas vecinales y populares en la Argentina: las particularidades organizativas de la acción colectiva contenciosa”, *Sociológica*, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 20 (57), 2005, pp. 113-145.

líderes sindicales acusados de corrupción y la desafiliación sindical ocasionada del desempleo masivo y el crecimiento del trabajo informal.⁶¹¹

Así, estas nuevas dinámicas autogestivas no solo trascendieron el espacio punk, sino que también fueron promovidas por sectores en lucha tras la crisis, encarnando una ideología plasmada en prácticas y formas de habitar espacios. Los sectores vulnerables respondieron mediante la autonomía y la autogestión a las situaciones disruptivas que implicó esta crisis afectando las estructuras sociales, económicas y políticas vigentes, hasta el colapso de éstas. En el centro de las preocupaciones punk, estas reformulaciones, que venían marcando las prácticas punk desde su emergencia, permitieron una retroalimentación positiva, no solo en la escena local sino también en amplios círculos alternativos de militancia social.

No obstante, tan rápido como se desarrollaron estas estructuras autoorganizadas, igualmente rápido decayeron y gradualmente perdieron su atractivo e importancia tan pronto como se recuperó en parte la estabilidad económica. Las personas, entre las cuales principalmente jóvenes, que habían depositado esperanza y energía en estas estructuras, considerándolas el comienzo de un nuevo modelo de sociedad y la concretización de una utopía, se sintieron decepcionadas al presenciar cómo este impulso de activismo se desvanecía rápidamente.⁶¹² Esta experiencia que no logró echar raíces en la sociedad evidenció que el espacio punk, aunque aspiraba a ser autónomo, estaba inevitablemente interconectado con las dinámicas sociales y económicas más amplias. La crisis y sus consecuencias demostraron que las aspiraciones de autonomía y autogestión enfrentan desafíos significativos cuando se confrontan con las estructuras sistémicas existentes.

Adicionalmente, revelaron el potencial de la escena punk para participar directa e indirectamente en configuraciones sociales más extensas, promoviendo prácticas autogestivas y formas alternativas de organización que resonaron más allá de sus propios límites. Estas experiencias, combinadas con la larga trayectoria de autonomía parcial del espacio punk, permite entonces una permeabilidad con otros espacios situados en los márgenes de las estructuras dominantes, generando a su vez nuevas propuestas de configuración, en negociación, aún más fragmentarias pero también convergentes, a la par de paradigmas relativamente estables.

⁶¹¹ Ciolli Vanesa, Papi Sergio y Roffinelli Gabriela, *Fábricas recuperadas en Argentina: Un balance necesario. El caso IMPA*, Buenos Aires: Fundación de Investigaciones Sociales y Políticos, 2013, p. 33.

⁶¹² Saintout Florencia, *Jóvenes: el futuro llegó hace rato. Percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 35.

b. Convergencias heterotópicas

Como ya analizado, tanto en este capítulo como en el anterior, a partir de la porosidad de los límites del punk, sean discursivos o espaciales, se operan reconfiguraciones y resignificaciones particularmente visibles a partir de los años 2010. Impulsados por los momentos de ruptura y confluencia de las décadas anteriores, estos procesos mantienen algunas características ideológicas de este patrimonio punk local mientras se despojan de otras. De tal manera, compartimentan los espacios mientras los unifican, a la vez que concretizan cierta coherencia y estabilidad utópica, al simultáneamente permeabilizar e impermeabilizar estos espacios. Para entender mejor estas dialécticas complejas, conviene poner de relieve iniciativas, no exhaustivas, y ejemplos paradigmáticos que se inscriben dentro de la restructuración de la escena, centrándonos particularmente en prácticas yuxtapuestas que se enmarcan en una interseccionalidad resignificada.

Dentro de los cuestionamientos sobre la materialización de una potencialidad utópica, un lugar en particular se destaca por estabilizar, de cierta manera, el espacio punk, permeabilizarlo y recomponerlo. El club social y deportivo La Cultura del Barrio, también conocido bajo el acrónimo LCDB, ubicado en el barrio porteño de Villa Crespo, constituye desde su creación un punto neurálgico de las actividades de la escena punk. Aunque el club se estableció como tal en el año 2011, su compromiso social se inscribe en una larga trayectoria de militancia, originándose de la Acción Antifascista de Buenos Aires, que emergió en el contexto de la crisis económica del 2001, cuyos integrantes participaron activamente en las asambleas populares y movimientos sociales como el de los piqueteros y de recuperación de fábricas, hasta gestionar una cooperativa propia de trabajo en Avellaneda, donde llevaron a cabo diversas iniciativas como un taller textil, una panadería y comedores comunitarios. Si bien el club se estableció con la denominación de skinhead antifascista, en la línea de los SHARP (*Skinhead Against Racial Prejudice*) adoptando el casco troyano como emblema y resignificando la cultura skinhead,⁶¹³ la propuesta de LCDB se dirige hacia todas las culturas callejeras, tejiendo una recomposición solidaria entre ellas y otras iniciativas militantes. Este lugar se pone a disposición gratuitamente para todas las iniciativas, sean musicales, sociales,

⁶¹³ Esta perspectiva aparece como un eje notable del club que propone busca romper con los estereotipos asociados a la cultura skinhead que la enmarcan en una ideología fascista. Para más información acerca del objetivo y la génesis del club ver Marin Gastón, *LCDB: El Documental*, Argentina: Lobo, 2023.

deportivas y pedagógicas que concuerden con su cuadro metodológico y político. En la nota “Nuestra filosofía” publicada en el blog del club, las líneas fundamentales de su planteamiento se dan a conocer:

[...] Esta es nuestra forma de gritar que existimos, esta es nuestra forma de mostrar todo lo que nos representa, somos pibas y pibes de barrio con la convicción de que la realidad puede ser cambiada, creemos que hay alternativas posibles, creemos que nadie nos puede imponer ninguna regla.

El apoyo mutuo es la clave para que esto funcione, generar espacios, dar pelea desde nuestros lugares, conspirar contra el conformismo y la apatía, usar todo lo que tenemos a nuestro alcance para demostrar que con organización y constancia todo es posible.

[...] Nuestra forma de organización es apartidaria y totalmente independiente.

Nos negamos a creer que no tenemos futuro, que nuestro futuro es la cárcel o la muerte. Nuestra lucha es día a día, en lo cotidiano, poniendo en práctica toda la experiencia que fuimos adquiriendo en los diferentes proyectos que llevamos adelante, este sistema nos margina, nos excluye, pero nosotros decidimos darle pelea, resistiendo, existiendo!

Resistimos en el presente para construir el futuro, un futuro con justicia social e independencia económica, un futuro donde todos tengamos las mismas oportunidades, en las bases está el cambio, sólo la lucha nos dará la libertad.⁶¹⁴

La visión de los miembros fundadores del club evidencia un compromiso con la transformación social y la capacidad colectiva para generar cambios significativos, destacando la importancia de la solidaridad comunitaria como motor para enfrentar las injusticias y desafíos generados por las estructuras dominantes. Al adoptar una postura de autonomía organizativa y autogestión, que se aleja de alineaciones partidistas y estructuras tradicionales de poder, el club se sitúa en lógicas de resistencia en los márgenes del campo social y cultural. Estos posicionamientos, en adecuación con las formas estructurales radicales del punk, otorgan a la escena la posibilidad de dotarse de un espacio físico y practicarlo según ideologías también afines. El entramado de actividades de distintos indoles que propone el club extiende su función principal de espacio escénico, forjando vínculos sociales y militantes entre sus participantes. En efecto, los miembros de LCDB ofrecen una serie de actividades deportivas, sociales y culturales que favorecen estos procesos, como: clases de deporte de combate y autodefensa feminista, yoga, torneos de fútbol mixtos, recitales puntuales y cíclicos, festivales, ferias de fanzines, libros e indumentaria, charlas, muestras, proyecciones, debates, seminarios, talleres de todo tipo, venta de alimentos a precio justo sin intermediario, campañas de donaciones y manifestaciones en el ámbito público.⁶¹⁵

⁶¹⁴ La Cultura del Barrio, blog [en línea] de La Cultura del Barrio, disponible en: <http://laculturadelbarrio.blogspot.fr/p/info.html> [Última consulta el 2 de julio del 2024].

⁶¹⁵ Para acceder a la lista de actividades, además de la página web, ver la página Facebook, herramienta principal de comunicación del club, disponible en: <https://www.facebook.com/lacultura.delbarrio> [Última consulta el 3 de agosto del 2024].

La pertinencia de este club reside precisamente en su ideología, erigiéndose en contra de las narrativas deterministas y opresivas y aspira, en cambio, a un futuro con justicia social guiado por principios interseccionales y de autonomía, lo cual se asimila a un impulso utópico similar en todos los aspectos al fomentado por los punks locales. Efectivamente, las actividades del club giran en torno a este eje interseccional de resistencia y se comprometen, en este sentido, respetando la consigna omnipresente del club: “sin xenofobia, racismo, homofobia, machismo ni ningún tipo de discriminación”. Para tal fin, el club dispone desde el 2015 de un colectivo de “pibas y disidencias de La Cultura del Barrio”, agrupadas bajo la bandera de la Acción Antifascista contra el patriarcado, encargado de organizar y supervisar las actividades transfeministas del lugar. En un post escrito en la página Facebook del club después de denuncias de índole machista, este colectivo reafirma el posicionamiento de su accionar y del club:

Quienes estamos en la organización de eventos feministas y de género, somos pibas y disidencias que organizadas, llevamos la lucha en un espacio mixto, donde nuestra construcción, debido a la circulación de varones hetero-cis, también es una apuesta a desnaturalizar, problematizar y deconstruir micromachismos y prácticas patriarcales. [...] Nuestra construcción se ve en el día a día, con un gran porcentaje de profesoras mujeres, una mayor participación de pibas y disidencias en las actividades, tanto deportivas como culturales y actualmente la presidencia del club llevada adelante por una mujer. Siempre estuvieron y están las puertas abiertas y los contactos a mano para ayudar, contener o escuchar a quienes hayan sufrido o sufran violencia patriarcal. [...] Las premisas del club son claras: este es un espacio libre de prejuicios, en contra del machismo, la violencia patriarcal y como tal lo llevamos a la práctica, siempre con las pibas. Cualquier persona denunciada por violencias machistas, misóginas y/o patriarcales será separada si participa del espacio, y si no participa no será bienvenida [...].⁶¹⁶

La declaración del colectivo evidencia su firme compromiso con el desmantelamiento de relaciones de poder y prácticas opresivas, tanto dentro del club como en la sociedad, al organizar eventos feministas y de géneros y sexualidades disidentes en un espacio mixto y promover la participación activa de mujeres y disidencias. Además, el club establece políticas particulares para abordar y prevenir la violencia patriarcal, ofreciendo apoyo y contención a quienes la han sufrido, y excluyendo a personas denunciadas por comportamientos machistas y misóginos. Este posicionamiento, que trasciende el mero discurso para plasmarse en las prácticas sociales del club, busca crear un espacio libre de prejuicios y participar de una justicia social más amplia. Bajo estas consignas explícitas, el club La Cultura del Barrio permite el

⁶¹⁶ Ver la nota publicada el 23 de octubre 2018 en Facebook en: <https://www.facebook.com/lacultura.delbarrio> [Última consulta el 3 de agosto del 2024]

desarrollo de actividades que responden de lógicas de resistencia transfeministas, entre las cuales se incluyen iniciativas emanantes de la escena punk.

En efecto, si bien el club no se impone como el único espacio de la actividad punk de la última década, ahí se colisionan y fusionan, dentro de una frecuencia regular, las inquietudes de la escena punk y las del club, dando lugar a eventos puntuales como cíclicos, afiliados al punk con propuestas pertinentes que participan de una convergencia espacial de la reconfiguración interseccional y continua de la escena. Dentro de este marco, se organizaron desde el año 2014, distintas ediciones del festival Revolución Queer ideado por la banda Funerales. Iniciado con una propuesta que buscara “abrir puertas, vínculos, generar ideas en contra de la idea del machismo en el rock, y a favor de la diversidad en todas sus formas” construyendo “un lugar propio en el cual se sientan cómodos todxs”,⁶¹⁷ el festival se ancla de pleno en la continuidad de creación de espacios de agite antipatriarcal de la escena. Además de conciertos punk y de otros géneros musicales, las distintas ediciones del festival se presentan como multidisciplinarios al proponer ferias de fanzines, indumentaria y discos, talleres, charlas, proyecciones de cortometrajes y muestras fotográficas. A la par de este festival y otros recitales, el club hace converger dentro de su espacio otras lógicas de resistencia punk afines con su ideología y metodología. Como ejemplo de lo último se destacan los diferentes recitales straight edge organizados por el fanzine *En el desierto*, y varios festivales antiespecistas a beneficio como el Mega Festival Activista Vegano del 2016 o el Vegantifa de 2018.

Manejado desde la libertad de prejuicio, esta consigna, *leitmotiv* de la resistencia del club, estructura el espacio de forma multifuncional y pluridisciplinaria, al mutualizar de forma cruzada inquietudes sociales de distintos indoles que entran en un marco ideológico más extenso. En este sentido, centrándonos en las zonas de solapamiento de LCDB con la escena punk, que desarrolla parte de su actividad en su seno, resulta posible considerar que las mismas concretizan el utopismo interseccional impulsado por la escena. De la misma manera, estas zonas de contacto también estabilizan y potencian la autonomía del espacio punk y lo permeabilizan conectándolo con una red más amplia y diversa de macro resistencia.

Los procesos que enmarcan las dinámicas que se gestan dentro del club, en conexión y convergencia con la escena punk, proveen elementos pertinentes para la posible caracterización de su *topos*. Entender el club de la Cultura del Barrio como un espacio configurado bajo consignas de autonomía y libre de jerarquizaciones sociales, donde individuos transitan con

⁶¹⁷ Maraggi Juan Agustín, “Nuevos aires en el punk: ¿Resistencia o integración?”, *Corriendo la voz*, 17 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.corriendolavoz.com.ar/nuevos-aires-en-el-punk-resistencia-o-integracion> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

parámetros otros al margen pero anclados en una realidad tangible del presente, propicia indicaciones que tienden a la heterotopía. Siguiendo la definición general del concepto de Michel Foucault, una analogía resulta viable:

Éstas son una impugnación de todos los demás espacios, que pueden ejercer de dos maneras: ya sea como esas casas de citas de las que hablaba Aragon, creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso.⁶¹⁸

La reflexión de Foucault, en este sentido, permite considerar el alcance del club LCDB, y por extensión del espacio punk, en términos heterotópicos, a pesar de brindar ejemplos de heterotopías alejados funcionalmente, como los cementerios y los burdeles, en la teorización del concepto. El club configura con rigurosidad un espacio bajo consignas específicas, trasladados del discurso a la práctica, que cuestionan y evidencian las limitaciones de la organización social convencional y dominante. Al promover prácticas opuestas al sistema socioespacial hegemónico sin replicar sus deficiencias, se genera entonces un espacio “perfecto”. Aunque esta perfectibilidad puede discutirse, tanto el club como la escena punk tienden a imponerse como contraespacios que reflejan posibilidades sociales otras, al margen, regidas por la justicia y la abolición de las estructuras opresivas.

En relación con la marginalidad, a la caracterización de estos espacios puede aplicarse una definición más precisa de heterotopía de desviación. Por agrupar en un mismo lugar físico, a individuos desviados cuyas conductas y actividades sociales se alejan de las normas imperantes,⁶¹⁹ este paralelo resulta idóneo. Foucault apunta que estas heterotopías de desviación se conciben como “lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación con relación a la media o a la norma exigida”.⁶²⁰ Según Foucault, los espacios de desviación no solo reciben los cuerpos desviados, sino que activamente cuestionan y transforman las dinámicas de exclusión y vigilancia a las que están sometidos dichos cuerpos en la sociedad en general. Así, el club y la escena punk se convierten en espacios donde las desviaciones se vuelven la norma, funcionando como un microcosmos

⁶¹⁸ Foucault Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

⁶¹⁹ Aquí, la noción de desviación puede también inscribirse en las teorizaciones sociológicas de la Escuela de Chicago y particularmente la investigación de Howard Becker, quien, como se ha explicado, considera que un individuo desviado adquiere una estabilidad de su estatus social al participar a actividades marginales particulares, que supera la mera designación pública.

⁶²⁰ Foucault, *El cuerpo...*, p. 23.

subversivo, permitiendo una renegociación del poder, donde la marginalidad es resignificada como agencia, posibilitando que otras formas de subjetividad se desarrollen. Asimismo, Foucault sostiene que la heterotopía opera de manera específica y está contextualizada dentro de la sociedad, lo que permite que el espacio cultural se considere un contraespacio, definido en función de su interacción y contraste con el orden social establecido.

No obstante, al considerar el grado de autonomía del espacio heterotópico, aparece que puede modular aperturas volviendo porosos sus límites. Entre las distintas posibilidades de apertura que nos propone, Foucault resalta aquellos espacios abiertos en apariencia, de permeabilidad controlada, “en las que solo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados”.⁶²¹ Esta idea se relaciona con las dinámicas de LCDB, que, se oponen firmemente a las configuraciones culturales y políticas dominantes, y mantienen una interacción recíproca con movimientos, organizaciones y fanzines alineados con sus lógicas de resistencia, fortaleciendo así el marco de lucha interseccional promovido. De esta manera, la escena punk local y el club, que materializa el impulso utópico de esta escena, no se construyen como entidades aisladas o completamente autónomas. Aplicar la noción foucaultiana de utopía ayuda a entender, por un lado, cómo ciertos procesos vinculados a las nociones de espacio funcionan al margen y logran transformar un ideal utópico en una realidad tangible, y por otro lado, cómo estas dinámicas no se construyen en un vacío autosuficiente, sino en diálogo con el contexto social, cultural y político circundante y limítrofe.

Este diálogo se plasma también en procesos de doble permeabilidad, particularmente perceptible en otros lugares que se erigieron desde sensibilidades culturales distintas al club LCDB, como en el caso de la Asamblea de Villa Urquiza. Creada en enero del 2002, en el contexto de las iniciativas populares surgidas después del colapso económico y social del 2001, como muchas otras asambleas barriales, esta asamblea permitió a vecinos autoconvocados organizarse de manera horizontal para enfrentar problemáticas locales y nacionales. Operando desde predios abandonados del gobierno de la ciudad y recuperados por la asamblea, el centro vecinal hizo funcionar una biblioteca popular, una videoteca, talleres artísticos y educativos, y una consejería para el aborto. Hasta su desalojo por orden judicial en diciembre 2018,⁶²² facilitó el uso del lugar para reuniones asamblearias, charlas, proyecciones, muestras, eventos solidarios y culturales de distintas índoles, entre los cuales recitales y festivales punk. Ideológicamente la Asamblea de Villa Urquiza se sitúa también como un motor de cambio

⁶²¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶²² “Desalojaron la Asamblea de Villa Urquiza”, *Página 12*, 26 de diciembre de 2018.

social, y de proyecciones utópicas afines con la escena punk y las propuestas del club La Cultura del Barrio:

La Asamblea de Villa Urquiza es una entidad que trasciende y traspasa al grupo humano que la compone y componga en un tiempo determinado. Sus bases son el respeto, el apoyo mutuo, la sororidad, la fraternidad y la construcción de nuevos valores para mejores futuros posibles.

Ella es un espacio abierto a la comunidad, de libre tránsito y permanencia, por fuera de estructuras partidarias, cuyo motor radica en la autogestión y en la heterogeneidad de los individuos y colectivos que la transitan, siempre enfocada en las necesidades que emergen desde y para las personas que a ella se acercan.

La Asamblea de Villa Urquiza es punto de encuentro para las diversas fuerzas de transformación social; tales como el feminismo, los movimientos de los trabajadores y pueblos originarios, la disidencia sexual y de género, las economías regionales/alternativas, el laicismo, las luchas medioambientales y anti-carcelarias.⁶²³

Las líneas directrices de la asamblea también reflejan un espacio convergente para diversas dinámicas de transformación social apuntando hacia el futuro y se inscribe en un marco interseccional de entendimiento de las relaciones de poder. Así, al participar activamente en las actividades de lugares convergentes heterotópicos de naturaleza militante e interseccional, la escena punk de Buenos Aires se inscribe en procesos de porosidad que permiten nutrir su ideología a pesar de los flujos heterogéneos que la atraviesan.

No obstante, si bien el concepto de heterotopía carece de características políticas explícitas y precisas, puede aplicarse a espacios como LCDB y la Asamblea de Villa Urquiza, en el caso punk esta caracterización se dificulta, por construirse como un espacio inestable, movedizo y fragmentario que no llega a concretizar un espacio físico consistente y duradero para plasmar el impulso utópico sino mediante colisiones estabilizantes con otros espacios afines ideológicamente. En este sentido, aunque la aproximación foucaultiana de la heterotopía entreve la posibilidad de que la misma se edifique mediante yuxtaposiciones entre un lugar y otros espacios, que de otro modo estarían separados, la naturaleza temporaria de estos solapamientos limita un anclaje duradero. Esto dejaría, entonces, en estos espacios yuxtapuestos una experiencia efímera, dentro de la cual resultó posible alimentar y concretizar el impulso utópico.

Asimismo, aunque los lugares identificados, así como otros, desarrollan y desarrollaron estos procesos complejos utópicos con la escena punk, también su naturaleza heterotópica sigue vulnerable a lo efímero y experimental. Por funcionar fuera de los circuitos socioculturales

⁶²³ Asamblea de vecinos autoconvocados de Villa Urquiza, blog [en línea] de la Asamblea de vecinos autoconvocados de Villa Urquiza, disponible en: <https://asambleavillurca.wordpress.com> [Última consulta el 21 de agosto de 2024].

convencionales quedan sujetos a las consecuencias de su marginalidad. Esta condición los hace especialmente frágiles frente a fuerzas externas que operan según lógicas económicas y políticas. Tanto el desalojo de la Asamblea de Villa Urquiza como el allanamiento de LCDB en noviembre 2018, bajo pretextos de corroboración de materiales explosivos,⁶²⁴ evidencian cómo ciertas presiones legales pueden interrumpir la operatividad de los espacios marginales. Esta situación precaria, por ende, pone en riesgo los flujos convergentes y estables de la escena punk y obstaculiza el desarrollo de sus actividades.⁶²⁵

c. Espacios reconfigurados del punk feminista

A pesar de una convergencia espacial estabilizadora, aunque frágil, del impulso utópico interseccional también se observan divergencias mediante otras iniciativas que siguen inscribiéndose en lo utópico e interseccional pero desde lógicas distintas. La reconfiguración de la interseccionalidad punk y el potencial de su materialidad, iniciada por la emergencia de bandas que se reivindican de la diversidad y disidencia genérica, sexual y corporal, interviene también en varios marcos interrelacionados. Tanto en las prácticas como en los espacios estas resignificaciones responden integralmente a las normatividades que rigen tanto la sociedad como la escena. Facilitado por la ética DIY anclada en el ethos punk, el espacio punk se revela atractivo para la expresión de los múltiples grupos marginados y la reapropiación de este mismo espacio. El funcionamiento de estos espacios al margen de las estructuras corporativas, respondiendo de lógicas económicas, se inscribe en la lógica del “cualquiera puede hacerlo” y viene reforzándose con las experiencias de iniciativas pioneras y el implemento efímero de la autogestión en la sociedad poscrisis del 2001. La idea del “cualquiera” viene sin restricciones sean de habilidades musicales, organizacionales, y sobre todo de identidad, y otorga la

⁶²⁴ Este allanamiento se realizó en una serie de operativos policiales dirigidos en contra de la militancia anarquista local, allanando casas y locales como el Ateneo Anarquista de Constitución, en las vísperas de la cumbre del G20 llevada a cabo en noviembre 2018 en Buenos Aires. Ver “Los anarquistas, nuevo objeto de cacería”, *Página 12*, 16 de noviembre de 2018.

⁶²⁵ Conviene destacar también los espacios de memoria colectiva que incluyen iniciativas como las ferias de fanzines que, desde la posdictadura, se celebran en recitales, festivales y en el espacio público. La Feria del Libro Punk y Derivadxs, por ejemplo, reúne editores independientes, fanzines y publicaciones disidentes, además de proponer muestras contra-archivísticas y talleres para rescatar este patrimonio memorial. También existen proyectos virtuales, como la página Flyers Hardcore Punk Argentina en Instagram o los perfiles en Calameo e Issuu, que actúan como repositorios de la memoria colectiva punk, manteniendo vivo el legado de resistencia de la escena punk en Buenos Aires. Ver Dramis Alejandro, “Vuelve la Feria del Libro Punk & Derivadxs”, *Página 12*, 4 de noviembre de 2022.

posibilidad de navegar espacios culturales, proceso más restringido dentro de sistemas hegemónicos.

Sin embargo, este espacio punk, inestable, en disputa, heterogéneo y no totalmente autónomo por la reproducción ilógica de jerarquizaciones, lleva a los punks que se reivindican de una afiliación transfeminista a reapropiárselo y reconfigurarlo, resultando en fragmentaciones y recomposiciones. Mediante prácticas negociadoras y el uso del cuerpo como herramienta se genera la permeabilidad del nivel micro del espacio pero también macro en los espacios liminales donde se operan roces con redes más amplias. Más allá del corpus letrístico ya analizado, una de estas prácticas relativas al espacio escénico se encuentra en la disposición performativa del cuerpo. Esta interviene “poniendo el cuerpo” en el sentido político de un cuerpo ya no docilitado por relaciones de poder⁶²⁶ y resultado de determinaciones opresivas sino que opera como una fuerza de liberación.⁶²⁷ En este concepto desarrollado dentro de las militancias feministas, el cuerpo se agencia entonces como un recurso político para ocupar un espacio históricamente excluyente con las minorías de género y sexuales. En ese sentido y en el contexto de una escena punk que reproduce esta dinámica de exclusión, el cuerpo situado se transforma en herramienta ideológica que pone en jaque dinámicas culturales hegemónicas y resignifica el espacio escénico.

Además, estos procesos de corporalidad no se limitan al escenario sino también a la audiencia dentro de una dialéctica promovida por bandas llamando a “las pibas al frente”,⁶²⁸ rompiendo las jerarquías espaciales tradicionales de los recitales. Esta consigna también ya explícitamente verbalizada por bandas como Fun People permite des-jerarquizar y horizontalizar las formas de habitar el espacio punk. La lógica horizontal y de “poner el cuerpo”, tanto aplicable a los artistas como la audiencia, no solo propone una destrucción de contextos previos y reproducidos históricamente sino que paralelamente fomenta la construcción de nuevos significados para este espacio. Al analizar estas dinámicas dentro del espacio físico punk, José Muñoz entiende el recital como un lugar “lleno de performatividad utópica”, es decir reconoce la potencialidad de este espacio para el reclamo de las disidencias y su posterior materialización.⁶²⁹

⁶²⁶ Foucault Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, París: Gallimard, 1975.

⁶²⁷ Sutton Barbara, “Poner el Cuerpo: Women’s Embodiment and Political Resistance in Argentina”, *Latin American Politics and Society*, 49 (3), 2007, pp. 129-162.

⁶²⁸ La consigna de llamar a todas las chicas al frente (*All girls to the front*) se originó de la escena riot grrrl estadounidense y más específicamente de la cantante de Bikini Kill. Ver Anderson Sini, *The Punk Singer*, Estados Unidos: Sundance Selects, 2013.

⁶²⁹ Muñoz José, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York: New York University Press, 2009, p. 113.

Asimismo, la resignificación del espacio mediante la performatividad del cuerpo no solo se realiza mediante la reapropiación, sino también prácticas negociadoras. Como ejemplo, resulta pertinente destacar una práctica habitual de la banda Las Grasas Trans que, además de invitar a performers de la audiencia a tomar el escenario, usa máscaras de animales o monstruos que se convirtieron en un rasgo distintivo de su identidad visual. Aunque reconocen sus miembros que en un principio esta práctica les permitió “lidiar con el miedo a la exposición”,⁶³⁰ esta herramienta de enmascaramiento puede analizarse también como una táctica para resistir espacios normativos y ofrecer una forma de autoafirmación. Mas allá del ocultamiento, como lo afirma Magda Szcześniak, esta estrategia puede crear una hipervisibilidad, en la que el sujeto sigue siendo visible, pero ciertos detalles clave de su identidad permanecen ocultos, lo que genera ambigüedad y permite al individuo escapar de las categorizaciones.⁶³¹ En su análisis afirma que este tipo de visibilidad condicionada, y en algunos casos tácticamente controlada, desafía la concepción según la cual una visibilidad total siempre se hace deseable o empoderante para los sujetos disidentes. De hecho, el uso de máscaras, en algunos casos, puede ofrecer una forma de protección contra la vigilancia estatal, los estereotipos y las formas de violencia social, así como gestar una subjetividad que rehúsa una legibilidad completa en los términos dictados por el sistema dominante. Esta práctica del enmascaramiento de Las Grasas Trans puede insertarse en esta perspectiva de negociación de la visibilidad disidente dentro del espacio punk. Al mismo tiempo, el enmascaramiento propone otro ángulo de resistencia que no solo se plasma en su corpus letrístico y la categorización del cuerpo.

Por la remanencia de relaciones de poder opresivas dentro de la escena, los espacios de representación se multiplican generando otros tejidos de agite, a veces con cierto grado de permeabilidad modulada según las lógicas convocadas. A este respecto, integrantes de la banda Las Grasas Trans afirman:

No compartimos escenario con bandas de chongos punk. Tampoco criticamos a quienes deciden copar esos espacios pero nosotres no nos sentimos cómodos. Es un ambiente machista y te topás con tipos con mala predisposición porque se están perdiendo el partido. La cultura del pogo punk sin consentimiento no nos copa. Generalmente tratamos de tocar en movidas organizadas por amigos o aliades.⁶³²

⁶³⁰ Elizalde Lucía, “Música y género: “históricamente estuvimos silenciadxs e invisibilizadxs””, *Diario NCO*, 13 de febrero de 2020, disponible en: <https://diario-nco.com/destacadas/musica-y-genero-historicamente> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

⁶³¹ Szcześniak Magda, “Blending In and Standing Out - Camouflage and Masking as Queer Tactics of Negotiating Visibility”, *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 5, 2014.

⁶³² Maraggi Juan Agustín, “El punk de hoy es feminista o no es”, *Vice*, 12 de octubre 2018, disponible en: <https://www.vice.com/es/article/las-pibas-copan-el-punk/> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

A raíz de estas observaciones, ya discutidas en el marco de este trabajo, los espacios generados por las bandas que se inscriben en el transfeminismo, o un lugar de enunciación disidente, proponen una respuesta alternativa a una vulnerabilidad contextualizada, que trasciende una mera inquietud de seguridad. En efecto, retomando las propuestas teóricas de Butler sobre la vulnerabilidad, esta respuesta puede interpretarse en términos de resistencia. Al conceptualizarla como una condición humana universal y experimentada a nivel individual, entiende en la noción de vulnerabilidad tanto una ontología corporal, distribuida desigualmente, como una perspectiva epistémica.⁶³³ Esta epistemología cumple, entonces, una función de herramienta analítica para entender esta distribución diferenciada producida por los aspectos estructurales de los sistemas económicos y sociales dominantes. A partir de este marco, entendido fuera de las concepciones pasivas de la vulnerabilidad, los individuos vulnerables pueden agenciarse, y por extensión, elaborar una respuesta política de resistencia colectiva y solidaria.⁶³⁴

En este sentido, resulta posible enmarcar y concebir los espacios propios fomentados por bandas punk de disidencia sexual y de género como reacciones a una vulnerabilidad engendrada tanto por estructuras opresivas como su reproducción dentro de los espacios punk convencionales. Si bien estas relaciones teóricas pueden aplicarse a otras iniciativas precursoras sobre estas cuestiones, resulta más pertinente entreverlas en el caso de estos espacios que surgieron dentro de la ola punk transfeminista, por su precisión, contundencia, multiplicidad, politización asumida, en comparación con el festival Belladona, por ejemplo. Así, la vulnerabilidad para estas iniciativas renovadoras no se impone como una limitación, tampoco una situación, sino un vector de resistencia, cambio social y transformación utópica.

Igualmente, más allá de la vulnerabilidad, el hermetismo, la hipocresía y la negación en torno a las identidades de género y sexualidades dentro de la escena punk se reflejan en las dinámicas de exclusión que aún persisten. A pesar de una creciente presencia de bandas con integrantes mujeres y disidentes, hasta últimamente la inclusión sigue siendo limitada y, en algunos casos, superficial. En una entrevista con Paltax, la banda denuncia lo siguiente:

Y ahora en la escena hay muchas, de distintos géneros pero falta mucho. En proporción, seguimos siendo relativamente pocas. Las bandas de pibes muchas veces no nos invitan porque no se plantean la necesidad de abrirse a la diversidad o no reconocen -o no quieren hacerlo, la desigualdad. O se organizan fechas de pibas para ser políticamente correctes, o como un favor, o algo más comercial para no quedar mal, pero es pura

⁶³³ Butler Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres: Verso, 2009.

⁶³⁴ Butler Judith, "Rethinking Vulnerability and Resistance", en Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia (eds.), *Vulnerability in Resistance*, Durham: Duke University Press, 2016, pp. 12-27.

careteada. Un poco también por eso terminamos tocando con bandas afines de pibas y disidencias en los márgenes del under.⁶³⁵

Por lo tanto, las estrategias de dominación por varones cis siguen marcando las lógicas de participación en la escena punk, relegando a las bandas conformadas por mujeres y disidencias a los márgenes. También, la banda alude a una inclusión forzada y artificial, que busca aparentar cierto nivel de integración sin necesariamente generar un cuestionamiento más profundo y un cambio en las dinámicas de poder y visibilidad de estos cuerpos en los escenarios. Esto da cuenta de una falta de compromiso genuino por parte de ciertos sectores de la escena, reforzando la marginalización de las identidades no normativas dentro de un espacio que, contradictoriamente, se proclama subversivo, disruptivo y anti-hegemónico.

Así, en respuesta a estas situaciones, la actividad de estas bandas trasciende las reconfiguraciones meramente discursivas-ideológicas y se materializa en prácticas que deconstruyen, a través de la organización de recitales, fiestas y festivales específicos con distintas lógicas de resistencia y agite. Dentro de estos planteamientos, se destacan varias iniciativas puntuales y recurrentes, con la participación de algunas de las bandas ya citadas anteriormente. Sin afán de exhaustividad, entre estas se encuentran las fiestas antipatriarcales Desgenerand@, Festtti Mostrix, Transtortas Femininjas, Fuegas Fest, Anti Machos Fest, el festival Grrrl to the front, los recitales Punk y Rosas, Punk Mutante, Mi cuerpo no es tu templo o Domingos Lesbianos. Este último invitando a “todxs lxs trans, tortas, marikas, chongas, aliens y demás deformidades que quieran compartir con nosotrxs la noche del domingo anticorchazo” bajo la consigna de “NO se tolerará NINGUNA actitud machista, racista, xenófoba y/o gordofóbica”,⁶³⁶ consigna que también rige la mayoría de estos espacios. Al integrar consignas explícitas, estas iniciativas plasman una reivindicación del espacio como un sitio de resistencia activa y un enfoque colectivo que delimita un lugar inclusivo y seguro para marginales y disidencias. También, desde el enfoque transfeminista e interseccional, estos eventos evidencian que las luchas no se circunscriben únicamente al plano simbólico y discursivo, sino que adquieren materialidad en la construcción de estos eventos.

Por medio de estos espacios no solo se ofrece música en vivo, sino ferias, charlas, proyecciones, muestras, talleres, puestos de comida vegana, de tatuajes, entre otras cosas. Asimismo, se organizan festivales a beneficio y solidarios para visibilizar y denunciar casos tanto silenciados como mediáticos de violencia estructural basada en el género y la sexualidad,

⁶³⁵ Maraggi Juan Agustín, op. cit.

⁶³⁶ Ver la página del evento Facebook en: <https://www.facebook.com/events/276812966011970> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

como el Festival x la Liberación y Absolución de Higuaí,⁶³⁷ el cual se ideó en conjunto con asociaciones militantes. Este tipo de iniciativas evidencian un anclaje social que supera la simple expresión musical al integrar prácticas de resistencia y solidaridad colectiva, además de servir de plataforma para articular demandas sociales precisas, generar redes de apoyo y nutrir una epistemología de justicia social interseccional.

Conviene señalar que estas dinámicas no se concentran únicamente en el área urbana de Buenos Aires sino que se forjan también en otras ciudades argentinas, como en Córdoba bajo el impulso de la banda Basofias, Mendoza con Yo, La Desubicada, y urbes medianas como General Roca con Pura Ura. Como síntesis de conexiones entre militancias y punk fuera del área de la capital, se destaca la organización en la ciudad de San Luis el 8 de octubre 2022 de la Fiesta Mostripalooza, a la cual participaron bandas de todo el país, para cerrar la Marcha contra los travesticidios y transfemicidios durante el 35° Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis, Bisexuales, Intersexuales y No Binaries.⁶³⁸

Más allá de conexiones con circuitos militantes solidarios por vínculos intersubjetivos de vulnerabilidad, otras iniciativas y prácticas denotan de esta permeabilidad así como de una integración y expansión del espacio punk feminista y de disidencias en redes pedagógicas y trans-escénicas. Un ejemplo significativo de esta expansión es el proyecto Chicas Amplificadas, en el cual integrantes de varias bandas rock y punk se involucran de manera voluntaria. El proyecto, activo desde 2016, se originó con la finalidad de promover la participación de niñas y adolescentes, de barrios periféricos, en la música, ofreciendo un espacio seguro y colaborativo en el que las participantes pueden aprender a tocar instrumentos, formar bandas y explorar su creatividad artística. Aparte de la instrucción musical, enfatiza en el empoderamiento a través de talleres sobre educación sexual integral, autodefensa e historia de las luchas de las mujeres y disidencias, entre otros.⁶³⁹ Así, esta conexión con Chicas Amplificadas permite expandir los límites del espacio punk cruzando sus prácticas y saberes en

⁶³⁷ El caso Higuaí hace referencia al caso judicial de Eva Analía De Jesús, conocida como Higuaí, una mujer lesbiana y pobre del conurbano bonaerense que, en octubre de 2016, fue atacada por un grupo de hombres en un intento de violación correctiva debido a su orientación sexual. Al defenderse de la agresión, mató con un cuchillo a uno de los atacantes. A pesar de ser víctima de violencia de género y homofobia, Higuaí fue detenida y encarcelada bajo cargos de homicidio. Su situación generó una amplia movilización social y campañas que exigían su liberación y absolución, destacando la violencia sistémica contra las mujeres y disidencias. Higuaí fue excarcelada en junio 2017 y absuelta en marzo 2022, al reconocerse que actuó en legítima defensa. Ver Carrasco Adriana, “La Cámara de Casación confirmó la absolución de Higuaí de Jesús”, *Página 12*, 16 de diciembre de 2022.

⁶³⁸ Desde 2022, el Encuentro pasó a denominarse con su nombre actual, dejando atrás Encuentro Nacional de Mujeres para responder a las demandas de inclusión plurinacional y visibilización de otras identidades políticas. Ver Caimmi Núria, “Plurinacional y pluridisidente. Las disputas por el cambio de nombre del 34° Encuentro en La Plata, desde un enfoque interseccional”, *El lugar sin límites*, 3 (5), 2021, pp. 166-185.

⁶³⁹ Para más información ver la página web de Chicas Amplificadas en: <https://chicasamplificadas.com.ar> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

una perspectiva pedagógica y educativa destinada al empoderamiento de una audiencia joven, ampliando el alcance de su entramado ideológico.

Otra iniciativa destacada involucra a bandas punk que participan activamente en la Unión Transfeminista en el Under (UTFA), cuyo objetivo principal radica en la articulación de un espacio visibilizante y dialógico entre diversas bandas, asociaciones, agrupaciones transfeministas del *underground* sociocultural. Creada a principios del año 2019, esta red expresa su planteamiento estratégico y enfoque en un manifiesto publicado en las redes sociales:

Somos un grupo de mujeres, lesbianas, travestis y trans, autoconvocadxs y autogestionadxs, en un contexto de lucha, visibilización y cuestionamiento de las estructuras patriarcales y machistas que organizan nuestros espacios vitales, laborales y recitales. Reunidxs bajo la premisa de que el under no puede ser ajeno al mismo tratamiento, con la necesidad de construir espacios seguros donde la contención, el apoyo, la formación, la difusión e información sean los pilares en los que se sostengan. Somos una organización apartidaria (no así apolítica) horizontal y multidisciplinaria.

[...]

Creemos que llegó el momento de que las mujeres, lesbianas, travestis y trans de la escena under se levanten contra las injusticias, desigualdades, violencias y opresiones que nos han posicionado únicamente como un aditamento de nuestras parejas, compañeros o amigos varones cis, sometiéndonos a éstas y empecemos a visibilizarlas, cuestionarlas, y erradicarlas definitivamente. No dudaremos de tomar las acciones necesarias para poder dar curso a nuestros objetivos. No vamos a detenernos frente a las injusticias, ni vamos a callarnos frente a los abusos. Entendemos que la única forma de hacerle frente a las violencias organizadas sistemáticamente es organizarnos nosotrxs mismxs.⁶⁴⁰

Al igual que otros espacios mapeados, la Unión Transfeminista en el Under propone una postura crítica frente a las estructuras cisheteropatriarcales que reglamentan distintos espacios, con un énfasis en señalar las problemáticas que persisten en el subterráneo cultural. El manifiesto subraya la necesidad de crear un contraespacio para redefinir el under como un espacio de resistencia mediante la visibilización y el cuestionamiento como etapas obligatorias de este proceso. Con este objetivo, la UTFA convoca jornadas de debate y charlas abriendo espacio para feriantes y organizaciones militantes afines, así como un festival recurrente que sirve de punto neurálgico para la expresión de bandas que se identifican con el transfeminismo y la contra-culturalidad.

La suma de estas dinámicas en la escena punk, desde lógicas transfeministas, denotan una pluralidad en la performatividad que permite a los cuerpos y subjetividades marginadas ejercer su derecho a aparecer y afirmarse dentro de un campo político y cultural que

⁶⁴⁰ Ver la nota Facebook en: <https://www.facebook.com/notes/708026223146442> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

históricamente excluyó a ciertos sujetos vulnerados.⁶⁴¹ La deconstrucción y reconfiguración de los espacios punk convencionales implica geografías renovadas donde se concretiza el derrumbe de las relaciones de poder y normativas internas operantes, pero también de las estructuras de interacción y organización.

Si bien estos procesos tienden a fragmentar, proponen resignificar el hacer y ser punk, desterritorializar el espacio y las prácticas, despojándolos de sus configuraciones cisheteronormativas y proponer en cambio un agite radical alrededor de problemáticas respondidas sin contradicciones. Al mismo tiempo, estos espacios se convierten en nodos de un tráfico de saberes estimulado por redes y alianzas solidarias por vínculos intersubjetivos de opresión. Se hacen participantes de una epistemología que desvela las múltiples opresiones que atraviesan las corporalidades, desvían un impulso utópico recentrándolo y construyen formas alternativas de empoderamiento y resistencia. Además, esta resistencia interviene de forma pluridimensional, tanto a nivel macro, confrontando a las instituciones y estructuras de poder dominantes, como a nivel micro, transformando la propia escena punk desde adentro. De la misma manera, se manifiesta en espacios públicos, no marcados como punk, accesibles a una audiencia más amplia, así como de forma encubierta en aquellos espacios más restringidos, destinados a personas iniciadas o afines, como recitales y festivales punk. La capacidad de estos espacios para modular la permeabilidad de acuerdo con perspectivas y contextos específicos les otorga una flexibilidad determinante para sostener su impulso utópico e interseccional.

Conviene señalar que estas dinámicas se extienden más allá de los espacios efímeros o materializados en lugares, y atraviesan otros espacios como el virtual. Si bien el análisis detallado de estas prácticas más contemporáneas excede el campo teórico aquí desarrollado, estos espacios virtuales presentan dinámicas y potencialidades relevantes e impactantes en la configuración de nuevas formas de resistencia y saberes de distintas lógicas punk, y también de otras minorías socioculturales. En estos espacios virtuales las prácticas de resistencia, la visibilización y los intercambios de saberes encuentran un terreno fértil para desarrollarse. Las redes sociales, por ejemplo, se vuelven centrales para compartir eventos como recitales y festivales, y también para la difusión de material ideológico, la creación de grupos de debate y conversación, y la denuncia de agresores machistas intra-escena. El aspecto creativo y musical también se reconfigura mediante plataformas como Soundcloud y Bandcamp,⁶⁴² esenciales para

⁶⁴¹ Butler Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Bogotá: Paidós, 2017, p. 13.

⁶⁴² Ambas plataformas de música en línea son gratuitas y suelen ser el punto de partida para lanzamientos iniciales. Soundcloud propone un enfoque colaborativo que ofrece a los oyentes la posibilidad de apoyar financieramente a

publicar o escuchar música sin restricciones económicas ni sociales, democratizando el acceso a musicalidades y discursos en resistencia, al margen de los mercados convencionales. Asimismo, los espacios virtuales se imponen como otro dispositivo paralelo para la circulación de saberes radicales, la elaboración de una ciencia abierta y la concretización de un utopismo, aunque desmaterializado.⁶⁴³

los músicos y participar en la difusión de sus producciones, mientras que Bandcamp permite la venta de canciones para descarga.

⁶⁴³ Además de los espacios virtuales propiamente dichos, existen espacios otros, semi-virtuales que participan activamente de este mismo impulso. Los fanzines, publicados tanto en formato físico como digital, operan en un espacio liminar que combina lo público y lo privado, ofreciendo un medio de expresión accesible a minorías socioculturales y permitiendo la exteriorización de lo individual que se convierte, al mismo tiempo, en una herramienta de tráfico colectivo de ideas y resistencias. Esta accesibilidad convierte los fanzines en una extensión del espacio punk, ya que permiten reconfigurar los canales de comunicación más allá de los entornos formales regidos por relaciones de poder.

Conclusiones

Ahora, al concluir la investigación propuesta, resulta evidente que las preguntas que se plantearon al comienzo dieron forma a una serie más extensa de interrogaciones y reflexiones acerca de la escena punk de Buenos Aires, de lo que se preveía inicialmente. Indagar sobre una cultura que opera desde los márgenes, y dentro de un espacio fragmentado en múltiples submárgenes, requiere necesariamente considerar su relación con las normas hegemónicas, así como las razones por las cuales siguen siendo centrales y plasman cierta autoridad. En efecto, dado que optamos por enfocarnos en una marginalidad proteiforme, que genera, a su vez, márgenes internos y se construye en relación con varias normas e ideologías dominantes, resulta oportuno reflexionar sobre el posible significado de la subversión y la transgresión, así como su potencialidad y validez. Desde luego, esta investigación desemboca en una secuencia de inquietudes que atraviesa diversos campos inherentes a este tipo de subcultura. A lo largo del análisis, emergió progresivamente un entramado multidireccional, en parte subestimado, compuesto por relaciones dialécticas y dialógicas entre, por un lado la escena y su entorno, es decir el centro dominante, otras márgenes y el punk global, y por otro lado la intra-escena, donde estas dinámicas navegan entre polaridades, como homogeneidad y heterogeneidad, convergencia y fragmentación, estabilidad e inestabilidad.

Además, este tipo de aproximaciones sobre el punk, al igual que el estudio de otras culturas que funcionan desde el margen, inevitablemente lleva a reconsiderar el tejido social, sus características y las razones por las cuales algunos sujetos sociales tienden a asociarse en el marco de tales conjuntos socioculturales, donde parece regir un tipo de interacción que, de alguna manera, está ausente en otros contextos. Lo mismo puede aplicarse sobre las relaciones entre artistas y la audiencia, editor de fanzine y lector. Estas interacciones generan un intercambio simbólico y dialógico que define la dinámica del grupo sociocultural, donde los receptores no se posicionan simplemente como receptor pasivo, sino como participantes activos de un proceso de co-construcción del significado. Adicionalmente, a lo largo del análisis surgieron ciertas interrogaciones relacionadas a la performatividad y los cuerpos anclados en dialécticas particulares y pertinentes para considerar la jerarquización del espacio punk. Esta problemática, que trasciende el discurso, nos llevó a pensar estas dialécticas desde otra

perspectiva y se revelaron útiles para observar procesos de negociación y entender otras vías de reconfiguración.

En el marco de esta investigación, primero se examinaron y revisaron los enfoques teóricos imperantes hacia las subculturas, desde su origen, en el ámbito de los estudios culturales, centrándonos particularmente en las diversas conceptualizaciones de las interacciones y tensiones entre la cultura dominante y las subculturas, así como en las funciones sociales atribuidas a estos conjuntos socioculturales. Si bien este recorrido reveló ciertas limitaciones, sirvió para contextualizar y posicionar gradualmente nuestro objeto de estudio según las necesidades que implica el ángulo analítico elegido. Asimismo, el cuestionamiento de estas teorizaciones permitió inscribir nuestro análisis de la escena punk de Buenos Aires dentro de una corriente académica, un campo estructurado de reflexiones, para proponer una investigación innovadora y dinámica que incorpora y moviliza otros aportes teóricos afines con el propósito del análisis. En última instancia, demostramos que las aproximaciones posmodernas y el concepto de escena ofrecen un terreno adecuado para desarrollar y cruzar cómodamente las perspectivas que enmarcan este trabajo.

A partir de estas distintas consideraciones, resultó necesario realizar una serie de contextualizaciones que parecían imprescindibles y que, además, juzgamos como una de las mejores formas para comprender, aunque sea de manera intermitente, un movimiento cultural e ideológico sumamente complejo de delimitar y definir. En primer lugar, repasamos el surgimiento de esta cultura punk, homogénea en su subversión, para luego centrarnos más específicamente en sus ramificaciones políticas. Desde estos procesos, tampoco estáticos, surgen diversas subescenas marcadas ideológicamente que desarrollan una epistemología propia en el contexto de una escena punk situada en un territorio amplio, actuando como uno de los principales difusores de las tendencias punk. Esto nos sirvió, por un lado, para delimitar un panorama de vectores claves para pensar la interseccionalidad en términos punk, a pesar de dificultades desarrolladas en base a relaciones complejas, conflictivas, polarizadas, y por otro lado, para resaltar los procesos de adaptación de estas dinámicas dentro de una escena que es considerada periférica, es decir la de Buenos Aires. Así, nos resultó posible entender el significado del ser y hacer punk, y comprobar la validez de nuestra perspectiva analítica dentro del contexto de la escena estadounidense, centro de producción punk en los intercambios transnacionales.

A raíz de las contextualizaciones indispensables que ocuparon las dos primeras partes de la investigación, nos adentramos en el análisis de las cuestiones que agitaron nuestra reflexión. De la misma manera que en la parte anterior, situamos la escena punk dentro de un

marco histórico, destacando aquellos momentos decisivos que fueron determinantes en la configuración de sus dinámicas internas y externas. Este análisis permitió observar cómo los procesos inherentes a la escena se adaptaron a las condiciones sociales, culturales y económicas específicas de Argentina y de la ciudad de Buenos Aires. Después de una etapa inicial marcada por la sombra de la dictadura cívico-militar, en la cual la proto-escena punk disputa la primacía de la resistencia con el rock nacional, la escena emergiendo de la posdictadura se consolida en torno a teorías y prácticas anarquistas. A partir de esta politización, en algunas ocasiones estructurada, surgen tensiones internas que si bien cuestionaron el ethos ideológico del punk local, permitieron sentar las bases de, y luego consolidar, un posicionamiento ideológico contra-hegemónico, antifascista e interseccional. Esta estructuración se hizo no solo en base a conflictos sino también desde un anarquismo individualista que aboga por una liberación total a través de la autonomía del individuo frente a las estructuras de dominación, desde el cual se originan las consideraciones interseccionales. A partir de luchas convergentes que responden de esta lógica y de un contexto represivo, la potencialidad utópica de cambio social sobre bases interseccionales empieza a alimentar el imaginario punk durante la época posdictatorial.

No obstante, si bien este impulso se consolida mediante iniciativas y procesos de concientización, como observamos, múltiples contradicciones internas atraviesan la escena y dan cuenta de posturas poco compatibles con el postulado inicial de ofrecer un espacio libre para la expresión de los marginados del sistema. Sean desde los primeros festivales de los años noventa hasta el momento en que se inició esta investigación, las ramificaciones y polaridades que surgen de este fracaso duradero participan de procesos dobles. En primer lugar, se revelan proteiformes y fragmentarias ante la necesidad de fomentar espacios seguros y coherentes dentro de un sistema ideológico supuestamente promovido por el punk. Paralelamente, desvían y resignifican el impulso utópico desde otras lógicas de resistencia de doble índole, contra el sistema y la escena punk. Estas iniciativas, aunque no logran construirse como escenas particulares, siguiendo el modelo global, reterritorializan el espacio punk no solo en una perspectiva de seguridad sino también de resignificación del ser punk. Así, la homogeneidad de la escena construida alrededor de este impulso se encuentra segmentada pero, como se ha comprobado, algunos espacios logran recomponerla, aunque de manera efímera, además de concretizar la potencialidad utópica.

En cuanto a la interseccionalidad como herramienta de lucha punk, observamos que se construye, en un principio, de forma esparcida, entendida subyacentemente y a nivel macro mediante cruces dentro de un conjunto más extenso, como en el caso del fanzine *Resistencia*, cuyo rol resultó clave. Asimismo, esta herramienta se plasma también en el corpus discursivo

de algunas bandas como Fun People, mientras She Devils privilegia una aproximación basada en la praxis. Los planteamientos de Fun People, en este sentido, revelan ser particularmente pertinentes por explicitar la interseccionalidad de forma multiescalar y proponer la integración de las relaciones inter-especies. Aunque este marco ideológico de resistencia parece estable, por lo menos en su concepción, otras dinámicas y aportes teóricos cuestionan sus limitaciones y estatismo, agregando capas de complejidad para caracterizar la naturaleza precisa del impulso utópico punk. De alguna forma, la escena se asienta como un espacio donde las prácticas contestatarias se reformulan, es decir, se vuelven un espacio reconfigurado.

Así, dentro de una perspectiva diacrónica, la evolución del punk revela que su trayectoria no sigue un patrón lineal, sino que está marcada por procesos de continuidad y ruptura, tanto en el ámbito espacial, discursivo como en el musical. Estos cambios perpetuos responden a dinámicas internas de la propia escena, así como a influencias y tensiones externas. La interacción con otros espacios, escenas y movimientos sociales permite una permeabilidad que, si bien mantiene la relativa autonomía de la escena punk, también la somete a reconfiguraciones constantes. La reproducción de discursos y prácticas opresivas de los sistemas hegemónicos como las interacciones entre la escena y otras redes de solidaridad y resistencia participan de estas reconfiguraciones. En el caso de intersecciones dentro de circuitos de macro resistencia, estas contribuyen a la renovación del punk y a generar nuevos significados y resignificaciones dentro de la escena. Esta permeabilidad, por tanto, se convierte en un vector clave para la evolución del punk local, asegurando que, aunque continúe siendo relativamente autónomo, sus prácticas y discursos estén en constante reconfiguración respondiendo de contextos opresivos internos y externos. Así, la escena punk, en lugar de estancarse, responde activamente a las circunstancias internas y externas, manteniendo su relevancia como espacio de resistencia y crítica social.

A pesar de las tensiones y la inestabilidad de la escena, la misma se establece como un espacio de mutualización y tráfico de saberes situados en el margen, donde convergen diversas lógicas de resistencia. Este espacio no solo facilita el intercambio de saberes desde posiciones marginales, sino que también permite su resignificación a través de prácticas inherentes del punk como el *Do-It-Yourself*. Asimismo, los integrantes de la escena se inscriben en un activismo que trasciende el ámbito puramente punk, adaptándose tanto a las demandas de la agenda social contemporánea como a cuestiones aún marginales con una perspectiva vanguardista, como lo observamos en los cuestionamientos sobre el aborto o el antiespecismo, respondiendo con una resistencia continua frente a los mecanismos opresivos ejercidos por los gobiernos de turno. Más allá de las cuestiones centrales que agitaron este trabajo, esta

investigación no solo arroja luz sobre discursos y prácticas que operan en los márgenes, sino que también se enmarca en esta misma epistemología anti-hegemónica que busca descentrar las narrativas dominantes.

En definitiva, volviendo a nuestras interrogaciones principales, esta investigación permite no solo examinar las aspiraciones de la escena punk en Buenos Aires, sino también profundizar en los mecanismos y recursos mediante los cuales construye su alcance contestatario. Como ha sido argumentado, el propósito del punk no se limita a una simple expresión de rechazo frente a las normas dominantes, sino que persigue la creación de un espacio de resistencia donde las identidades marginalizadas pueden articular y explorar nuevas formas de existencia social y política. Este espacio, caracterizado por un utopianismo interseccional, se orienta hacia la creación de un tejido social alternativo, que desafía las lógicas hegemónicas con recursos como el DIY, la autogestión, los fanzines y las redes de solidaridad, los cuales se consolidan como herramientas clave para fomentar prácticas autónomas y de resistencia.

A lo largo de su evolución, los discursos y prácticas punk han adquirido significados que van más allá de la mera subversión, configurándose como narrativas de construcción identitaria y de crítica estructural, que se sitúan dialécticamente en relación con las lógicas dominantes y con otras subculturas del panorama cultural porteño. Esta escena, que ha intentado consolidarse como un espacio interseccional, enfrenta, sin embargo, obstáculos importantes para materializar su impulso utópico. Las tensiones internas, los conflictos entre diversos sectores y la coerción de las estructuras de poder externas han puesto a prueba la estabilidad y coherencia del impulso punk en Buenos Aires. No obstante, los principales vectores de esta potencialidad, sean artistas, bandas y espacios colectivos, han persistido en su esfuerzo por mantener vivo el propósito de resistencia y transformación.

Si bien la estabilidad de este impulso resulta relativa y su homogeneidad es continuamente desafiada, las tensiones y permeabilidades internas permiten que el movimiento adquiera características proteiformes, adaptándose a los cambios socioculturales y experimentando nuevas configuraciones en función de las circunstancias. El utopianismo interseccional que emerge y se construye desde el corazón de la escena punk no avanza de manera lineal o predeterminada. Al contrario, se caracteriza por su capacidad de desviarse y ramificarse en múltiples direcciones, generando una diversidad de trayectorias que a menudo se entrecruzan, se transforman, se fragmentan y se plasman en espacios concretos. Así, el punk en Buenos Aires no solo representa un espacio de resistencia, sino también un laboratorio de experimentación sociocultural, que se materializa de forma parcial, redefiniéndose y

evolucionando en respuesta a cada contexto. En última instancia, la escena continúa siendo una plataforma significativa de contestación social, capaz de cuestionar y reformular los significados de sus propias prácticas y discursos, adaptando sus ideologías al tiempo que genera nuevas formas de crítica, contestación, resistencia y convergencia frente a las estructuras hegemónicas.

Bibliografía

Bibliografía general

Adams Carol, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Nueva York: Bloomsbury, 1990.

Ahmed Sara, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019.

Ahmed Sara, *La política cultural de las emociones*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

Althusser Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Alvarez Sonia, “Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista”, *Cadernos Pagu*, (43), 2014, pp. 13-56.

Bacchetta Paola, “Réflexions sur les alliances féministes transnationales”, en Jules Falquet, Helena Hirata, Danièle Kergoat, Brahim Labari, Nicky Lefeuvre y Fatou Sow, *Le sexe de la mondialisation. Genre, classe, race et nouvelle division du travail*, París: Les Presses de Sciences Po, 2010, pp. 259-274.

Bakunin Mijaíl, *Estatismo y anarquía*, Buenos Aires: Libros de Anarres, 2004.

Barret Daniel, *Los sediciosos despertares de la anarquía*, Buenos Aires: Libros de Anarres, 2011.

Barthes Roland, *Mythologies*, París: Éditions du Seuil, 1970.

Bayce Rafael, *Cultura política uruguaya: desde Batlle hasta 1988*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1989.

Bayer Osvaldo, *Severino di Giovanni, el idealista de la violencia*, Buenos Aires: Planeta, 1998.

Becerra Juan José, *La Vaca. Viaje a la pampa carnívora*, Buenos Aires: Arty Latino, 2007.

Becker Howard, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Nueva York: The Free Press, 1967.

Benjamin Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 17-57.

- Bennett Andy, "The post-subcultural turn: some reflections 10 years on", *Journal of Youth Studies*, 14 (5), 2011, pp. 493-506.
- Best Steve, Gigliotti Carol, Kahn Richard, Kemmerer Lisa y Nocella II Anthony, "Introducing Critical Animal Studies", *Journal for Critical Animal Studies*, 5 (1), 2007, pp. 4-5.
- Best Steven, *The Politics of Total Liberation Revolution for the 21st Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Bilge Sirma, "De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe", *L'Homme et la société*, 176-177 (2), 2012, pp. 43-64.
- Bilge Sirma, "Théorisations féministes de l'intersectionnalité", *Diogène*, 1, 2010, pp. 70-88.
- Bloch Ernst, *The Principle of Hope*, Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Bookchin Murray, *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona: Virus Editorial, 2019.
- Bowen Derek, *Patterns of Skinhead Violence*, Durham: University of New Hampshire, 2008.
- Buscatto Marie, *Les femmes du jazz*, París: CNRS Éditions, 2007.
- Butler Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Bogotá: Paidós, 2017.
- Butler Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres: Verso, 2009.
- Butler Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis, 2004.
- Butler Judith, "Rethinking Vulnerability and Resistance", en Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia (eds.), *Vulnerability in Resistance*, Durham: Duke University Press, 2016, pp. 12-27.
- Caimmi Núria, "Plurinacional y pluridisidente. Las disputas por el cambio de nombre del 34° Encuentro en La Plata, desde un enfoque interseccional", *El lugar sin límites*, 3 (5), 2021, pp. 166-185.
- Canclini Néstor García, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo, 1995.
- Canclini Néstor García, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*, México D.F.: Grijalbo, 1989.
- Canclini Néstor García, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.
- Candil Ana Laura, "Apuntes sobre la pasta base/paco", *Razón y Revolución*, 23 (6), 2012, pp. 85-95.

Cappelletti Ángel y Rama Carlos, *El anarquismo en América Latina*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

Cerviño Mariana Eva, “Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983”, *Desafíos*, 24 (2), 2012, pp. 105-134.

Chaney David, “Fragmented culture and subcultures” en Bennett Andy y Kahn-Harris Keith, *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*, Basingstoke: Palgrave, 2004, pp. 36-48.

Chaney David, *Lifestyles*, Londres: Routledge, 1996.

Cherry Elizabeth, “Veganism as a cultural approach: a relational approach”, *Social Movement Studies*, 5(2), 2006, pp. 155-170.

Ciulli Vanesa, Papi Sergio y Roffinelli Gavriela, *Fábricas recuperadas en Argentina: Un balance necesario. El caso IMPA*, Buenos Aires: Fundación de Investigaciones Sociales y Políticos, 2013.

Clecak Peter, *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and fulfilment in the 60s and 70s*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

Cohen Phil, “Subcultural Conflict and Working-Class Community”, en Ken Gelder y Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, Londres, Nueva York: Routledge, 1997, pp. 90-99.

Cohen Stanley, *Folk devils and moral panics*, (2ª ed.), Londres: Martin Robertson, 1980.

Committee on the Elimination of Discrimination against Women, “Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la Argentina”, 2016.

Contrera Laura y Cuello Nicolás, *Cuerpos sin patronos. Resistencias desde las geografías desmezuradas de la carne*, Buenos Aires: Madreselva, 2016.

Contreras Jesús y Gracia Mabel, *Alimentación y cultura. Perspectivas antropológicas*, Barcelona: Editorial Ariel, 2005.

Cooper Charlotte, *Fat Activism: A Radical Social Movement*, Bristol: HammerOn Press, 2021.

Cory Daniel Webster, *The Homosexual in America: A Subjective Approach*, Nueva York: Greenberg, 1959.

Crenshaw Kimberlé, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, 43 (6), 1991, pp. 1241-1299.

Cros Edmond, *La sociocritique*, París: L'Harmattan, 2003.

Cuello Nicolás, “Club de Blasfemos: Sensibilidades libertarias y afectos negativos en la postdictadura argentina”, *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 3 (5), 2019.

- Debord Guy, *La société du spectacle*, (3^a ed.), París: Editions Gallimard, 1992.
- De Certeau Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, París: Gallimard, 1990.
- Delanty Gerard, *Community*, Londres: Routledge, 2003.
- Deleuze Gilles y Guattari Félix, *Mille plateaux*, París: Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida Jacques, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, París: La Différence, 2004.
- Dimarco Leandro y Hanssen Sissi, *Charlas de Café. Historias de noches desveladas*, Argentina: Autoeditado, 2022.
- Feixa Carles, *El reloj de arena: culturas juveniles*, México D.F.: Causa Joven-IMJ, 1998.
- Femenías María Luisa, *Laberintos intelectuales: los caminos del sujeto*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018.
- Femenías María Luisa y Spadaro María Cristina, “Subvirtiendo las estructuras de los saberes: Algunas reconsideraciones sobre sus presupuestos”, *Labrys*, 23, 2013.
- Fernández Cordero Laura, “Queremos emanciparos: anarquismo y mujer en Buenos Aires de fines del XIX”, *Revista Izquierdas*, 3 (6), 2010, pp. 72-91.
- Fernandez Jonathan, “Spécisme, sexisme et racisme. Idéologie naturaliste et mécanismes discriminatoires”, *Nouvelles Questions Féministes*, 1 (34), 2015, pp. 51-69.
- Foucault Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III: 1976-1979*, París: Gallimard, 1994.
- Foucault Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Foucault Michel, *Il faut défendre la société*, París: Gallimard, Seuil, 1997.
- Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard, 1969.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, París: Gallimard, 1975.
- Francione Gary y Garner Robert, *The Animal Rights Debate: Abolition or Regulation?*, Nueva York: Columbia University Press, 2010.
- Freund Julien, *Utopie et violence*, París: Editions Marcel Rivière et Cie, 1978.
- Gelder Ken, *The Subcultures Reader*, Nueva York: Routledge, 2005.
- Gelder Ken, *Subcultures: Cultural histories and social practice*, Londres: Routledge, 2007.
- Geoghegan Vincent, *Utopianism and Marxism*, Oxford: Peter Lang, 2008.

Goodwin Barbara, *Social Science and Utopia: Nineteenth century models of social harmony*, Brighton: Harvester, 1978.

Gramsci Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 1, México D.F.: Era, 1981.

Guattari Félix, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles. Cap. Autogestión y política del deseo*, Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.

Hall Stuart, "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'" en *Mass Communication and Society*, Curran James, Deverson Jane, Gurevitch Michael y Woollacott Janet (eds.) Londres: Arnold, 1977, pp. 332-334.

Hall Stuart, *The Hippies: An American 'Moment'*, Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1968.

Hall Stuart y Jefferson Tony, *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, Londres: Routledge, 2003.

Haraway Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Valencia: Ediciones Cátedra, 1995.

Hebdige Dick, *Subculture: The meaning of style*, Londres: Routledge, 1979.

Hill Collins Patricia, "Intersectionality's Definitional Dilemma", *Annual Review of Sociology*, 41, 2015, pp. 1-20.

Hill Collins Patricia, "Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 3 (2), 2011, pp. 88-112.

Hill Collins Patricia, "Social Inequality, Power, and Politics: Intersectionality and American Pragmatism in Dialogue", *The Journal of Speculative Philosophy*, 26 (2), 2012, pp. 442-457.

Hill Collins Patricia y Bilge Sirma, *Intersectionality*, Cambridge: Polity Press, 2016.

Hobsbawm Eric, *The Jazz Scene* (ed. revisada), Nueva York: Pantheon, 1993.

Hussey Andrew, *Guy Debord : La société du spectacle et son héritage punk*, París: Editeur Globe, 2014.

Jenks Chris, *Subculture: The fragmentation of the social*, Londres: Thousand Oaks, 2005.

Jeppesen Sandra, "DIY" en Franks Benjamin, Jun Nathan y Williams Leonard (eds.), *Anarchism: A Conceptual Approach*, Londres: Routledge, 2018, pp. 203-218.

Khayrallah Nadia, "Born a Womyn?: Lisa Vogel's Paradigm for Transgender Exclusion", *The Morningside Review*, 11, 2015.

Kollmann Raúl, *Sombras de Hitler: La vida secreta de las bandas neonazis argentinas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

- Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, París: Plon, 1962.
- Mannheim Karl, *Ideology and Utopia*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1954.
- McRobbie Angela, *Feminism and Youth Culture*, (2ª ed.), Hampshire: Macmillan Press, 2000.
- Méndez Pacheco Nelson, “Anarquismo en América Latina: consideraciones en torno a su historia, rasgos y perspectivas”, *Estudios. Revista de Pensamiento Libertario*, 2, 2012, pp. 129-141.
- Mignolo Walter, *Desobediencia epistemológica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2010.
- Muggleton David, *Inside Subculture: The postmodern meaning of style*, Oxford: Berg Publishers, 2000.
- Muggleton David, *The Post-subcultures reader*, Nueva York: Berg, 2003.
- Muñoz José, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York: New York University Press, 2009.
- Næss Arne, “The shallow and the deep, long-range ecology movement”, *Inquiry*, 16 (1), 1973, pp. 95-100.
- Nederveen Pieterse Jan, *Globalization and culture. Global mélange*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- Novaro Marcos y Palermo Vicente, *La dictadura militar (1976–1983). Del golpe del Estado a la restauración de la democracia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Oquenda Giovanni, *Manifiesto punk tercermundista*, Bogotá: La valija de fuego, 2018.
- Ouviña Hernán, “Las asambleas barriales y la construcción de lo “público no estatal”: la experiencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, *Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe*, CLACSO, 2003.
- Pellow David, *Total liberation: The power and promise of animal rights and the radical earth movement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Petra Adriana, “Anarquistas: Cultura y lucha política en el Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida”, Informe final del concurso Culturas e identidades en América Latina y el Caribe, Buenos Aires, programa regional de Becas CLACSO, 2001.
- Pignataro Agnese, “Exclusion sociales et pratiques de résistance des végétariens”, *Convegno Internazionale: Lo Spazio Della Differenza*, Università di Milano-Bicocca, Milano, 20-21 de octubre 2010, disponible en: <http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/pignataro.pdf> [Última consulta: 25 de agosto de 2024].

Redhead Steve, *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*, Manchester: Manchester University Press, 1990.

Reguillo Rossana, *Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto*, Bogotá: Editorial Norma, 2000.

Reynolds Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Londres: Faber & Faber, 2011.

Rezende Fernanda, "The Influence of the Brazilian Dictatorship on Brazilian Music: A Rhetorical Analysis of Protest Songs", *Senior Honor Thesis*, 18, Liberty University, 2008.

Richard Nelly, *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*, Buenos Aires: CLASCO, 2021.

Ricoeur Paul, *L'idéologie et l'utopie*, París: Editions du Seuil, 1997.

Rossi Federico Matías, "Las asambleas vecinales y populares en la Argentina: las particularidades organizativas de la acción colectiva contenciosa", *Sociológica*, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 20 (57), 2005, pp. 113-145.

Rozzak Theodore, *Vers une contre-culture: réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, París: Stock, 1980.

Sabsay Leticia, *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires: Paidós. 2011.

Sagot Montserrat (coord.), *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*, Buenos Aires: CLASCO, 2017.

Saintout Florencia, *Jóvenes e incertidumbre. Percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política*, FLACSO, 2007.

Sanz Cerbino Gonzalo, "Las condiciones de vida de jóvenes y adolescentes bajo el capitalismo: el caso Cromañón", *VII Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

Sargisson Lucy, *Contemporary feminist utopianism*, Londres, Nueva York: Routledge, 1996.

Serano Julia, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Berkeley: Seal Press, 2007.

Stasiulis Daiva, "Feminist Intersectional Theorizing", en Li Peter, *Race and Ethnic Relations in Canada*, Toronto: Oxford UP, 1999, pp. 347-397.

Stinson Elizabeth, "Means of Detection: A Critical Archiving of Black Feminism and Punk Performance", *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 22 (2-3), 2012, pp. 275-311.

Stirner Max, *El único y su propiedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Straw Will, "Scenes and sensibilities", *Public*, 22-23, 2001, pp. 245-257.

Straw Will, "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, 5 (3), 1991, pp. 368-388.

Straw Will, "Two kinds of scene", *Cahiers de recherche sociologique*, 2015.

Suall Irwin et al., *The Skinhead International: A Worldwide Survey of Neo-Nazi Skinheads*, Nueva York: Anti-Defamation League of B'nai B'rith, 1995.

Suárez Navaz Liliana y Aída Hernández Castillo Rosalva (eds.), *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, 2008.

Sutton Barbara, "Poner el Cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina", *Latin American Politics and Society*, 49 (3), 2007, pp. 129-162.

Sutton Barbara y Vacarezza Nayla, *Abortion and Democracy: Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay*, Nueva York: Routledge, 2021.

Szcześniak Magda, "Blending In and Standing Out - Camouflage and Masking as Queer Tactics of Negotiating Visibility", *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 5, 2014.

Tiscornia Sofia, *Burocracias y violencia. Estudios de antropología jurídica*, Buenos Aires: Antropofagia, 2004.

Tönnies Ferdinand, *Comunidad y Sociedad*, Buenos Aires: Losada, 1947.

Twine Richard, "Negotiating social relationships in the transition to vegan eating practices", en Potts Annie, *Meat Culture*, Boston: Brill, 2016.

Weber Max, *Economía y Sociedad*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Whitney Jennyfer, *Que se vayan todos: Argentina's popular rebellion*, Montreal: Kersplebedeb, 2003.

Zeballos José Luis, *Argentina: efectos sociosanitarios de la crisis 2001-2003*, Buenos Aires: Organización Panamericana de la Salud, 2003.

Bibliografía sobre el punk, rock y derivados subculturales

Aguayo Loreto, "No hay Futuro: la importancia del punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1981-1988)", *Revista Virtual Historia y Patrimonio*, (2), 2009, pp. 1-11.

Alfaro Norberto, *La mayor protesta es el amor. Diálogos sobre Fun People y el jarcor punk*, Buenos Aires: Autoeditado, 2022.

Ali Nyala, "From riot grrrl to Girls Rock Camp: Gendered spaces, musicianship and the culture of girl making", *Networking Knowledge*, 5 (1), 2012, pp. 141-160.

Arcidiacono Silvia, Cei Gabriela y Santos Carolina, *Al taco. Historia del rock argentino hecho por mujeres (1954-1999)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2023.

Beer David, *Punk Sociology*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.

Benítez Luciano, González Yanko y Senn Daniela, "Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), 2016, pp. 191-203.

Blush Steven, *American Hardcore: A tribal history*, (2ª ed.), Los Angeles: Feral House, 2010.

Blush Steven, "Grindcore", *Spin*, 7 (3), 1991, pp. 35-36.

Boisseau Will y Donaghey Jim, "'Nailing Descartes to the Wall': animal rights, veganism and punk culture" en Nocella II Anthony, White Richard, Cudworth Erika (eds.), *Anarchism and Animal Liberation. Essays on Complementary Elements of Total Liberation*, Jefferson: McFarland & Company, 2015, pp. 71-91.

Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022.

Brown Timothy, "Subcultures, pop music and politics: skinheads and nazi rock in England and Germany", *Journal of Social History*, 38 (1), 2004, pp. 157-178.

Cavanna Esteban, *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de los Violadores*, Buenos Aires: Interpress Ediciones, 2001.

Cavanna Esteban, *Uno, Dos, Ultravioleta*, Buenos Aires: Pilotos de Tormenta, 2015.

Chick Stevie, *Spray Paint the Walls: The Story of Black Flag*, Oakland: PM Press, 2011.

Ciminelli David y Knox Ken, *Homocore: The loud and raucous rise of queer rock*, Nueva York: Alyson Books, 2005.

Colegrave Stephen y Sullivan Chris, *Punk: The definitive record of a revolution*, Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2005.

Cosso Pablo, "La radicalidad sin estructuras. Panorama histórico-antropológico del movimiento punk en Argentina", *Segundas Jornadas de Antropología. Libro de ponencias y comunicaciones*, Universidad Nacional de Salta, 2011, pp. 9-34.

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

Dale Pete, *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, Farnham: Ashgate, 2012.

David Bravo Carlos Alberto, *Mala Hierba: El Surgimiento Del Punk En El Barrio Castilla, Medellín*, Bogotá: La Valija de Fuego, 2019.

de Boise Sam, “Cheer up emo kid: rethinking the ‘crisis of masculinity’ in emo”, *Popular Music*, 33, 2014, pp. 225-242.

Dekadencia G, *No permitas que maten tus sueños. Escritos del Dekadencia Humana y otros zines*, Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2001.

Dines Mike, “The Sacralization of Straightedge Punk: Bhakti-yoga, Nada Brahma and the Divine Received: Embodiment of Krishnacore”, *Musicological Annual*, University of Ljubljana, 2014, pp. 147–156.

Dolabani Milagros, “Fanzines: perspectivas anarquistas y anarco-punks en la recuperación democrática argentina, 1986-1993”, *Historia y Memoria*, 28, 2024, pp. 261-296.

Duarte Sebastián, *El último punk*, Buenos Aires: Ediciones Baobab, 2005.

Duncombe Stephen, *WhiteRiot: Punk Rock and the Politics of Race*, Londres, Nueva York: Verso Books, 2011.

Dyck Kirsten, *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*, New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers University Press, 2017.

Favoretto Mara, “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”, *Resonancias*, 18 (34), 2014, pp. 69-87.

Flores Daniel, *Derrumbando la casa rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2011.

Flores Daniel, *Gente Que No: Postpunks, Darks y Otros Iconoclastas del Under Porteño en los 80*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta, 2012.

Gabin María José, *Las indepilables del Parakural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.

Gatica Matías, *La cultura Skinhead Antifascista, de Jamaica a Buenos Aires*, Buenos Aires: Corazón de Perrx, 2019.

González Lezana Tomás, *Punk, pero ¿qué punk? Guía incompleta del punk nacional*, Madrid: La Fonoteca, 2016.

Grace Laura Jane y Ozzi Dan, *Tranny: Confessions of Punk Rock's Most Infamous Anarchist Sellout*, Nueva York: Hachette Books, 2016.

Greenwald Andy, *Nothing Feels Good: punk rock, teenagers, and emo*, Nueva York: St. Martin's Griffin, 2003.

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

Grossman Perry, "Identity Crisis: The Dialectics of Rock, Punk, and Grunge", *Youth and Youth Culture*, Berkeley Journal of Sociology, 41, 1996-1997, pp. 19-40.

Habell-Pallán Michelle, *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*, Nueva York: NYU Press, 2005.

Haenfler Ross, *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean Living Youth, and Social Change*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

Hall Mirko, Howes Seth y Shahan Cyrus, *Beyond No Future: Cultures of German Punk*, Londres: Bloomsbury, 2016.

Hannon Sharon, *Punks: A Guide to an American Subculture*, Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.

Hein Fabien, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, París: Le passager clandestin, 2012.

Hernández-Rosete Daniel, "La violencia juvenil contra emos: análisis etnográfico de su persecución en la Ciudad de México", *Cadernos de Saúde Pública*, 33 (12), 2017.

Hummel Calla, "'Tenho Minhas Ideias e Não Posso Ficar Calada": Riot Grrrl in Brazilian Civil Society", *intersections* 10, 3, 2009, pp. 69-110.

Husak Martin, "God save the Queen. Media coverage of the punk music in the United Kingdom in the late 1970s", en Guerra Paula y Moreira Tânia, *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*, Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2016, pp. 31-38.

Jandreas Peter, *The Encyclopedia of Swedish Punk 1977-1987*, Stockholm: Premium Publishing, 2008.

Kreimer Juan Carlos, *Punk: La muerte joven*, Buenos Aires: Planeta, 2015.

Kreimer Juan Carlos y Chalar Pil, *Más allá del bien y del punk. Ideas provocadoras*, Buenos Aires: Planeta, 2017.

Kroppf Laura, "Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras", *Alteridades*, 21 (42), 2011, pp. 77-89.

Knight Michael Muhammad, *The Taqwacores*, Berkeley: Soft Skull Press, 2009.

Kuhn Gabriel, *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and Radical Politics*, Oakland: PM Press, 2010.

Kuhn Gabriel, *X: Straight Edge and Radical Sobriety*, Oakland: PM Press, 2019.

Igarzábal Nicolás, *Cemento, el semillero del rock*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.

Laboureau Gisela, “El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el “under” porteño durante la última dictadura y postdictadura”, *Argusa-a. Artes & Humanidades*, 3 (13), 2014.

Laing Dave, *One Chord Wonders. Power and meaning in punk rock*, Milton Keynes: Open University Press, 1985.

Leal Andrea y Sanabria Carlos, *Hazlo tu mismx: Historias de hardcore punk en Buenos Aires*, Buenos Aires: Madreselva, Inerme Libros, 2020.

Leblanc Lauraine, *Pretty in punk: Girl's gender resistance in a boy's subculture*, Chapel Hill: Rutgers University Press, 1999.

Lejbowicz Cecilia y Ramos Laura, *Corazones en llamas*, Buenos Aires: Aguilar Clarín, 1991.

Lohman Kirsty, *The Connected Lives of Dutch Punks: Contesting Subcultural Boundaries*, Londres: Palgrave MacMillan, 2017.

López Vanina Soledad, “Del azar a la práctica: una cartografía del underground porteño de los 80”, *Afuera*, 15 (9), 2015, pp. 1-13.

Lucena Daniela, “Foucault en Cemento: ‘Una analítica del poder’”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 11, 2018, pp. 6-26.

Lukinovic Jonathan, *La canción punk de los 80 en Chile*, Santiago de Chile: Oxímoron, 2015.

Macke Aline, “Politics and Islam in the United States: The Taqwacore Approach”, *Revue française d'études américaines*, 131 (1), 2012, pp. 49-63.

Macke Aline, “Taqwacores: Birth of a Muslim-American Counterculture”, *Volume!*, 9 (1), 2012, pp. 85-102.

Markey David, *We got power!: Hardcore Punk scenes from 1980's Southern California*, Nueva York: Bazillion Points, 2012.

McNeil Legs y McCain Gillian, *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, Bilbao: Libros Crudos, 2017.

Melgar Wong José Francisco, “La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda Los Saicos” (Tesis de Máster), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020.

Monteiro do Nascimento Silva Patrick, “Performance, estilo e gênero no 'rolê' riot grrrl do Rio de Janeiro”, *Latitude*, Maceió-AL, 12 (2), 2019, pp. 136–161.

Morisetti Fabio, *Buscando un lugar*, Buenos Aires: Textos intrusos, 2014.

O'Brien Lucy, “The woman punk made me”, en Sabin Roger (ed.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Londres: Routledge, 1999, pp. 186-198.

O'Connor Alan, "Punk and globalization. Spain and Mexico", *International Journal of Cultural Studies*, 7 (2), 2004.

O'Hara Craig, *The philosophy of punk: More than noise*, Oakland: AK Press, 1999.

Pavez Fabián, "If in London have itchy balls, everybody scratches it here", *ScienceOpen Preprints*, 2022.

Payne Chris, *Where Are Your Boys Tonight?: The Oral History of Emo's Mainstream Explosion 1999-2008*, Nueva York: Dey Street Books, 2023.

Perez Louis, "Weird Hair Pendejolandia.", *Make the Music Go Bang! The Early L.A. Punk Scene*, Nueva York: St. Martin's Griffin, 1997, pp. 105-115.

Phoenix X, *Total Revolution? An Outsider History of Hardline - From Vegan Straight Edge and Radical Animal Rights to Millenarian Mystical Muslims and Antifascist*, s.l.: Warcy Communications, 2022.

Pietrafesa Patricia, *Resistencia: Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*, Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias, 2013.

Pietschmann Franziska, "A blacker and browner shade of pale: Reconstructing punk rock history" (Tesis de Máster), Technische Universität Dresden, 2010.

Pujol Sergio, "De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973", *MusiMid Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, 2, 2020, p. 66-83.

Pujol Sergio, *Rock y Dictadura*, Buenos Aires: Booket, 2007.

Pujol Sergio, *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires: Booket, 2005.

Regina da Costa Márcia, *Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno*, São Paulo: Vozes, 1993.

Restrepo Andrea, "Una lectura de lo real a través del punk", *Historia Crítica*, 29, Universidad de los Andes, 2005, pp. 9-37.

Rettman Tony, *NYHC: New York Hardcore 1980-1990*, Nueva York: Bazillion Points, 2014.

Rimbaud Penny, *Shibboleth: My revolting life*, Oakland: AK Press, 1999.

Robène Luc y Serre Solveig, "On veut plus des Beatles et d'leur musique de merde !", *Volume!*, 13 (2), 2016, pp. 7-15.

Robertson Casey, "Trans-feminist punk in the United States: Collective action, activism, and a libidinal economy of noise", en Boisseau Will, Donaghey Jim y Kaltefleiter Caroline (eds), *Smash the system! Punk anarchism as a Culture of Resistance*, Karlovac: Active Distribution, 2022, pp. 319-345.

Rodríguez Ulloa Olga, Quijano Rodrigo y Greene Shane (eds.), *Punk! Las Américas Edition*, Bristol: Intellect Ltd, 2021.

Rogers Anna y Deflem Mathieu, *Doing Gender in Heavy Metal: Perceptions on Women in a Hypermasculine Subculture*, Londres, Nueva York: Anthem Press, 2022.

Rohrer Ingo, *Cohesion and Dissolution: Friendship in the Globalized Punk and Hardcore Scene of Buenos Aires*, Freiburg: Springer Science & Business Media, 2013.

Rollins Henry, *Get in the van. On the road with Black Flag*, Los Angeles: 2.13.61, 1994.

Semán Pablo, “Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón””, *Bajo continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos aires: Editorial Gorla, 2006, pp. 61- 76.

Sewall-Ruskin Yvonne, *High on rebellion: inside the underground at Max’s Kansas City*, Nueva York: Thunder’s Mouth Press, 1998.

Steinholt Yngvar, “Punk is punk but by no means punk: Definition, genre evasion and the quest for an authentic voice in contemporary Russia”, *Punk & Post-Punk*, 1 (3), 2012, pp. 267-284.

Szpilka Jay, “‘Yr beast’: gender parrhesia and punk trans womanhoods”, *Feminist Review*, 127, 2021, pp. 119-134.

Tsitsos William, “Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene”, *Popular Music*, 18 (3), 1999, pp. 397–414.

Uzcátegui Rafael, *Educación Anterior: Una historia incompleta del punk venezolano*, Caracas: Provea, 2019.

Vadalá Julián, *Historias del Buenos Aires Hardcore*, Buenos Aires: Tiempo de cambio, 2009.

Vila Pablo, “Argentina’s Rock Nacional: The Struggle for Meaning”, *Latin American Music Review*, 10 (1), 1989, pp. 1-28.

Vilhjalmsson Björn, “Coming in from the cold: Icelandic punk rock and sites of cultural memory”, *Resoundings Pasts: Essays in Literature, Popular Music and Cultural Memory*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 112-137.

Wallach Jeremy, “Global rock as Postcolonial Soundtrack”, *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, Londres: Bloomsbury Academic, 2020, p. 469-485.

Wiedlack Maria Katharina, *Queer-Feminist Punk: an Anti-social History*, Viena: Zaglossus, 2015.

Wilson Angela, “‘The Galaxy Is Gay.’ Examining the Networks of Lesbian Punk Rock Subculture”, *Queer Youth Cultures*, Albany: State University of New York Press, 2008, pp. 51–68.

Worley Matthew, *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Xiao Jian, *Punk Culture in Contemporary China*, Singapore: Palgrave Macmillan, 2018.

Zanellato Romina, *Brilla la luz para ellas. Una historia de las mujeres en el rock argentino 1960-2020*, Buenos Aires: Marea, 2020.

Artículos de prensa y prensa digital

Álvarez Ariel, “Desobedientes”, *Página 12*, 8 de mayo de 2016.

Canalda Lucas, “La mayor protesta es el amor: Fun People como catalizador de una generación contracultural”, *Rapto*, 7 de abril de 2022, disponible en: <https://www.rapto.com.ar/libros/la-mayor-protesta-es-el-amor-fun-people-libro-contracultura-nekro> [Última consulta el 18 de enero de 2024].

Carrasco Adriana, “La Cámara de Casación confirmó la absolución de Higuí de Jesús”, *Página 12*, 16 de diciembre de 2022.

“Condenaron a un skinhead por el crimen de dos jóvenes punks en Burzaco”, *Clarín*, 3 de marzo de 2016.

Curia Dolores, “Cómo atrapar a un neonazi”, *Página 12*, 11 de mayo de 2018.

Dandan Alejandra, “Cuando emigrar se convierte en una cuestión cultural”, *Página 12*, 25 de febrero de 2002.

“Desalojaron la Asamblea de Villa Urquiza”, *Página 12*, 26 de diciembre de 2018.

DIY Conspiracy, “Egg Punk vs. Chain Punk”, *DIY Conspiracy*, 25 de junio de 2022, disponible en: <https://diyconspiracy.net/terms/egg-punk-vs-chain-punk> [Última consulta el 24 de agosto de 2024].

Dorcilate Chofa, “Funerales: Q.E.P.D. los encasillamientos”, *La Izquierda Diario*, 8 de agosto de 2016, disponible en: <https://www.laizquierdadiario.com/Funerales-Q-E-P-D-los-encasillamientos> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

Dramis Alejandro, “Contra la roca del rock”, *Página 12*, Suplemento SOY, 10 de junio de 2016.

Dramis Alejandro, “Vuelve la Feria del Libro Punk & Derivadxs”, *Página 12*, 4 de noviembre de 2022.

Durán Rodríguez José, “Fun People, el hardcore gay antifascista que protestó con amor y rabia desde Argentina”, *El Salto*, 16 de julio de 2023.

Elizalde Lucía, “Música y género: “históricamente estuvimos silenciadxs e invisibilizadxs””, *Diario NCO*, 13 de febrero de 2020, disponible en: <https://diario-nco.com/destacadas/musica-y-genero-historicamente> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

Enríquez Mariana, “La cresta de la ola”, *Página 12*, 24 de diciembre de 2011.

Enríquez Mariana, “Las chicas quieren rock (urgente)”, *Página 12*, Suplemento Las12, 24 de diciembre de 2004.

Enríquez Mariana, “Muchacha punk”, *Página 12*, Suplemento Radar, 8 de julio de 2001.

Kamiński Karol, “Punk Renaissance: Argentina’s Punk Scene Goes Digital”, *Idioteq*, 13 de febrero de 2024, disponible en: <https://idioteq.com/punk-renaissance-argentinas-punk-scene-goes-digital/> [Última consulta el 23 de agosto de 2024].

Lezcano Walter, “Hagalo usted mismo”, *Página 12*, Suplemento Radar, 4 de mayo de 2014.

“Los anarquistas, nuevo objeto de cacería”, *Página 12*, 16 de noviembre de 2018.

Maraggi Juan Agustín, “Nuevos aires en el punk: ¿Resistencia o integración?”, *Corriendo la voz*, 17 de marzo de 2017, disponible en: <http://www.corriendolavoz.com.ar/nuevos-aires-en-el-punk-resistencia-o-integracion> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

Maraggi Juan Agustín, “El punk de hoy es feminista o no es”, *Vice*, 12 de octubre 2018, disponible en: <https://www.vice.com/es/article/las-pibas-copan-el-punk/> [Última consulta el 13 de mayo de 2024].

Medina Mario, “Fun People: ¿La ESI de los noventa?”, *El diario de la República*, 19 de junio de 2023.

“Menem instituyó el día del niño nonato”, *La Nación*, 9 de diciembre de 1998.

Mittens XVX, “Animal Liberation, Punk & Direct Action: An Interview with ALF Founder Ronnie Lee”, *DIY Conspiracy*, 19 de mayo 2023, disponible en: <https://diyconspiracy.net/ronnie-lee-interview> [Última consulta: 23 de julio del 2024].

Mora Miguel, “Sudarshana, sobrevivientes straight edge”, *Página 12*, Suplemento NO, 25 de septiembre de 2003.

“Nekro: la música como oxígeno”, *Ohlalá!*, 19 de junio de 2014, disponible en: <https://www.somosohlala.com/revista/historico/nekro-la-musica-como-oxigeno-nid19062014> [Última consulta el 24 de julio de 2024].

Nieva Mariano, “Contracultura punk: “Intenté devolverle al disco 'Invasión 88' algo de todo lo que me dio a mí””, *Agencia Paco Urondo*, 6 de octubre de 2019.

Pank Peter, “*FREAK. El primer fanzine kitsch argentino*”, *Moléculas Malucas*, 24 de mayo de 2021.

Pérez Martín, “Cómo el rock forjó su identidad bajo la dictadura”, *Página 12*, 13 de noviembre de 2005.

Pietrafesa Patricia, “Pelemos por el aborto legal en los baños”, *Página 12*, Suplemento SOY, 6 de mayo de 2016.

Pirogovski Darío, “El proyecto de los grupos neonazis tras el fallo contra los skinheads”, *Página 12*, 21 de abril de 1998.

Plotkin Pablo, “El ultra-positivismo de Fun People”, *Página 12*, Suplemento NO, 4 de marzo de 1999.

Plotkin Pablo, “She Devils, un grupo de resistencia gay”, *Página 12*, 10 de diciembre de 2000.

Provéndola Juan Ignacio, “Auge y caída del boliche Cemento (1985-2010). Un parking ya pronto serás”, *Página 12*, Suplemento NO, 21 de enero de 2010.

“Punk, cumbia y libros”, *Revista MU*, n°92, 23 de septiembre de 2015.

Recoaro Nicolás, “Apuntes sobre la contracultura en la primavera democrática”, *Al Margen*, 10 de agosto de 2015.

“Repudio a la presentación del grupo Comando Suicida”, *Notife*, 21 de mayo de 2005.

Rey Alejandra, “Bandas juveniles se declararon la guerra”, *La Nación*, 6 de mayo de 1996.
“Buscan aclarar el crimen de Parque Rivadavia”, *La Nación*, 6 de marzo de 1997.

Rodríguez Carlos, “La Perla de los neonazis”, *Página 12*, 20 de diciembre de 2015.

Santoro Estefanía, “Pat Pietrafesa: la escena punk de la post dictadura contada por una protagonista de la contracultura”, *Página 12*, 18 de febrero de 2022.

“Soy rebelde”, *Página 12*, Suplemento Las12, 31 de octubre de 2003.

Vitale Cristián, “Sergio, leyenda urbana aquí y ahora”, *Página 12*, Suplemento NO, 2 de septiembre de 1999.

Blogs y redes sociales

“Anti-Fascism, Anti-Capitalism and Straight Edge”, *Indymedia*, 17 de noviembre de 2015, disponible en: <https://de.indymedia.org/node/6582> [Última consulta el 24 de julio de 2024].

Blog de Asamblea de vecinos autoconvocados de Villa Urquiza:
<https://asambleavillurca.wordpress.com> [Última consulta el 21 de agosto de 2024].

Blog de La Cultura del Barrio: <http://laculturadelbarrio.blogspot.fr/p/info.html> [Última consulta el 2 de julio del 2024].

“Entrevista a Nekro”, blog [en línea] de Refresco de limonada, 20 de agosto de 2013, disponible en: <https://refrescodelimonada.blogspot.com/2013/08/entrevista-nekro.html> [Última consulta el 13 de enero de 2024].

Evento Facebook de Las Grasas Trans: <https://www.facebook.com/events/276812966011970> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

“Hermanxs de la Mente Furiosa”, blog [en línea] de Ciclo Germinal disponible en: <https://ciclogerminal.wordpress.com> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

“La historia del punk en Rosario, la ciudad sin fundador”, blog [en línea] de Generación Subterránea Rosario, La otra historia del rock de Rosario, disponible en: <http://gsubterosario.blogspot.fr/2013/04/la-historia-del-punk-en-rosario-la.html> [Última consulta el 20 de enero de 2024].

Nota Facebook de Unión Transfeminista en el Under: <https://www.facebook.com/notes/708026223146442> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

Página Facebook de La Cultura del Barrio: <https://www.facebook.com/lacultura.delbarrio> [Última consulta el 3 de agosto del 2024].

Página Instagram de Flyers Hardcore Punk Argentina: <https://www.instagram.com/flyershcpunkargentina> [Última consulta el 4 de agosto del 2024].

Página de Chicas Amplificadas: <https://chicasamplificadas.com.ar> [Última consulta el 13 de julio de 2024].

Sxemad, “Entrevista Mil Caras, BsAires Vegan Straight Edge”, blog [en línea] de Straight Edge Madrid, 17 de mayo de 2015, disponible en: <https://straightedgemadrid.wordpress.com/2015/05/17/entrevista-mil-caras-bs-aire-vegan-straight-edge/> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

“Tramontina: Hardcore sin Punk no es Hardcore”, blog [en línea] de Your Name In My Throat, 17 de julio de 2017, disponible en: <http://xyournameinmythroatx.blogspot.fr/2017/07/tramontina-hardcore-sin-punk-no-es.html> [Última consulta el 5 de agosto de 2024].

Trivinio Borja, “Penadas por la Ley”, blog [en línea] de Insonoro, 4 de junio de 2013, disponible en: <https://www.insonoro.com/entrevista/215/penadas-por-la-ley> [Última consulta el 10 de agosto del 2024].

Filmografía

Anderson Sini, *The Punk Singer*, Estados Unidos: Sundance Selects, 2013.

Blanco Yago, *Grita, Buenos Aires Hardcore*, Argentina: Depoland, 2018.

Hitoshi Luis, *Héroxs del 88*, Argentina: Idealista Films, 2019.

Majeed Omar, *Taqwacore: The Birth of Punk Islam*, Estados Unidos: Eye Steel Film, 2009.

Makaji Tomás, *Buenos Aires Hardcore Punk*, Argentina: Autoproducido, 2009, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rtZjKpKjznM> [Última consulta el 25 de septiembre de 2024].

Makaji Tomás y Pietrafesa Patricia, *Desacato a la autoridad (Capítulo 1)*, Argentina: Autoproducido, 2014, disponible en: https://youtu.be/Y1Gw_leXzEE [Última consulta el 18 de agosto de 2023].

Marin Gastón, *LCDB: El Documental*, Argentina: Lobo, 2023.

Moby, *Punk Rock Vegan Movie*, Estados Unidos: Little Walnut Productions, 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W9q1IidazY8> [Última consulta: 23 de julio del 2024].

Sorrondeguy Martin, *Beyond the Screams: A U.S. Latino Hardcore Punk Documentary*, Estados Unidos: Autoproducido, 1999.

Zahra Eyad, *The Taqwacores*, Estados Unidos: Rumanni Filmworks, 2010.

Fanzines y revistas culturales

Amistad, n°1, Buenos Aires, 1995.

aVolir Zine, n°1, Buenos Aires, 2016.

Bikini Kill Zine, n°2, Olympia, 1992.

Cerdos & Peces, n°1, Buenos Aires, 1984.

Cerdos & Peces, n°9, Buenos Aires, 1987.

Civilización Violenta, n°1, Buenos Aires, 1994.

Confraternidad, n°1, Buenos Aires, 1993.

Cooperativa Straight Edge Libertaria, *Boletín informativo*, n°1, Buenos Aires, 1995.

Diarrea Mental, n°3, Buenos Aires, s.f.

El Expreso Imaginario, n°23, Buenos Aires, 1978.

El Expreso Imaginario, n°63, Buenos Aires, 1981.

El Expreso Imaginario, n°65, Buenos Aires, 1981.

Green Violence, n°1, Campana, 1987.

Homoxidal 500, n°1, Buenos Aires, 2001.

Homoxidal 500, n°2, Buenos Aires, 2001.

Homoxidal 500, n°3, Buenos Aires, 2002.

Homoxidal 500, n°4, Buenos Aires, 2003.

La furia, n°2, Buenos Aires, 1986.

Los Violadores, “Ser Punk”, *El Porteño*, n°22, Buenos Aires, 1983.

Mantra, n°2, Buenos Aires, 2011.

Mantra, n°5, Buenos Aires, 2014.

Maximumrocknroll, n°25, San Francisco, 1985.

Maximumrocknroll, n°70, San Francisco, 1989.

Pelo, n°95, Buenos Aires, 1978.

Pelo, n°120, Buenos Aires, 1979.

Pure Impact, n°16, Bruselas, 1993.

¿Quién sirve a la causa del kaos?, n°1, Buenos Aires, 1986.

¿Quién sirve a la causa del kaos?, n°2, Buenos Aires, 1987.

Rebelión Rock, n°3, Buenos Aires, 1986.

Rebelión Rock, n°5, Buenos Aires, 1987.

Resistencia, n°1, Buenos Aires, 1984.

Resistencia, n°2, Buenos Aires, 1985.

Resistencia, n°3, Buenos Aires, 1987.

Resistencia, n°4, Buenos Aires, 1988.

Resistencia, n°5, Buenos Aires, 1989.

Resistencia, n°6, Buenos Aires, 1991.

Resistencia, n°7, Buenos Aires, 1992.

Resistencia, n°8, Buenos Aires, 1994.

Resistencia, n°10, Buenos Aires, 2001.

Riot Grrrl NYC, n°2, Nueva York, 1992.

Sabbel, n°14, Freiburg, 2006.

Tiempo de Cambio, n°4, Buenos Aires, 1994.

Tiempo de Cambio, n°7, Buenos Aires, 1996.

Tiempo de Cambio, n°9, Buenos Aires, 1996.

Tiempo de Cambio, n°12, Buenos Aires, 1997.

Discografía

Alerta Roja, “Atrincherado”, *Derrumbando la Casa Rosada* [K7], Argentina: Pelmaso Records, 1983.

Alerta Roja, “Desocupación”, *Desocupación / Hippie Japa* [7” Single], Argentina: Pelmaso Records, 1982.

Alerta Roja, “Hippie Japa”, *Desocupación / Hippie Japa* [7” Single], Argentina: Pelmaso Records, 1982.

Bad Brains, “Attitude”, *Bad Brains* [K7], Estados Unidos: Reachout International Records, 1982.

Bad Brains, *Bad Brains* [K7], Estados Unidos: Reachout International Records, 1982.

Baltimore in Love, “Remember Me”, *Six Songs* [EP CD], Argentina: Sniffing Recordings Industries, 2000.

Black Flag, “White Pride”, *Jealous Again* [7” EP], Estados Unidos: SST Records, 1980.

Charly García, “Los dinosaurios”, *Clics modernos* [12” LP], Argentina: SG Discos, 1983.

Coagvla, “TRANSgresión feminista”, *UwU* [EP Digital], Argentina: Autoeditado, 2014.

Comando Suicida, “Argentina Despierta”, *Argentina Despierta* [K7], Argentina: Sick Boys Records, 1994.

Comando Suicida, “Último recurso” en VV AA, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

Conmoción Cerebral, “Estado de sitio”, grabación en vivo de 1987.

Crass, “Punk is dead”, *The feeding of the five thousand* [12” LP], Reino Unido: Crass Records, 1978.

Crass, “Time Out”, *Stations of the Crass* [12” LP], Reino Unido: Crass Records, 1979.

Dead Kennedys, “Anarchy for Sale”, *Bedtime for Democracy* [K7], Estados Unidos: Alternative Tentacles, 1986.

División Autista, “Los campos de la muerte”, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

División Autista, “Straight Edge”, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

Eterna Inocencia, “Inconmovibles, ya hemos construido el muro”, *A los que se han apagado* [Álbum CD], Argentina: Discos del Sembrador, 2001.

Funerales, “El odio está en tu barrio”, *La fiesta fúnebre* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2022.

Funerales, “Juventud cristiana”, *Funerales* [EP Digital], Argentina: Homocorepunk, 2014.

Funerales, “Malas influencias”, *Posqueer* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

Funerales, “Pasaje al infierno”, *Desgeneradxs* [Álbum CD], Argentina: Chaina Records, 2015.

Funerales, “¿Qué dirá el santo padre?”, *Posqueer* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

Funerales, “¿Qué pasa con las pibax?”, *Desgeneradxs* [Álbum CD], Argentina: Chaina Records, 2015.

Fun People, “Anabelle”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

Fun People, “B.O.A.O. (Babes Organizándose Against Opression)”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

Fun People, “Boicot antinatural”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

Fun People, “Boxing Bear”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

Fun People, “Desarme”, *Desarme* [7” EP], Argentina: Frost Bite Records, 1996.

Fun People, “Diciembre”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

Fun People, “Easy to come”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

Fun People, “Fácil venir”, *Toda niño sensible sabrá de lo que estamos hablando* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1997.

Fun People, “FMS (Fuck Male Supremacy)”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

Fun People, “Oro”, *Angustia, no, no* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 2000.

Fun People, “Lady”, *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7” Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

Fun People, “Never knows (it’s obvio)”, *The Art(e) of Romance* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1999.

Fun People, “NY City Clon”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

Fun People, “Rebel Pose”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

Fun People, “Vivisección”, *Anesthesia* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1995.

Fun People, “World of hate”, *Kum Kum* [Álbum CD], Argentina: Ugly Records, 1996.

G.L.O.S.S., *Girls Living Outside Society's Shit* [K7], Estados Unidos: Not Normal Tapes, 2015.

G.L.O.S.S., *Trans Day of Revenge* [7” EP], Estados Unidos: Total Negativity, Nervous Nelly Records, 2016.

Hermanxs de la Mente Furiosa, “Corporación esperma: La venganza”, *Split con Los Ingobernables* [7” Split], Argentina: Autoeditado, 2016.

Hermanxs de la Mente Furiosa, “¿Y si mejor te pegas un tiro en la cabeza?”, *Agitadorxs* [Álbum CD], Argentina: Autoeditado, 2014.

La Niña del Kaos, *Mugre para tus oídos* [EP Digital], Argentina: Autoeditado, 2023.

Las Grasas Trans, “Hordas de lesbianas”, *Pandemia Lésbica* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

Las Grasas Trans, “Zarpada gorda torta”, *Pandemia Lésbica* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

Los Baraja, *Los Baraja* [7” Single], Argentina: ExabruptoRecords, Esos Malditos Punks, 2022.

Los Laxantes, *Demo*, Argentina: Autoeditado, 1981.

Los Verdaderos, “La juventud”, *Volver* [Álbum CD], Argentina: Vegan Records, 2005.

Los Violadores, “El extraño del pelo largo”, *Los Violadores* [12” LP], Argentina: Umbral Discos, 1983.

Los Violadores, *Los Violadores* [12" LP], Argentina: Umbral Discos, 1983.

Los Violadores, "Represión", *Los Violadores* [12" LP], Argentina: Umbral Discos, 1983.

Mil Caras, "Del error que cometemos", *Pietas Virtus Fides* [LP CD], Argentina: Vegan Records, 2010.

Minor Threat, "Straight Edge", *Minor Threat* [12" LP], Estados Unidos: Dischord, 1981.

Minor Threat, "Guilty of Being White", *In my Eyes* [7" EP], Estados Unidos: Dischord, 1981.

N.D.I., "Debes quitarte el uniforme", *Extremo Sur* [Álbum CD], Argentina: Frost Bite Records, 1993.

Paltax, "Feto", *00:14:00* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2019.

Paltax, *Grandes éxitos II* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2016.

Penadas Por La Ley, *Sexo Débil?* [Álbum CD], Brasil, Japón: Rotthenness Records, NAT Records, 1996.

Propia Decisión, "Tu derecho (por ellas)", *No seas lo que ellos quieren que seas* [K7], Argentina: xDeterminaciónXRecords, 1998.

Rancho Aparte, "Hermanadas y Fuertes", *Conmigo no ranchas* [Álbum digital], Argentina: Autoeditado, 2017.

Sentimiento Incontrolable, "Les divierte asesinar", *Les divierte asesinar* [7" EP], Argentina: Radio Tripoli, 1988.

Serú Girán, "Desarma y sangra", *Bicicleta* [12" LP], Argentina: SG Discos, 1980.

Serú Girán, "El grasa de las capitales", *El grasa de las capitales* [12" LP], Argentina: Sazam Records, 1979.

She Devils, "Baby", *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7" Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

She Devils, *Ninguna línea recta, ningún camino fácil* [Álbum CD], Argentina: GRRR!!! Records, 2003.

She Devils y Fun People, *El aborto ilegal asesina mi libertad* [7" Split], Argentina: Ugly Records, 1997.

Soberanía Personal, "Supermacho", *Benditos sean muñecos que pegan* [K7], Argentina: Ego Records, 1988.

Sudarshana, "Verdadera compasión", *Sacrificio* [Álbum CD], Argentina: X El Cambio Records, 2001.

Sumo, “Una noche en New York City/La rubia tarada”, *Corpiños en la madrugada* [K7], Argentina: Silly Records, 1983.

The Exploited, *Punk Not Dead* [K7], Reino Unido: Secret Records, 1981.

The Smiths, *Meat is Murder* [12” LP], Reino Unido: Rough Trade, 1985.

Todos Tus Muertos, *Todos Tus Muertos* [Álbum CD], Argentina: RCA Records, 1988.

Trust, “Todos por igual”, *Hardcore Girls* [7” EP], Polonia: Emancypunx Records, 2006.

Vegan Reich, *Hardline* [7” EP], Estados Unidos: Hardline Records, 1990.

Víctor Jara, “Zamba del Che”, *Pongo en tus manos abiertas* [12” LP], Chile: Jota Jota, 1969.

VV AA, *Belladona* [Álbum CD], Argentina: GRRR!!! Records, 2002.

VV AA, *Este Sinte Mata Fascistas* [Álbum CD], Argentina: Fichines Ruidos Zafarla, 2024.

VV AA, *Girlz Disorder Volume 2 (An International Femipunk Compilation)* [Álbum CD], Francia: Mass Productions, Fire and Flames Music, 2023.

VV AA, *Invasión 88* [Álbum CD], Argentina: Discos Milagrosos, 1988.

VV AA, *Perversos, Desviados, Invertidos* [7” EP], Argentina: Sebo Records, 2000.