

Políticas críticas de la sexualidad y prácticas artísticas contraculturales en la escena underground de Buenos Aires durante los años noventa

Critical politics of sexuality and countercultural artistic practices in Buenos Aires's underground scene during the '90s

Nicolás Cuello

RESUMEN

A comienzos de los años '90, en la escena contracultural de Buenos Aires, un grupo de mujeres jóvenes vinculadas a la música punk llevaron adelante un conjunto de iniciativas culturales desde las cuales tomaron una posición crítica ante las formas de violencia sexual que experimentaban. A través de canciones, publicaciones independientes y festivales, como también de posicionamientos discursivos y prácticas estéticas, estas mujeres elaboraron posicionamientos críticos sobre el cuerpo, la identidad y la violencia de género, que no sólo crearon un nuevo imaginario sobre las posibles conexiones entre el punk y el feminismo en la historia de la música, sino que crearon condiciones para una nueva política cultural del feminismo a partir de la incorporación crítica de emociones negativas, del potencial revulsivo de la sexualidad y de posicionamientos críticos del esencialismo.

Palabras clave: Feminismo; Violencia Sexual; Contracultura Punk; Giro Afectivo; Estudios Culturales.

Nicolás Cuello

Universidad de Buenos Aires | Buenos Aires | Argentina. cuellonicolas@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-7420-416X>

<https://doi.org/10.46652/runas.v4i8.143>
ISSN 2737-6230
Vol. 4 No. 8 julio-diciembre 2023, e230143
Quito, Ecuador

Enviado: septiembre 26, 2023
Aceptado: diciembre 02, 2023
Publicado: diciembre 19, 2023
Publicación Continua

ABSTRACT

At the beginning of the '90s, in the countercultural scene of Buenos Aires, a group of young women linked to punk music carried out a set of cultural initiatives from which they took a critical position regarding the forms of sexual violence they experienced. Through songs, independent publications and festivals, as well as discursive positions and aesthetic practices, these women developed critical positions around their bodies, identities and gender violence, which not only created a new imaginary about the possible connections between punk and feminism in the history of music, but also created conditions for a new cultural politics of feminism based on the critical incorporation of negative emotions, the revulsive potential of sexuality and critical positions of essentialism.

Keywords: Feminism; Sexual Violence; Punk Counterculture; Affective Turn; Cultural Studies.

Introducción

Al momento en que se anuncia la Guerra de Malvinas el 2 de abril de 1982, la Junta Militar conformada por Leopoldo Galtieri, Jorge Anaya y Basilio Lami Dozo emite un decreto que prohíbe la emisión de música en inglés en Argentina, con la intención de ganarse por vía del discurso del “enemigo externo” la confianza cívica hacia un régimen dictatorial cada vez más expuesto en su terrorífica constitución. Es así como en los años '60 y '70, aquella alianza identitaria entre rock y juventud, que había dado paso a nuevas figuras generacionales que elaboraron posicionamientos entre la inconformidad y la desidentificación como el hippie, los bohemios, los náufragos, los locos (Friedheim y Maretto, 2009), ahora sería capitalizada por la dictadura militar como un acervo propio. Los asesores del gobierno pasarían a acercarse a famosos músicos y productores culturales con la intención de conversar sobre el fenómeno de “la música joven” (Bitar, 2015) y se apuntaría a crear una Secretaría de la Juventud (Kreimer y Polimeni, 2006). Mientras tanto, el mercado musical y radiofónico argentino, en su preocupación por reinventarse comercialmente frente y a partir de la prohibición, sin perder a sus audiencias hechizadas por el carisma discolor del rock, saldría a la caza de valores propios. Como resultado, se produjo el retorno y el reconocimiento de artistas que antes habían estado directa o indirectamente afectados por las proscripciones, surgen gran cantidad de bandas, músicos, clubes y bares nuevos, proliferan los recitales masivos, aparece la iniciativa de retomar el ciclo de festivales B.A. Rock y el mismo aparato institucional obsesionado con neutralizar cualquier destello criminal de energía rebelde se acopla a una estrategia de reconciliación demagógica basada en la apreciación positiva del “joven rockero”, devenido a un ciudadano entusiasta y defensor de la cultura autóctona, institucionalmente aprobada (Favoretto, 2014).

Todo este fenómeno acelerado de masificación e instrumentalización política del rock en castellano encuentra su apogeo en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana (16 de mayo, 1982), pensado como una cartelera de los grandes nombres del rock para desviar las miradas públicas sobre el horror genocida y aunar fuerzas en torno a un sentimiento nacional. Efectivamente, la imagen de aquel rock que, hacia comienzos de los '80, se torna nacional aparece reconstruida sentimentalmente tanto en el sentido común como en distintas historizaciones especializadas

(Kreimer, Polimeni, 2006; Bitar, 2015), como una tierra de grandes genios masculinos. En distintos recuentos retrospectivos, la pregunta por la ausencia o escasez de mujeres dentro del rock nacional constituye un apartado específico casi inevitable; críticos, historiadores e investigadores han formulado la pregunta por la ausencia de mujeres en el rock local en términos que se apartan de toda responsabilidad por discutir con la historia y los fundamentos con la que ésta es contada.

Cuenta Gloria Guerrero, que hacia fines de los '70, “no había muchas mujeres a las que le interesara mucho el rock” (Ámabile y Castillo, 2013). La periodista describe que la participación de las mujeres en el rock se resumía a lo sumo a 2 chicas entre 300 hombres reunidos en Parque Centenario, y sostiene que en ese entonces la única manera de formar un gusto musical e interiorizarse en los códigos sociales de la contracultura rockera era escuchar y aprender lo que otros tipos tenían para decir.

Un caso emblemático sobre las maneras en las que ha tenido lugar el debate en torno al acceso y a la visibilidad de las mujeres dentro del rock es una nota publicada por la revista *Expreso Imaginario* n° 40 (1979) titulada “¿Dónde están chicas?”, en la que se convocaba a opinar a la periodista y poeta Sandra Russo junto a las músicas María Rosa Yorío y Carola Cutaia. Allí Russo exponía una de las primeras conjeturas:

La situación de la mujer es un reflejo de la sociedad en la que vivimos, porque ninguna de nosotras nació escuchando a Ian Anderson, ni fue educada para convertirse en música o poeta, o pintora relacionada con algún movimiento ocasional (...) Bueno, crecimos, y vaya a saber cómo aparecimos acá. (Rothschild, 1979)

En el artículo, las entrevistadas describían distintas formas de subyugación de la autonomía sociocultural de las mujeres tanto arriba como abajo del escenario, criticaban la glamurización de la independencia, el genio masculino y su contraparte en la concepción de la mujer como una “acompañante” inspiradora, sustento de la expresión libre del artista visionario. Sin embargo, a pesar de nombrar la historicidad de estas estructuras de poder, la nota terminaba por naturalizar el argumento de que efectivamente había “pocas mujeres” en el rock y que su número o actividad no podía compararse en modo alguno al de los hombres, aludiendo a una especie de determinismo histórico remoto del que las mujeres eran responsables por reproducir casi a nivel inconsciente, mientras que eludía por completo cualquier reflexión frente a la presencia sistemática de violencia, desigualdad, deshumanización y borramiento hacia las mujeres en su historia y presente.

Lo cierto es que, hasta entrados los años '80, el rock en Buenos Aires parecía ser sinónimo de una cofradía heteromasculina exclusiva en las que unas pocas mujeres llegaban a conformar “círculos privilegiados cercanos a los rockeros más importantes de los setentas” (Acevedo, 2017) pero siempre en una clave subordinada, caracterizada por la invisibilización del trabajo material y emocional. Si bien estos relatos, las experiencias de adversidad, disminución y supresión que atravesaron las mujeres dentro de los circuitos del rock local aparecen minimizados como un

destiempo, una cuestión de escasez o un problema de recepción, pero lo cierto es que había una cultura machista consolidada dentro de ese fenómeno idealizado por tantos que se manifestaba desde los espectros más sofisticados de la experticia musical hasta los lugares más viscerales del reviente rockero, y se encargaba, simultáneamente, de anular cualquier forma de expresión sensible que se considerara disonante con este orden masculino heterosexual: música “blanda”, “frívola”, “suave”, “comercial” eran algunos de los epítetos en los cuales se fundaba este juicio misógino propio de la crítica cultural.

Por otro lado, el canon de figuración que existía para las mujeres en el rock nacional no era menos abrasivo. Existía ya una larga tradición cultural de concebir a la mujer como un símbolo interpretable; particularmente la figura de la *musa* fue un lugar de incorporación lírica para las mujeres dentro de los universos del rock, dado que ofrecía una suerte de origen mágico y un soporte nutricional a partir del cual el genio masculino podía emerger para destacarse. De hecho, es posible comprobar que gran parte de las canciones más laureadas del así llamado “rock nacional” evocaban narrativas masculinas sobre mujeres, privándolas de toda biografía al reducirlas instrumentalmente al lugar de guías espirituales “productoras de emociones” (Rothschild, 1979).

Esta historia sería reiterada una y otra vez, arriba y abajo de los escenarios, alimentada de manera sostenida por la crítica especializada de rock local, institución que supo elaborar un repertorio canonizado de carátulas y apelativos sexistas, en donde las bandas que importaban eran aquellas conformadas por varones, mientras que las bandas integradas por mujeres a menudo eran tildadas de superficiales y pasatistas. La sola presencia de una mujer en una banda era descalificada por los puristas como un golpe de efecto comercial: para los entendidos, “la mina de la banda” desvirtuaba la pureza artística de la propuesta, mientras que su cuerpo o su imagen era asunto de evaluación en cuanta ocasión apareciera. Las expectativas visuales y sonoras sobre lo que debía ser “una mujer rockera” de alguna manera afirmaban la vigencia de esta dicotomía: a menudo el lugar de las mujeres dentro del rock era confinado a un territorio indefectiblemente melódico, lánguido y ligero (Blázquez, 2018), decididamente desvinculado de una energía agresiva, sanguínea, insatisfecha y problemática. Siguiendo esta caracterización cultural, la mujer rockera era solista, una individualidad creadora excepcional, pero que de alguna manera permanecía vinculada de manera profesional y afectiva a la trayectoria artística de otros hombres consagrados (Kreimer y Polimeni, 2006; Bitar, 2015). Frecuentemente, el sonido de la rockera era acústico y confesional, su estética se conectaba con la interioridad, la dulzura y ciertas convenciones culturales sobre la sensibilidad femenina.

Durante la década de los ‘80, la contracultura punk parecía conformar un espacio masculino construido por y para hombres heterosexuales, con esporádicas apariciones de algunas chicas involucradas, cuyos nombres desaparecieron rápidamente en la memoria subterránea. En 1986, Pat Pietrafesa, figura impulsora desde sus orígenes de la contracultura punk en Argentina, recientemente desvinculada de su primer banda Sentimiento Incontrolable, formaba parte de un grupo punk rock anarko-pacifista, Cadáveres de Niños. Banda de culto cuyas presentaciones

cuando no eran interrumpidas por las redadas policiales, solían ser violentadas por un público intolerante frente a cualquier tipo de diferencia sensible o exuberante. El contar con dos integrantes mujeres al frente de la banda los convertía en una muestra imperdonable de artificio y blandura musical e ideológica, una herejía frente al imperativo del estoicismo viril que se exigía a los imaginarios punks.

Pietrafesa reconoce que, en aquel momento, en el punk “no estaba sola” pero que “las chicas éramos minoría absoluta” (Enríquez, 1999), y considera importante la aparición de una banda enteramente de chicas como Exeroica, que también formaba parte de la Cooperativa de Músicos Independientes que ella misma fundó. Pero a pesar del avance de estas pequeñas fisuras que operaban como una oportunidad para las mujeres jóvenes de la escena, Pietrafesa consideraba que en ese entonces la escena se había tornado horrible, discriminatoria y expulsiva. En una entrevista de la época, relata todo el desencantamiento que tenía con la escena debido a la pérdida del sustento ideológico que había cruzado a la energía punk en los '80 y por la irrupción de principios fuertemente machistas a través de las culturas organizadas en torno a la música: “se iba acabando todo a finales de los '80” (P. Pietrafesa, comunicación personal, marzo de 2019). En la última porción del año '88, Carol deja la banda y es reemplazada por Marcelo Pocavida, ex-cantante de Los Baraja, columnista del suplemento “Gore Fest” del fanzine *Resistencia* y adepto a la imaginería shock-rockera. Influenciados por el desencantamiento, Pietrafesa y Pocavida se encierran en sus cuartos a tener un “viaje temporal”, escuchar a los Stooges, New York Dolls, MC5, Dead Boys junto otras bandas de garage pre-punk, glitter-rock y proto-punk; mientras que elaboran en conjunto una crítica sinuosa de los “nuevos machos” del punk y el hardcore, creando condiciones para una reinención política de la contracultura a través de una curiosa transmutación musical y estética; si el punk era un escaparate de convenciones rígidas, se volvía ahora urgente defender con vehemencia la ambigüedad del verdadero rock 'n' roll. Un motivo de provocación que completaron al incorporar vestimentas con plumas y boas, dejándose el pelo largo o bailando seductoramente sobre el escenario.

A comienzos de los años '90, en este gesto de desidentificación no sólo encontramos una distancia en relación con la prédica intolerante en la que se había convertido el punk; sino también la posibilidad de encontrar en él una oportunidad para pensar el cuerpo, la visceralidad, el erotismo violento y los poderes de la ambigüedad, dimensiones fundamentales de aquella expresión sensual que estaba en las raíces mismas del movimiento contracultural. El erotismo punk rocker celebrado principalmente por Pietrafesa será, entonces, percibido como un fenómeno temerario y liberador en la potencialidad que posee de abrir el sentido ya instituido de la verdad punk, claudicando de aquellas normas que oprimen al cuerpo, reivindicando la pérdida de control como una experiencia extática en la que es posible confundir el poder en la caótica experiencia corporal y emocional que supone habitar provocativamente la diferencia.

Habitar entonces la conflictividad con la escena punk a través de la intensificación de estos posicionamientos feminizados, se convirtió en una estrategia minoritaria, en una política visual y sensible, en la que algunos integrantes de este espacio, en especial las mujeres jóvenes, reclamaban para sí la continuidad de formas de vida no autoritarias, alejadas de la normalización, estandarización y rectitud de la imaginación política tradicional.

Movimiento Riot Grrrl: La internacional de las chicas enojadas

Es posible reconocer que dicha tensión establecida por el ingreso agresivo de principios androcéntricos de una nueva contracultura hardcore, en las escenas independientes a nivel internacional, pueda pensarse como una crisis global en la historia de la música punk que de forma situada despertó estrategias de acción diferenciales y potenció la emergencia de nuevos movimientos que buscaron dar una respuesta a la institucionalización de la desigualdad sexogenérica. Un fenómeno ejemplar de esto puede reconocerse en el apogeo de las escenas contraculturales punk de Washington DC y Olympia en Estados Unidos, en las que dichos procesos de resistencia dieron cauce a la aparición del movimiento Riot Grrrl, que entre 1991 y 1997, funcionó como una red subterránea regional de chicas activistas, artistas y editoras (Wiedlack, 2005; Garrett Tyson, 2011) dedicado a organizar formas de subversión cultural en las que se pudieran desarmar las relaciones de género desiguales y jerárquicas vigentes en la sociedad, para darle voz a un centenar de realidades urgentes y minorizadas a través de la producción inagotable de música, fanzines, films, eventos, acciones y foros de discusión.

Eran tiempos en los que Estados Unidos estaba viviendo la continuidad devastadora de aquel laboratorio neoliberal que había sido el mandato de Ronald Reagan, en la asunción de Bush padre. Hablamos de un modelo tecnocrático que impartía la internalización de los valores empresariales sobre los sujetos y lo complementaba con un programa punitivo de austeridad económica sobre lo no-productivo. El poder político, mediático y religioso confluía en un llamado agresivo por el retorno al orden de los valores familiares, abogando por la recuperación de un modelo basado en principios blancos, heterosexuales y patriarcales, a través de medidas de escarmiento contra las madres solteras, pobres y/o trabajadoras, migrantes y racializadas a quienes se acusaba de desestabilizar la imagen de mujer doméstica, fiel esposa y madre abnegada (Garrett Tyson, 2011). Las muertes vinculadas al Sida escalaban en números en el marco de una profunda crisis sanitaria, política y social alimentada a base de negacionismo institucional, pánico moral, estigmatización y expulsión sistemática, diezmado poblaciones enteras de hombres gays y bisexuales, mujeres transexuales, usuarias de drogas, trabajadoras sexuales, migrantes y pobres.

Paradójicamente, las escenas alternativas que se reconocían por su capacidad de crítica, estaban minadas por las mismas violencias estructurales que se reproducían en el resto de la sociedad. La violación, el abuso emocional y sexual de las mujeres dentro los espacios hardcore punk eran moneda corriente. Frente a la idealización que convertía a los varones en genios de la música, a las mujeres sólo les quedaba el lugar de musas, novias, amigas y madres, mientras que llevaban

adelante prácticamente todo el trabajo reproductivo invisible y no remunerado que volvía posible dichos espacios de agitación contracultural. Con este panorama, un amplio número de mujeres dentro del punk se comprometieron a transformar el machismo desde el interior de sus escenas, propulsando frentes de afinidad que también habían decidido romper la soledad del silencio, articulando sus intereses y experiencias de goce, desesperación, dolor y pasión en clave política e inventando en conjunto maneras de reclamar la vida.

Este vuelco no ortodoxo a un feminismo coincide con lo que muchas historiografías occidentales denominan “feminismo de la tercer ola”, que al igual que el feminismo de la segunda ola se propone elaborar políticamente el lugar de la experiencia personal, haciéndolo esta vez desde una perspectiva “multivocaz”, que también revisase la diferencia, la contradicción, la herida histórica y la singularidad experiencial de las mujeres, desestabilizando aquella presunción de unidad identitaria abstracta, deprivada de toda consideración de clase, raza, sexualidad, corporalidad, “la mujer”.

Esta nueva forma de hacer feminista se sostuvo fuertemente en la producción de fanzines, formas ambulantes de cuarto propio en donde por primera vez muchas personas reconocieron una oportunidad para sus vidas, motorizando en ellos un complejo dispositivo gráfico terapéutico que difería del tono en el que el feminismo de los años ‘70 había visualizado la experiencia política del despertar de conciencia (Soccio, 1999). Fanzines como *Jigsaw* (1989), *Chainsaw* (1989), *Girl Germs* (1990), *Riot Grrrl* (1991), entre otros, pasaron a ser foros abiertos (Schilt, 2003) de sentimientos urgentes y formulación política; en ellos se hablaba sobre abuso, incesto, celos, sexualidad, gordofobia, competencia misógina, racismo; se enseñaba a pinchar neumáticos de patrulleros, reusar estampas postales o se difundía información sobre aborto libre; se propusieron consignas vacilantes y manifiestos que después pasaban a tomar la forma de redes, bandas, direcciones e identidades políticas.

En 1991, la denominación *Riot Grrrl* se desprendió del título inicial de un fanzine homónimo pensado para hacer conexiones con otras chicas que vivieran en DC, hasta llegar a alcanzar la escala de un movimiento vivo, convirtiendo una serie simultánea de impulsos íntimos en una fuerza de movilización colectiva. A diferencia de otras expresiones feministas orientadas en torno al sujeto *mujer*, el movimiento *Riot Grrrl* contó con la característica de centrarse específicamente en la juventud rampante de muchas de sus protagonistas, tomando como base discursiva la imagen minorizada de la *chica*, una figura que históricamente fue usada para separar lo que es “serio” de lo que no: “ser sólo una chica” pasa a contraponerse a la idea de potencia, consistencia, autonomía e importancia política, indefectiblemente puesta bajo la providencia y el patrimonio de los “grandes”, es decir, hombres adultos. En el término *grrrl*, encontrábamos, por un lado, una combinación alterada entre chica (*girl*) y enojo (*grrrr*) que se entrometía con la cadena de asociaciones históricas que hacía que “ser una chica” fuera una severa condición subjetiva maniatada por la

inercia, la debilidad, la dulzura, la docilidad y la indefensión. El movimiento Riot Grrrl reclamó el enojo como una potencia aglutinante en lugar de un estado emocional aislado y alienante, convirtiendo estos sentimientos incómodos en *manifestos*, coordinadas de invención de una cultura del cuerpo y de los afectos que reelaboró políticamente un gran número de cuestiones en torno a la violencia sexual. En estos escenarios comunitarios, organizados de forma subterránea e íntima, rugía de manera intensa la necesidad de articular una conciencia política en torno a lo traumático -particularmente en relación al abuso físico, sexual y emocional- como una dimensión aglutinante de la realidad vivida de muchas mujeres.

Si bien es cierto que la diseminación internacional de los preceptos de este movimiento se harían lugar en la escena argentina, es importante entender cuáles han sido las conexiones específicas en las que el punk y las políticas feministas tomaron contacto para construir marcos de referencialidad específicos que no trasladen de forma acrítica representaciones institucionalizadas de estos dispositivos de producción contracultural desde aquellas ficciones coloniales de origen que modelan de forma restrictiva la emergencia de experiencias propias. Si la transición histórica entre las décadas de los años '80 y '90, se instituye como un marco internacional de crítica al androcentrismo patriarcal de las escenas contraculturales, ¿podemos preguntarnos por la existencia de un movimiento Riot Grrrl en Argentina? Reconocer los intercambios y las formas de simultaneidad de este fenómeno implica dar cuenta de las condiciones político-culturales específicas que volvieron posible la emergencia de este vínculo incómodo entre punk y políticas feministas a escala internacional, mientras que al mismo tiempo permite identificar relaciones de continuidad, ruptura, alternancia, usos, apropiaciones y diferencias singulares de este vínculo en nuestro territorio.

She-Devils: usina creativa de la contracultura punk feminista.

En el verano del '93, Patricia Pietrafesa sintió la necesidad de difundir con mayor intensidad el trabajo de aquellas iniciativas contraculturales que tensionaban los vínculos entre punk y feminismo en otros contextos, a través de la información que recibía como columnista de la *Maximum Rock n' Roll*, el furor de conversaciones postales con otros punks de distintas partes del mundo y el circuito de piratería de cassettes que explotaba en el Parque Centenario en aquel entonces. En primer lugar, esa inquietud se deslizó mediante de la traducción de una entrevista a la banda de punk feminista L7 en el *Resistencia* n°7, en una nota acompañada por la siguiente introducción editorial:

“Últimamente y por suerte han aparecido increíble cantidad de bandas de mujeres (en USA). Y algunas de ellas son muy poderosas, mujeres que han salido adelante imponiendo su estilo que no es el clásico que vende la industria del rock. Son mujeres sin maquilladores, expertos fotógrafos, peinadores y toda la troupé de formadores de imagen, están mujeres están ahí con sus guitarras y su actitud (...) Estoy segura que cualquier chica con inquietudes musicales puede sentirse identificada con alguna de estas mujeres y tal vez tenga el incentivo no sólo limitarse a ir a la gig, ser groupie o tener que estar a un lado del pogo/slam/mosh pit sosteniendo la campera

de su compañero (...) Por eso de ahora en más vamos a publicar los pensamientos u actividades de varias bandas de mujeres de la escena internacional, también noticias y reportajes locales. Espero que la difusión de este tipo de bandas incentive a las chicas a perder el miedo y salir a hacer lo suyo. Para los próximos números: Bikini Kill, Spitboy, Babes in Toyland, Seven Year Bitch, Riot Grrrrll (movimiento de mujeres), etc.” (Pietrafesa, 2013)

Esas palabras daban cuenta que había, en efecto, una necesidad acuciante que pertenecía a un momento, pero también a una historia portada y compartida por muchas. Habían sido años de habitar escenas por las cuales se sentía una intensa afinidad, pero también era urgente reconocer toda la línea de hostilidades, silencios forzosos y dictámenes de imposibilidad que había en ella.

Yo vengo de otra generación después de Patricia. Cuando leía las crónicas y todo, sólo encontraba la participación de chicas en el fanzine de Patricia. Leía millones de fanzines que había en esa época y nadie en ningún lado, mencionaba a Cadáveres de Niños ni a ninguna chica. Eran todos fanzines con historias de pibes, sobre bandas de chicos... entonces para mí, estuvo buenísimo el día que ví un *Resistencia* y encontré a una mujer hablando en primera persona de cuestiones que acá tenían que ver casi exclusivamente con varones –cosa que no era así. (P. Arrese, comunicación personal, marzo de 2017)

En 1987, Pilar Arrese era una adolescente de Belgrano cuyas inquietudes sonoras no entraban dentro de la placidez del rock nacional que consumían los jóvenes de su época en la Ciudad de Buenos Aires. Su fascinación por el sonido disonante la empujaba los días de semana iba a ver las fotos que decoraban la vidriera de los negocios de música de la galería Churba de su barrio, donde además dio con los primeros fanzines *Resistencia*: una lectura que le abrió todo un mundo de posibilidades al darse cuenta de que nada de lo que había formado parte de su vida hasta aquel momento había sido elegido por ella. En esa misma publicación, Arrese encontró las columnas de Eduardo Valenzuela, “El Profe”, y conoció por primera vez el término “queer”, vinculado a un paraíso imaginario para desviados de la norma sexual. Así también se acercaría al universo social que rodeaba al puesto de Luis Alacrán en Parque Centenario, y se pondría en contacto con todo el movimiento gestado en torno a la Biblioteca José Ingenieros, particularmente con los grupos de lectura de los viernes, en los cuales se vinculó con la ética anarquista y la historia viva del pensamiento libertario.

El 16 de abril de 1987, el amotinamiento de los militares carapintadas en Campo de Mayo fue una fecha de confluencia clave para un montón de sujetos que seguían viviendo en carne propia la crueldad del poder represivo en democracia. Pilar recuerda estar en Plaza de Mayo en medio de aquella vibración colectiva con el grupo de la Biblioteca José Ingenieros, y que vio a la mítica activista lesbiana Ilse Fuskova enarbolando una bandera con un triángulo rosa que decía LESBIANAS mientras repartía los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*. Aquel grupo en la calle pronunciaba un lugar en el mundo que también podía ser habitado por otras, hecho que abrió un registro de posibilidad en Pilar, quien empezaría a pensarse a partir de entonces como *lesbiana punk*.

En aquellos encuentros de lectura de la Biblioteca José Ingenieros, Pilar también conocería al grupo de editores con quienes llegaría a impulsar su propio fanzine anarquista *Hasta Morirla* en 1990 (Petra, 2015). Alrededor de este fanzine que tuvo aproximadamente cuatro números, se conformó un grupo de afinidad de punks antisociales con quienes leía, discutía y salía a la noche. Cada ejemplar de *Hasta Morirla* consistía principalmente de republicaciones de artículos de otros fanzines, y tomaba como influencia fundamental al *Resistencia*, al punto en que, aún antes de comenzar a diagramarse, la idea del primer número estaba centrada en una entrevista a la banda Cadáveres y especialmente a Pat Pietrafesa, a quien Pilar, más allá de su profunda admiración de fan, aún no conocía personalmente.

A partir de la consolidación de su amistad, Arrese cuenta que, en aquellos años en los que se estaba encontrando con su “efervescencia sexual” como lesbiana, Pat solía recomendarle música Riot Grrrl sobre la que leía en la *Maximum* y juntas se ponían a escuchar aquellas bandas en cassettes que conseguían en el Parque Rivadavia o que llegaban vía correo: así fue como llegaron a enloquecerse con Tribe 8, Hole, Spitboy y Bikini Kill, entre muchas bandas más. Para Pilar:

(...) la influencia siempre fue Patricia. Vivíamos juntas en la misma casa, ni bien íbamos a un lugar y veíamos una banda que tocaba una piba, era ‘tenemos que hacer algo, hay que juntarse’. Sentíamos una urgencia de juntarnos con otras pibas que toquen. Patricia ya traía desde hace mucho esta idea de hacer una banda de chicas. (P. Arrese, comunicación personal, marzo de 2017)

En 1995, juntas, formarían la banda She-Devils, con Pat en bajo y voz, Pilar en guitarra y voz y Lucio “Lula” Adamo en batería, posteriormente reemplazado por Inés Laurencena, tomando su nombre del film sexploitation *She-Devils on Wheels* (1968), de Herschell Gordon Lewis, protagonizado por una pandilla de mujeres motociclistas rapaces llamada “Maneaters” (Devorahombres). En aquella voluptuosa iconografía de la diablo o la *she-devil* encontramos motivos culturales del exceso en los que aparece feminizada una fuerza antisocial de una libertad maldita y se desmiente aquella normalización moral que eterniza a las mujeres del lado del bien, la mesura y el pudor: estos términos introducen modos de agenciamiento femenino que se materializan a partir de una oportuna e intoxicante conjunción entre el reviente, el éxtasis y el peligro (Hofer, 2016). En ese sentido, el nombre She-Devils calzaba perfecto para un proyecto que se proponía invocar la fuerza sinuosa e intoxicante de la feminidad, el placer y la violencia, a través del formato directo del power-trío: el espíritu del rock simplificado a la potencia de sus elementos básicos. Estribillos poderosos aullados sobre cuatro acordes despiadados y montados sobre guitarras de garage zig-zagueantes, canciones protagonizadas por criaturas sombrías, vicios nocturnos y sentimientos incontrolables.

Las canciones de las She-Devils alojaban emociones solitarias que se dispersan entre el vitalismo y el nihilismo. Se trata de un tipo de rock and roll insatisfecho, enérgico, desorientado, por momentos absurdo, apologista de la desertión y traicionero de la norma, que abandona la esperanza de otros para hacerse acompañar por los propios instintos. Frente al sentido de auto-

ridad moral de aquella razón punk que buscaba respuestas en consignas rígidas e inequívocas, en She-Devils la salida es incierta y errática: lo único real es la impaciencia, la fuerza de invención que proviene cuando no hay nada que perder, des-esperar y por fin desujetarse de los mandatos conocidos.

Pero esta fuerza intempestiva que las posicionaría como una de las bandas más singulares de la historia del underground, también vino con un costo y un peligro muy alto. Tanto Pat como Pilar consideran que, en los años '90 con She-Devils, la violencia en los recitales fue aún mayor que la propiciada por la policía en la década anterior (P. Pietrafesa, comunicación personal, febrero de 2017). En los conciertos, las tres debían enfrentarse una y otra vez a palizas, escupitajos y humillaciones de todo tipo por parte de un grupo de punks intolerantes que reaccionaban frente a la “confusión” que significaba una banda conformada por dos mujeres al frente, con integrantes ilegibles para los estándares de género de la escena aquel entonces. Pietrafesa recuerda que, en aquella época, el mensaje que enarbolaba la banda era: “no seas víctima, defendete” (2017). Ellas no se quedaban al margen de la violencia, sino que respondían activamente, también a los golpes, haciendo los instrumentos a un lado o usándolos de arma, sabotando aquellos lugares en donde toda esa violencia estaba legitimada; después de todo, como subraya Arrese, lo que las había unido inicialmente era el deseo de “rebelarse contra lo que nos tocaba, y responder” (P. Pietrafesa, comunicación personal, marzo de 2019).

Esta condición problemática no estaba desvinculada de cierta afirmación erótica vital. Podríamos decir, siguiendo a Ann Cvetkovich, que la imagen de “fémina” a la que respondía el imaginario de She-Devils es aquella que se desentiende del lugar generizado de la víctima que niega toda asociación con la rabia y la agresión (2003). Después de todo, ellas siempre estuvieron fascinadas con las distopías escandalosas del cine *exploitation*, atentados imperfectos e impuros descatalogados de los estándares del buen gusto y la corrección política que solían reflejar de manera extrema las fantasías que poseía la mayoría moral acerca de las consecuencias que conllevaría el poder desatado de las mujeres.

Por aquellos años, la banda decide tener un sello propio, *GRrr Records*, que fue formado con la intención de “sacar el primer trabajo de más de dos canciones” y del año 1997 en adelante, el sello será la plataforma de producción y lanzamiento de distintas incursiones grabadas, epifanías del grupo y aventuras colaborativas. En aquel momento, conocían a una persona que tenía una fábrica de cassettes y todas las bandas de su entorno editaban el suyo propio fabricados del mismo lugar (P. Pietrafesa, comunicación personal, marzo de 2019). Desde la formación del sello, la banda edita los siguientes álbumes, los cassettes *GRrr* (1997), *Aunque Te Sientas Sola* (1998), el EP en vivo *She-Devils Live & Dead* (1998), el EP *Ninguna Línea Recta, Ningún Camino Fácil*, y llega hasta el 2007 con el larga duración en estudio *Horario Invertido*, que se suma a *La Piel Dura* (2001) primer disco de estudio que grabaron en colaboración con Besótico Records. Pero sin duda alguna, a lo largo de su trayectoria una de las incursiones colectivas que más se destacó fue el split en vinilo *El Aborto Ilegal Asesina Mi Libertad* (1997) con Fun People, disco que se pensó con voluntad de recurrer, para difundir información y amplificar el debate por la libre elección dentro de escenas en las que el tema estaba saturado de silencio o de polémica.

La portada del mentado vinilo fue la imagen de una bandera que decía en letras grandes, junto a la foto del genocida Videla, “Si su mamá hubiera abortado éste (y otros) nos hubiéramos ahorrado”, y que se enmarcaba en la consigna “No al indulto, sí al aborto”. Sus canciones estuvieron puestas para acompañar, desde la dulzura y la fortaleza, procesos subjetivos que no son fáciles, sobre todo por el riesgo que produce el cerco criminalizante del Estado sobre una práctica y decisión corporal concreta. El booklet del libro no es ingenuo a este respecto: “Estás embarazada y no querés tenerlo, ¿qué hacer? ¡Debes apurarte ya! Preparate, porque vas a ingresar en el terreno de lo ilegal...” o “al ser el aborto ilegal y practicado en secreto, nadie se hace responsable por tu vida”. Frente a la situación apremiante, el vinilo cargado de información sobre los procesos abortivos, estadísticas duras provistas por la Coordinadora por el Derecho al Aborto y dibujos hechos por Lula, se proponía como un primer paso en la construcción de una autonomía punk situada.

Su presentación el sábado 22 de marzo de 1998 en el mítico boliche Cemento marcaría un éxito de convocatoria: más de 2000 personas en el público y varias bandas anotadas para formar parte de la fecha. Sin embargo, a este recital también se acercaron grupos de chicos con volantes contra el aborto, e incluso el evento se vería sacudido por un polémico intento de sabotaje cuando la banda *straight-edge* xAutocontrolx salió a tocar montando una escena de dramatismo gore en la que bebés de plástico pendían dentro de bolsas con sangre falsa, mientras irrumpían con un discurso anti-aborto. Ante aquella situación, las organizadoras, desorientas por el boicot, pararon el recital, y se dio comienzo a una discusión masiva e imparable desatada en el escenario, en el backstage, hasta en los baños.

Después de la controversial repercusión de aquel simple, las She-Devils serían invitadas por organizaciones de mujeres feministas para tocar en distintas iniciativas en contra de la violencia hacia la mujer, por la despenalización del aborto y para el armado de fechas históricas como el 8 de marzo. No obstante, en todos estos espacios, se habían encontrado con la desconfianza reticente de otras mujeres que en muchas ocasiones les dejaban en claro que el feminismo no era para ellas. De hecho, la relación con este movimiento siempre había sido tensa para la banda: desde el comienzo de su formación se habían implicado abiertamente en la lucha contra el machismo y por la liberación sexual, pero la política de identidad y sus reflujo separatistas se ubicaba en las antípodas de sus convicciones y ellas, a su vez, no dejaban de ver en el feminismo institucional otro signo de clase, generación y modo de hacer (Canalda, 2018). La opinión de mujeres punks convocadas a tocar en una iniciativa feminista se hacía sentir menor en relación a otros aportes militantes de una consistencia “más programática”, y el estilo *amateur*, afecto al desorden y a la pasión de las punks quedaba fuera de lugar dentro de escenarios más contenidos, serios y burocráticos, decididamente menos pegados al cuerpo. Una de las discrepancias que las feministas tenían con el grupo pasaba por aquel estilo emocional negativo característico del punk, asociado a la visceralidad y la frontalidad descarnada; muestra de esto es que durante el proceso de confección del booklet para *El Aborto Ilegal*, tuvieron intensas discusiones con la Coordinadora porque las feministas consideraban totalmente contraproducente que el álbum incluyera la palabra ‘asesina’ en el título (P. Arrese, comunicación personal, marzo de 2017).

La organización del 8 de marzo de 1999 fue un capítulo particularmente estresante para la banda. Si bien tenían una relación endeble con las feministas de la época, sí habían generado una relación estrecha con las mujeres de la Coordinadora por el Aborto, quienes la invitaron a protagonizar la fecha histórica. En medio de tantas reuniones con partidos políticos, su posición fue la de militar desde la música, hacer del sonido del punk un modo de participación feminista. A pesar de la ilusión puesta, aquella fecha es recordada como “un desastre” por Pietrafesa y Arrese hasta el día de hoy. Sucedió que además de ellas, habían propuesto contar con la participación de Penadas por la Ley, un trío platense de chicas punks, formado en 1993, que ya habían tocado para mujeres presas en el penal 8 de La Plata durante otras fechas del calendario feminista. Al momento en el que dicho grupo tocó, el acto político dejó de tener la forma orgánica a la que aspiraban varias de sus organizadoras, y el escenario en Plaza Congreso fue rodeado por un imprevisto poco violento, para terror de las feministas mayores que intentaron detener el recital. Las Penadas por la Ley reaccionaron con bronca frente al intento de moderación y el clima se caldeó aún más. Cuando llegó el turno de las She-Devils, comenzó una lluvia torrencial que casi electrocuta en vivo a las punks sobre el escenario.

Para ese entonces, ambas le venían dando forma a una idea que habían soñado desde un principio: “armar algo con personas que tuvieran algo más en común con nosotros, chicas punks, hardcore y rebeldes con ganas de agitar la escena” (Pietrafesa, 2013). Si bien en 1997, año en el que las punks organizaron el primer Festival Belladona, “el porcentaje femenino se había elevado muchísimo”, lo que ellas notaban es que en la mayoría de los recitales, el 90% de los que están en el escenario seguían siendo hombres. La voluntad inicial del Festival Belladona era poder explorar al máximo la potencialidad de una situación invertida, en la que se pudiera poner todas las mujeres posibles mostrando lo que hacen.

Festival Belladona: culturas sexuales públicas y feminismos críticos

Llamado de esa forma por aquellas hierbas mágicas que, untadas sobre palos de escoba, permitían que las brujas pudiesen elevar su vuelo, el Festival Belladona quería marcar profanamente una diferencia calendaria con relación a las agendas ya legitimadas del feminismo, en la que se pudiera conectar con otro orden de creencias. En lugar de pensar un evento específico para el 8 de marzo, día que para ese entonces parecía absolutamente institucionalizado y depurado de cualquier margen contestatario (“se había vuelto el día en que el jefe le regala flores a su secretaria”, según Pilar Arrese), para aquellas mujeres punks fue más promisorio la imagen de posibilidad que les devolvía la fecha del 30 de abril: la noche de Wallpurgis. Se trata de un momento del año marcado por los calendarios de Europa central en el cual se produce un levantamiento masivo de las brujas y otros seres infernales.

El Festival Belladona surge de la necesidad de generar un espacio diferente en el cual pudieran reunirse todas las mujeres conectadas a la ética autogestiva y a los sentimientos inconformes contra las jerarquías sexuales asignadas a su género: jóvenes que compartían bandas con integrantes masculinos y estaban expuestas a la desvalorización misógina de sus pares, punks que eran despreciadas por ser mujeres y reclamar su pertenencia en la contracultura, o chicas rockeras que eran aprobadas por otros tipos como la excepción a la regla, a través de comentarios condescendientes como “sabe tocar bien” o “mirá, toca como un chabón” (P. Arrese, comunicación personal, Marzo de 2017). Para sus instigadoras, el Festival Belladona fue concebido como un lugar para exteriorizar molestias e inconformismos (Casanello, 2005), un “encuentro abierto de mujeres” en donde se podía adoptar todo tipo de plataformas de expresión deshabitando cualquier purismo limitante, sectarismo musical o uniforme reglamentario. Belladona fue pensada como una forma táctica de desarraigar aquel argumento misógino de “que el punk no era un lugar para mujeres” internalizado a la fuerza en la escena, y también como una forma para generar las condiciones propicias para extender un deseo, que de allí se multiplicasen diferentes grupos de chicas. Sin embargo, el festival no sólo estaba interesado en contradecir aquel postulado sobre la ausencia de mujeres en el punk, sino también el sentido monolítico en torno a la idea de “mujer”. La iniciativa trataba de ir más allá de lo identitario, ya que, de por sí, para sus organizadoras, la presencia del sujeto “mujer” no garantizaba nada. Esto era dejado en claro incluso a través de sus propios flyers, donde el protagonismo imaginario de esta mitología propia oscilaba entre heroínas como Jayne County, las Runaways, Chrissie Hynde, Poison Ivy; agitando un llamado público a construir una cultura conformada por “(...) jóvenes – viejas – rockeras – homo – bi – hétero – lesbian – vegan – sm – trans – multies – hc/killer – pop – dark – feministas – anarkistas y renegadas de todo tipo!!!”.

Al momento de gestar este festival, la imagen que Pietrafesa tenía en mente se alejaba del formato tradicional de un festival punk, acercándose más a la producción de una *situación colectiva*, un paréntesis espacio-temporal cuyos efectos no pudieran ser calculados de antemano: “La primer causa es crear una situación como cualquier recital, distinta de todo lo cotidiano de tu vida” (Casanello, 2005). De la misma manera que previamente el formato del disco había sido usado como una plataforma para comunicar ideas urgentes, aquí los festivales replicaban dicho funcionamiento, es decir, habilitar una térmica social en la que sea posible la multiplicación expresiva de un principio de cooperación que profundice lazos y operaciones autogestivas entre jóvenes y mujeres. Fue así como el primer Festival Belladona tuvo lugar en un boliche de Once una noche de Wallpurgis de 1997. Aunque la intención inicial fue la de convocar una edición por cada cambio de estación, tomando en cuenta los equinoccios, esta premisa terminó desbordando anárquicamente de sí misma, al punto que en que “un año se hicieron ocho festivales, mientras que, en otro, cuatro o incluso, uno” y así sucesivamente. De 1997 al 2001, el Belladona se caracterizó por intervenciones de artistas mujeres o bandas en las que participaran o estuvieran conformadas enteramente por mujeres, pero en un formato acústico, porque en aquel entonces las políticas de

admisión de muchos lugares estaban restringidos a bandas que tocasen con batería (P. Arrese, comunicación personal, marzo de 2017). Las presentaciones acústicas también permitían descentralizar el lugar de las bandas en vivo, y repartir la atención hacia otras actividades y experiencias en las que también se podía comulgar con esta energía intensa: literatura perversa, baile, performance, feria de publicaciones, contrainformación, discos, corsetería y accesorios fetichistas, videos, ropas, comida e “improvisaciones varias”. A partir del 2001 hasta el 2006, año en que se realiza el último Belladona, los Belladona adoptan un formato eléctrico y se afianza la perspectiva editorial de politizar su pluralidad, es decir, desencializarse, con la necesidad de que el festival no sea un muestrario de artistas mujeres a secas, sino una conformación mutante de energías rebeldes:

...nos empezó a dar bronca en un momento, porque quedaba afuera gente que nos gustaba lo que hacía. Y había mujeres que no nos interesaban para nada. En un momento nos empezó a apretar mucho el rótulo (...) Queríamos personas que se cuestionen, que se den vuelta, que la peleen. (Arrese, 2017)

A lo largo de un recorrido intermitente que incluyó más de quince eventos, el Belladona tuvo lugar en distintos espacios: algunos fueron realizados en el auditorio de FM La Tribu donde anteriormente se había desarrollado el *Ciclo de Compositoras Punk*, un primer ejercicio de organización de eventos acústicos en el que participaron mujeres de la escena underground en una velada que se completaría con material de difusión específico y visionado de videoclips, entrevistas y documentales realizados por y sobre mujeres en el punk. Desde aquel momento se fundaría una metodología constante, estos encuentros se tratarían de breves shows, intercalados con lecturas en vivo vinculadas al cruce entre sexo y al poder o críticas a las narrativas normalizadas del ser mujer (Elencwajg, 1999). Otros Belladona tuvieron lugar en boliches como El Dorado o en centros sociales recuperados como el Olga Vázquez en La Plata. Entre las artistas que pasaron por las distintas ediciones del festival estaban Estoy Konfundida, Marina Bandoneón, Sucias Nenas, McCoy, Señor Tomate, Paula K, Pasto a las Fieras, Bambolinas, Panorámica, Virginia, Acéfala, Juana Chang, Monchonxs, Ser o no res, Kim, Sol Shurman, Tender, Choque Generacional y Mujercitas Terror. También fueron invitadas bandas de otros territorios como The Hats (Brasil), Lilits (Chile), Ali Gua Gua (México) o las Brainerds (Uruguay). En los festivales, tuvieron lugar un gran número de actividades como la proyección de la filmografía de Richard Kern o films fetichistas de Betty Page; charlas a cargo de María Medrano compartiendo la experiencia del taller de poesía “Yo no fui”, conformado por mujeres presas del penal de Ezeiza, Blanca Rizzo coordinaba talleres de “acción, cuerpo y desenfreno musical”, una iniciativa para trabajar expresión corporal a través del punk; la presentación de la traducción parcial en versión fanzine del emblemático libro de Andrea Juno, *Angry Women of Rock*, aquí reeditado por Pietrafesa como *Mujeres Enojadas del Rock* (2005) y centrado en las entrevistas de Kathleen Hanna, Jarboe K (Swans), Chrissie Hynde, Joan Jett y Lynn Breedlove (Tribe 8). El festival estaba repleto de stands de promoción de acciones solidarias e información sobre despenalización del aborto, libertad de elección, anarco-individualismo, entre otras cuestiones. También fue muy idiosincrásico dentro del festival el espacio que tuvo la experimentación con los límites y la potencia del cuerpo, a partir de la participación activa de gru-

pos under de modificación corporal como Acción Mutante o las Tattoo Doll con performances de artistas como La Comando y La Negra realizando suspensiones y perforaciones en vivo. En abril del año 2002, GRrr Records edita el compilado *Belladonna* en donde quedaría registrado gran parte del espíritu del festival, en donde participaron Kim, Mujercitas Terror, Panorámica, Annie Hall (Sol Shurman), She-Devils, Pasto a las Fieras, Virginia, Paula K, Acéphala, Bambolinas, Lunática Groove, Fémina (Caro Ch), Tender, Choque Generacional y Patra Ariño. La intérprete Vero Stainoh cerraba el disco con la lectura de un manifiesto anti-identitario a favor de la singularidad de los sujetos, una diferencia vital que no puede ser representada por imágenes o categorías sino habitada a través de las elecciones individuales.

Conclusiones

Si bien algunos medios de la época que cubrieron eventos que cruzaron de alguna forma la visibilidad de las mujeres y el rock deslizaron esporádicamente la asociación con “lo riot”, principalmente en términos iconográficos, como si se tratase de “un estilo”, Pilar Arrese por su parte sostiene que no hubo aquí una escena análoga, es decir, un movimiento de articulación política underground entre distintas productoras culturales punks con agenda feminista: “creo que estábamos todas bastante diseminadas y había una oleadita mínima de apariciones” (2018). En su lugar, reconoce que fue en el campo de la emergente escena indie alternativa, que tuvo su apogeo en los últimos ‘90 y comienzos del ‘00, en donde sí aparecieron gran cantidad de chicas que tocaban en bandas, como Pasto a las Fieras, Yo Soy Mío o las ya populares Sugar Tampaxxx. De hecho, la guitarrista destituye al Riot Grrrl como un centro mítico de referencia para estos tráficos espasmódicos entre punk y feminismos, afirmando:

(...) acá no pasó nada con el riot grrrl. Y decís: ‘chau, qué loco’. ¡Y están las Madres de Plaza de Mayo! ¿Querés algo más riot? Y sí, no fue salir con una guitarra a gritar; las que están gritando son todas estas señoras porque desaparecieron a sus hijos, se los mataron, los reventaron, los violaron, se apropiaron de sus bebés... por ahí es algo muy de la sociedad norteamericana: las chicas largaron eso y prendió porque a todas nos pasaron cosas horribles de abusos y violaciones, pero acá además de todo eso, pasó que torturaron, mataron, desaparecieron, tiraron gente de un avión, se robaron bebés, es muy zarpado. Musicalmente eso es irrepresentable para mí. Es un dolor tan grande que, artísticamente, te deja sin herramientas. De hecho, ni me gusta (...) No puedo ver arte que tenga que ver con eso o con esa época. Me parece tan oscuro. ¿Cómo expresás eso si no es con heavy metal? No sé. (P. Arrese, comunicación personal, febrero de 2018)

Este artículo ha revisado una serie de experiencias performáticas, culturas públicas, artefactos gráficos y prácticas artísticas producidas desde el cruce entre contraculturas punk y políticas feministas que tal como han señalado en más de una ocasión sus hacedoras, presentan características diferenciales frente al canon instituido globalmente como movimiento Riot Grrrl. El origen de esta singularidad puede identificarse en una compleja serie de características que explican que lo que aquí se generó no fue “una revuelta de chicas enojadas” sino un fenómeno inorgánico, minúsculo e insistente completamente distinto, generado a partir de las resonancias represivas

de una matriz cultural conservadora cultivada bajo los efectos del trauma abierto por la última dictadura militar, la interrupción de líneas genealógicas de acción política feminista a causa de las desapariciones, exilios y fusilamientos en el marco de la misma política de estado, la escasez de recursos como consecuencia de la precariedad económica propia de un modelo productivo neoliberal en toda la región, sumado a la estructura colonial que históricamente desacredita las producciones culturales locales como un modo de disciplinamiento, apropiación y control geopolítico Norte-Sur.

Considerando estas características particulares en las que emergen las formas de contacto entre contraculturas punk y políticas feministas en Argentina, se vuelve interesante sistematizar algunas de sus propuestas diferenciales para proponer una denominación situada que exprese coherencia con los sentidos movilizados por su propia historia para, de este modo, producir finalmente un modo de visibilidad de estas experiencias que logre escapar de la asignación colonial Riot Grrrl como única lengua posible para nombrar cualquier expresión de politicidad protagonizada por jóvenes mujeres punks. En ese sentido, observamos que el conjunto de experiencias abordadas ponen en común imágenes de una política feminista mediada por la vibratilidad temblorosa de una incertidumbre conflictiva, desobedeciendo los registros emocionales instituidos en las retóricas emancipatorias de la tradición feminista para productivizar en su lugar, la potencia crítica de otro espectro afectivo de pasiones políticas desde las cuales afectar los mandatos imperativos del sistema sexo-género. Una característica constitutiva de este tipo de prácticas es la dificultad abrasiva de su permanente desidentificación tanto como de la producción constante de diferencia como un modo singular de devenir una otredad de sí mismas de forma continua.

Por esta razón podemos pensar el trabajo de estas jóvenes mujeres punks como parte de un *feminismo incómodo*, que las conecta de forma genealógica no sólo con otras como ellas en el marco de la historiografía contracultural del punk, sino con un grupo heterodoxo de mujeres que tienen en común la experiencia amarga de una tensión sin resolver con toda forma de autoridad, cuyas formas de acción política no responden a la expectativa del sueño liberal de la inclusión, la tolerancia y la aceptación de su diferencia. En su lugar, se trata de un conjunto de mujeres canceladas, disminuidas, silenciadas o disciplinadas por la dificultad de sus excesos, por la profundidad de su rechazo y por la impaciencia ansiosa de su desesperación irreconciliable con el poder. En este sentido, es importante resistir la implementación de categorías fácilmente instrumentalizables como “feminismo punk” o “punk feminista”, para priorizar un artefacto de visibilidad de estas experiencias que pueda conectar sus sentidos con otros agenciamientos que compartan una imaginación feminista antagónica crítica de los esencialismos, de los cercos morales, de los imperativos de la afirmación y de los mandatos silenciados en torno a la sexualidad. De esta forma, este *feminismo incómodo* nos permite acercar, por ejemplo, el lenguaje expresivo de las mujeres punk con la lucha antirrepresiva de las trabajadoras del sexo, con la historia de las feminidades trans travestis, con la demanda de las mujeres gordas por la autonomía de su propio cuerpo y la extensa trayectoria de las mujeres migrantes desocupadas, que en conjunto comparten el reposicionamiento de un nuevo lenguaje afectivo desde el cual imaginar una crítica feminista de su propio presente.

En su texto “Bad Feelings: An Affective Genealogy of Feminism” (2016), Elizabeth Stephens repara que, sumando a todo lo que se ha escrito sobre la negatividad emocional o los afectos negativos desde una perspectiva queer, los *malos sentimientos* o sentimientos negativos también ocupan un lugar crucial dentro de la teoría y la experiencia feminista contemporánea al punto tal que considera que el feminismo mismo puede ser entendido como una genealogía afectiva de cierta negatividad. La idea de genealogía que la autora utiliza se deriva de la propuesta de Foucault por pensar, por un lado, en el montaje de una serie heterogénea de accidentes y desviaciones que desautoricen aquella historia organizada como unificada, consistente e inamovible, y también, por otra parte, en pensar en una forma de historia que se escribe con el cuerpo, que está en aquellos objetos señalados como menores, cotidianos o poco interesantes para los relatos altisonantes de la historia o la política. Una genealogía afectiva para Stephens es una metodología histórica crítica en la que se reconoce que las fuerzas vitales y viscerales juegan un rol constitutivo en la sensación, percepción e intelección (2016). En este sentido piensa junto a Sara Ahmed la manera en que los sentimientos moldeados por el imperativo de la afirmación, lejos de ser una condición intrínseca de ciertos sujetos, son más bien usados como tecnologías de orientación corporal que administran desigualmente la cercanía del bienestar, para establecer cuáles formas de vida resultan más valiosas que otras. Es así como sentimientos asociados a la proyección productiva de lo afirmativo, como la alegría, la felicidad o incluso la belleza, se convierten en demandas funcionales que profundizan las asimetrías sociales incorporadas en los sistemas diferenciales de valoración de los sujetos.

En esta misma línea, es interesante pensar, entonces, tanto al feminismo como al punk como dos movimientos que han producido formas corporalizadas de pesimismo como una estrategia de disrupción crítica frente a la vanaglorización de un optimismo androcéntrico de efectos abrasivos. Para Ahmed, la figura de un feminismo mala onda que desobedece el mandato de la felicidad compulsiva es una fuerza disruptiva, una presencia vocalmente insatisfecha (Stephens, 2015) donde la negatividad no es un sentido a evitar, sino el terreno afectivo desde el cual se ha constituido el trayecto histórico de los sujetos minorizados, desde el cual han sido movilizadas políticas marginales, modos de organización y lenguajes expresivos que proponen nuevas formas de concientización crítica operantes desde la celebración intempestiva de la diferencia.

La figura de estas mujeres punk problemáticas de emociones convulsas comparte así el mismo horizonte que la figura de la feminista aguafiesta antes propuesta por Ahmed. Ninguna de las dos resulta inteligible sino se las lee desde la historia de la infelicidad, dado que el solo hecho de autoproclamarse “feministas” las posiciona como esos sujetos que prometen la destrucción de algo que los demás no sólo consideran bueno, sino que es constituido como la causa misma de la felicidad. Ése es el problema de estas mujeres punk feministas también: al rehusarse a convenir, acordar o congregarse en torno a las economías morales del trauma, a los lenguajes expresivos instituidos en la utopía igualitarista del género y a las narrativas desexualizadas de la subjetividad histórica de los movimientos de mujeres, arruinan la promesa vacía de la afirmación productiva, introduciendo sobresaltos, sombras, digresiones, disonancias y múltiples formas del conflicto.

Es importante señalar que, si el feminismo fue un movimiento político capaz de analizar críticamente la distinción moral entre *buena* y *mala mujer*, las contraculturas punk explicitaron de forma proporcional aquella razón que organiza el señalamiento entre *buenas* y *malas feministas*. Es así como el encuentro particular entre estos movimientos generó marcos de objetivación política de aquellas mujeres incorrectas, ambiguas, excesivas y paganas. De la misma manera que el feminismo puede pensarse como una genealogía afectiva que enlaza experiencias específicas de negatividad en torno a los patrones de comportamiento hegemónicos, nos atrevemos a pensar a este feminismo incómodo como un objeto compartido entre aquellas subjetividades derramadas de los lenguajes asertivos de la imaginación política proyectiva que prioriza los consensos, la crítica constructiva, las negociaciones estratégicas, y que especialmente, ordena su propia imagen en torno a una serie de características restrictivas que organizan el sentido coherente de su sujeto histórico.

El conjunto de experiencias producidas al calor del contacto intempestivo entre las contraculturas punk y las políticas feministas aquí revisadas logran desmarcarse en este sentido de los patrones instituidos por la conciencia afirmativa de una política de “mujeres”, por un lado, al correrse de los regímenes de representación victimista que sitúan sus cuerpos escindidos de agencia, y por otro, al proponer lenguajes expresivos que se sirvieron del uso desviado de iconografías explícitas, pornográficas y esotéricas que desobedecieron los regímenes del buen gusto y la corrección política.

En relación a esta primera característica, observamos que las iniciativas incluidas en este trabajo, lograron poner acto otros modos de abordaje de la violencia histórica sobre las mujeres, que se resistieron a convertir la experiencia del dolor y el sufrimiento en aparatos de captura que obstaculizaran mediante su espectacularización simbólica la posibilidad de otras formas de subjetivación crítica. Al promover llamados disonantes de autodefensa, modos de sociabilización del conflicto, reclamos intempestivos por la autonomía corporal y culturas colectivas de reelaboración de la violencia sexual produjeron tempranamente, una distancia sobre la fetichización del cuerpo de las mujeres para las agendas narcisistas de la cultura terapéutica del neoliberalismo, que no sólo las reduce a una fragilidad sin agencia sino que incluso deslegitima los intentos feministas por entender la complejidad de la vida social en la que se nutren y reproducen estos actos discriminatorios, al pensar la condición de “víctima” como único lugar posible de enunciación (Ahmed, 2015).

La articulación de estos lenguajes feministas en torno a la incomodidad constitutiva de las contraculturas punk, en el conjunto de prácticas artísticas aquí trabajadas, puede entenderse como una manera de forjar un lenguaje sensible en torno al dolor en el espacio público que alimenta la producción experiencial de nuevos modos de imaginar las demandas de reparación, contención, cuidado y respuesta activa frente a la violencia sexual, repolitizando la intimidad. De la misma manera, al desordenar aquel destino de sentimentalización de la agencia política de las mujeres, este posicionamiento particular e innovador de mujeres jóvenes punks rasguña la valoración desigual

de las emociones negativas como sustratos pre-políticos de orden privados incapaces de afectar la organización política de la vida pública. A través de los dispositivos visuales y performáticos que impulsaron de manera autónoma, la potencia revulsiva e incómoda de estas jóvenes punks feministas se instituyó como un proceso colaborativo y genealógico que propuso procesos de escritura multitudinarios que desordenaron las pasiones legítimas de lo político, en pos de una imaginación activa sobre la potencia que implica la elaboración del daño, a través de la energía opaca, retráctil, introspectiva, amenazante y misteriosa de la distorsión, de los grafismos nerviosos, agenciando prácticas político culturales que suspendieron las retóricas vacías de la visibilidad y la integración para proponer en su lugar pequeños gestos de acción directa que convocaron a todas las mujeres a otras modalidades de la empatía y la reparación comunitaria, con el deseo de desordenar de alguna manera, el estado actual de las cosas.

Referencias

- Acevedo, E. (2017, 9 de agosto). *Entrevista a Liliana Lagardé* [Nota de prensa]. Intersticio Rock. <http://iculturarock.blogspot.com/2017/08/musa-dorada-entrevista-liliana-lagarde.html>
- Ahmed, S. (2015). *La Política Cultural de las Emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.
- Amábile, M., y Castillo, S. (2013, 9 de octubre). *Entrevista a Gloria Guerrero* [Nota de prensa]. Rock Salta. <https://www.rocksalta.com/entrevista-a-gloria-guerrero>
- Blázquez, G. (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1).
- Bitar, M. (2015). *50 Años de Rock en Argentina*. Sudamericana.
- Canalda, L. (2018, 19 de abril). *Trazando caminos de fuego*. [Nota de prensa].
- Casanello, P. (2005, septiembre). *Sin tener medios económicos, podés hacer igual las cosas que querés* [Nota de prensa]. RECIS. <http://www.recis.com.ar/nuevo/entrevistas.ver.php?id=13>
- Elencwajg, J. (1999, 1 de enero). *Festival Belladona en FM La Tribu* [Nota de prensa]. El Acople. <http://www.elacople.com/wp/index.php/1999/01/01/festival-belladona-en-fm-la-tribu/>
- Enriquez, M. (1999, 20 de mayo). *Mujer de Superacción* [Nota de prensa].
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias*, 18(34).
- Friedheim, A., y Maretto, C. (2009). *Buenos Aires en los '60 - '70. Culturas juveniles, rock y espacio urbano*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia”, Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Garret Tyson, B. (2011). *We're the Girls with the Bad Reputations: The Rethorics of Riot Grrrl*. Western Carolina University.

- Hofer, K. (2016). Exploitation Feminism: Trashiness, Lo-Fidelity and Utopia in She-Devils on Wheels and Blood Orgy of the Leather Girls. *Transatlantica – American Studies Journal*, 2.
- Kreimer, J., y Polimeni, C. (2006). *Ayer Nomás: 40 Años de Rock en Argentina*. Ediciones Musimundo.
- Petra, A. (2015). Anarquistas: cultura y lucha política en Buenos Aires. El anarquismo como estilo de vida. En P. Cosso, y P. Giori (Eds.), *Sociabilidades Punks y Otros Marginales. Memoria e Identidades* (pp. 1977-2011). Tren en Movimiento.
- Pietrafesa, P. (2013). *Resistencia: Registro Impreso de la Cultura Punk Rock Subterránea*. Alcohol y Fotocopias.
- Rothschild, R. (1979, noviembre). ¿Dónde están chicas? [Nota de prensa].
- Schilt, K. (2003): 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society*, 26(1).
- Stephens, E. (2015). Bad Feelings. *Australian Feminist Studies*, 30(85).
- Soccio, L. (1999). From Girl to Woman to Grrrl:(Sub)Cultural Intervention and Political Activism in the Time of Post-Feminism. *Invisible Culture–An Electronic Journal for Visual Studies*, (2).
- Wiedlack, M. (2005). *Queer-Feminist Punk. An Anti-Social History*. Zaglossus.

Autor

Nicolás Cuello. Profesor y Licenciado en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de la Plata. Allí mismo cursó la Maestría en Estética y Teoría de las Artes. Actualmente está cursando su Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes, en la Universidad Nacional de Rosario y como Secretario de la Cátedra Libre "Prácticas Artísticas Políticas Sexuales".

Declaración

Conflicto de interés

No tengo ningún conflicto de intereses que declarar

Financiamiento

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

Notas

El artículo es original y no ha sido publicado previamente.