

## El pulso antisocial en *Horses* de Patti Smith

Gabby De Cicco  
PUDS – UNR  
gdecicco@gmail.com

### Resumen

Este artículo propone una lectura crítica de *Horses* (1975) de Patti Smith a partir de los aportes de la teoría queer antisocial. La tapa del álbum, registrada por Robert Mapplethorpe, se registra como un manifiesto visual que subvierte los códigos de género y anuncia una revolución estética y política. En el marco de la crisis neoyorquina de mediados de los setenta y del agotamiento del ideario hippie, Smith y la escena underground del CBGB transformaron la precariedad urbana en potencia creativa, anticipando la irrupción del punk como antimateria cultural frente al orden neoliberal y tecnocrático.

El análisis se detiene en “Gloria” y “Redondo Beach”. La primera reescribe y subvierte la versión de Van Morrison y Jim Morrison, desplegando un deseo que desestabiliza las categorías binarias y las lógicas de redención, instaurando una temporalidad queer que interrumpe la linealidad heteronormativa. La segunda contrapone un ritmo reggae con la narración de un suicidio “lésbico”, evidenciando cómo la pérdida y el fracaso atraviesan la experiencia queer, en consonancia con las tesis de Heather Love. Ambas canciones condensan un gesto antisocial: rechazo radical a la futuridad reproductiva y a las normatividades sociales, en diálogo con Halberstam y Edelman acerca de la negatividad, la pulsión de muerte y las políticas del fracaso.

### Palabras clave

Patti Smith – *Horses* – Tesis Antisociales – Punk – No future

En el centro del lienzo en blanco y negro se alza una figura que desafía el tiempo y el género. La mirada sostenida de Patti Smith nos atraviesa. Corbata, chaqueta, pantalón y cabello contrastan contra el blanco de la camisa y el fondo. Es un equilibrio precario entre luz y sombra; transgresión que dibuja lo que no es ni femenino ni masculino. La cámara de Robert Mapplethorpe, ojo y corazón cómplice en este acto de subversión artística, captura no solo una imagen, sino un manifiesto. En esta imagen, Patti Smith hace algo más que posar; existe en un estado de desafío permanente. Esta no es solo la tapa de un disco: *Horses*; es el retrato de una revolución a punto de comenzar.<sup>1</sup>



Tapa del LP *Horses*. 1975. Foto: Robert Mapplethorpe

La ciudad de Nueva York, donde Smith creaba su obra, atravesaba una de sus peores crisis; una ciudad prácticamente en bancarrota, mugrienta, con servicios públicos colapsados y niveles altísimos de criminalidad. 1975 fue un año bisagra, marcado por una profunda crisis económica global y el fin de la Guerra de Vietnam. En Estados Unidos, la recesión económica, el desempleo y la inflación golpeaban en particular a la juventud al mismo tiempo que se desvanecían los últimos ecos del

---

<sup>1</sup> Señala Matthew Worley (2017:175) que “La sociología y la política del estilo (punk) han sido (y siguen siendo) centrales tanto para la cultura pop como para la cultura juvenil, situando al cuerpo como un sitio de expresión y lucha. Desde las camperas de cuero hasta las minifaldas y a través de la calculada androginia de Bowie, los New York Dolls y Patti Smith, se forjó un linaje que empujaba contra las convenciones sociales y sexuales. El punk se nutrió de todo esto. Simultáneamente, la sensibilidad crítica del punk interrogó las líneas de falla de las políticas de identidad emergentes y las relaciones sociales que estas ayudaban a configurar” (Traducción propia).

optimismo de los años sesenta (Blush, 2016). El *flower power* desplegado por las y los hippies ya se había marchitado.



"Basura sin recoger acumulándose en la Tercera Avenida y la calle 53 en Nueva York durante el undécimo y último día de la huelga de recolección privada de residuos, 12 de diciembre de 1975."

Crédito: Rhoda Galyn / Science Source.

Pero sí había algo que florecía en este tiempo de decadencia urbana: una alucinante escena subterránea, en lugares como el CBGB, donde la frustración y el desencanto encontraban su expresión en nuevas formas artísticas. Como señala Saxe (2015) citando a Butler, hay “normas sexuales y de género que de una u otra forma condicionan qué y quién será ‘reconocible’ y qué y quién no”. El CBGB se presenta entonces como un territorio donde aquellxs sujetxs que vivían “al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos” encontraron formas de expresión y resistencia. En ese escenario de precariedad material y social, donde la ciudad misma se desmoronaba, Smith y otrxs artistas transformaron la vulnerabilidad en potencia creativa.

Las condiciones tanto materiales como afectivas de este contexto social fueron el caldo de cultivo para la emergencia del punk, movimiento que, como señala Halberstam (2018:119), haría del “no future” su grito de guerra: “Los Sex Pistols convirtieron la frase «No future» en una arenga colectiva para los desposeídos del

Reino Unido, escrita como un gesto de anti celebración de las bodas de plata de la Reina, convirtió el himno nacional en un rugido de rechazo a la tradición de la monarquía”. Esta canción, que se escribe como eco del movimiento sísmico que había comenzado con *Horses*, enlaza en sintonía transoceánica la misma materia antisocial:

*Don't be told what you want  
Don't be told what you need  
There's **no future**  
No future for you (...)  
Oh when there's no future  
**How can there be sin**  
**We're the flowers**  
**In the dustbin**  
**We're the poison**  
In your human machine*

Podríamos pensar al *punk* como deriva metafórica de la antimateria: “La antimateria es, por así decirlo, la materia conocida, pero con varias propiedades diferentes, en especial la carga eléctrica y que no existe en la naturaleza porque al contacto con la materia se aniquila”,<sup>2</sup> en un estallido de energía. Podríamos entender el *punk* como una antimateria cultural que se generó en un contexto social y político rígido y normativo (con el auge del neoliberalismo, la tecnocracia, y el ya inminente canto del cisne del rock); el *punk* se reveló como un agente radicalmente contrario a esos valores: como subcultura antisistema, el *punk* reaccionó ante el orden establecido, rechazó las jerarquías tradicionales y las estructuras de poder en la música, el arte y la cultura. Al igual que la antimateria no puede coexistir en equilibrio con la materia, el *punk* no buscó acomodarse dentro de las corrientes dominantes. Cada vez que el *punk* intentó/a integrarse, pierde en parte su carga subversiva. Es por esto que el *punk* es intrínsecamente efímero y autorenovador: debe seguir destruyéndose a sí mismo para no convertirse en el ‘establishment’ que tanto combate y que a su vez intenta combatirlo. Convertirse en veneno (*poison*) entonces y contaminar todo con rapidez, en menos de tres minutos y con mucho ruido de descarga eléctrica.

---

<sup>2</sup> Cinvestav (10 de agosto de 2018) “Explican de manera comprensible la antimateria, la materia efímera”. UNAM Global. Disponible en: <https://unamglobal.unam.mx/explican-de-manera-comprensible-la-antimateria-la-materia-efimera/>



Patti Smith tocando en el CBGB en New York, 1977

A comienzos de la década del setenta, Smith parece un personaje nacido del poema *Aullido* (1956) del poeta beat Allen Ginsberg: “Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas,/ arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un colérico pinchazo,/ hipsters con cabezas de ángel ardiendo por la antigua conexión celestial con el estrellado dínamo de la maquinaria nocturna”.<sup>3</sup> Un estilo poético dominado por la asociación libre, mezcla de Rimbaud y Blake; una poeta visionaria que revela el mundo tal cual es en textos alucinados y sonidos distorsionados o con ritmos brillantes como cabalgatas salvajes.

Pero en 1975, todo comenzó con un estallido semejante a un juramento rebelde, o más bien, con su negación:

*Jesus died for somebody's sins but not mine  
Melting in a pot of thieves wild card up my sleeve  
Thick heart of stone my sins my own  
They belong to me. Me*

<sup>3</sup> Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). “Aullido”. Zenda. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>



*People say beware but I don't care  
The words are just rules and regulations to me.*

“Jesus died for somebody 's sins, but not mine”: un manifiesto que rechaza todo tipo de redención. Smith toma los primeros versos de su poema “Oath”<sup>4</sup> y los convierte en la declaración que da comienzo a la canción “Gloria”. Con esta declaración establece inmediatamente un tono de rebelión contra las normas sociales y religiosas. Smith se posiciona fuera de las estructuras de redención tradicionales, afirmando su autonomía y rechazo a la culpa impuesta. De ahí en más su voz, sus puestas en escena navegarán por registros que crean espacios liminales donde se desarman las identidades fijas sexogenéricas, el binario masculino/femenino, donde se mixturan la plegaria y la blasfemia. La afirmación de Smith “Jesus died for somebody 's sins but not mine” crea resonancia anticipada con lo que más tarde los Sex Pistols proclamaron: “Oh when there's no future/How can there be sin”. En esa coincidencia que no es casual, Smith y los Pistols asocian la posibilidad de deshacernos del pecado original como punto fundamental para liberarnos de la orientación temporal lineal (de la génesis al apocalipsis) que la teología cristiana le dio a la historia.

Si bien a mediados de los setenta la segunda ola del feminismo se encontraba en su cresta más alta, no necesariamente podemos pensar a la subjetividad smithsoniana como parte de ese feminismo. Podemos pensar junto a Halberstam que, si podríamos hablar de feminismos, serían los que él llama sombríos, aquellos que “no operan bajo la forma del adecuarse, del ser y del hacer, sino bajo las formas oscuras y sombrías del deshacer, de desarmar y de transgredir” (2018:16). Un feminismo redefinido; orientado hacia la negatividad, al rechazo y la transformación.

La línea “People say beware” evoca todas las voces normativas: las advertencias sobre el “peligro” de vivir fuera de las normas, las amenazas veladas de exclusión social, los llamados al orden, pero a partir del “I don't care”, esa línea conforma una expresión de indiferencia ante las advertencias y regulaciones sociales. No se trata solo de transgresión o rebeldía: el “I don't care” marca una postura de desapego radical frente a las normas. Siguiendo a Halberstam, este gesto de

---

<sup>4</sup> Incluido en el libro Smith, P. (1995). *Early Work: 1970-1979*, New York: W. W. Norton & Company.

indiferencia es más que una simple negación: es una acción de desarme de la autoridad a la que remiten las palabras por medio de las advertencias, de las reglas que pretenden regular los cuerpos y los deseos. Este gesto anticipa lo que atravesará todo el álbum: el rechazo a cualquier forma de redención o normatividad impuesta, ya sea religiosa, social o de género.

La versión de Smith ejecuta una radical reescritura de la canción de Van Morrison que desarticula la narrativa del deseo heteronormativo, tan marcado en la grabación del grupo *Then* como en la interpretación que hizo Jim Morrison, de *The Doors*. Smith está más cerca de la sensualidad que despliega Morrison, pero el yo lírico de la interpretación de Smith se resiste a una identificación sexogenérica fija, describe un encuentro erótico que desafía las convenciones temporales y espaciales del romance tradicional. “Oh she looks so good, oh she looks so fine/And I got this crazy feeling that I'm gonna make her mine” no funciona aquí como la típica objetivación masculina del deseo, sino como la articulación de un deseo que transgrede las categorías binarias. El encuentro sexual está marcado por las campanadas de medianoche (“I hear those bells chiming in my heart”), estableciendo una temporalidad queer que interrumpe el tiempo cronológico heteronormativo: ese momento velado de la noche como momento de improductividad, como espacio para que pase lo que tenga que pasar (pero no con la lógica de predestinamiento). La medianoche da vuelta la figurita de *Cinderella* para transformarla en una subjetividad fuera de los cuentos rosas románticos. En “Gloria”, las campanadas de medianoche no marcan el fin del hechizo como en *Cinderella*, sino el momento del encuentro erótico: “When the tower bells chime/ding-dong they chime”. Si en el cuento de hadas la medianoche señala el retorno forzoso al orden social y sus restricciones, aquí marca el momento de su transgresión. Lx protagonista no huye cuando el reloj da las doce; es precisamente entonces cuando toma “the big plunge” (el gran salto), cuando se aventura. El tiempo heteronormativo del cuento de hadas, que empuja hacia el matrimonio y la reproducción, es subvertido por un tiempo queer donde el deseo sigue su propio pulso, marcado por los latidos (“chiming in my heart”) y no por las convenciones sociales.

El estribillo con el nombre “G-L-O-R-I-A” opera como un dispositivo sonoro que, en su repetición increscendo, deconstruye tanto el objeto de deseo como al

sujetx deseante. También sirve para describir momentos de éxtasis sexual que se mezclan con el Gloria más original, el himno católico, *Gloria in Excelsis Deo*. Al hacer explícito el contexto religioso del título “Gloria (In Excelsis Deo)”, Smith abre un juego de tensiones entre el deseo y la autoridad que problematiza tanto lo religioso como lo sexogenérico.

Es importante señalar, como hace Philip Shaw (2018), que “aunque la voz que canta es manifiestamente femenina, la persona de la *Gloria* de Smith no es necesariamente femenina”. Se le puede criticar a Shaw que la palabra elegida, “manifiestamente” se basa en una seguridad que está puesta en duda por la misma ambigüedad deliberada que frustra cualquier intento de categorización cerrada: ¿es una voz femenina adoptando una máscara masculina?, ¿es el relato de un deseo lésbico? Quizás lo más potente es que “la canción busca liberarse a sí misma, y a sus oyentes, de tales preguntas cerradas” (Shaw, 2008). Smith no está interesada en resolver estas tensiones, directamente expone cómo el deseo puede llevarnos a adoptar “identidades y actitudes inesperadas, y a menudo inquietantes” (Shaw, 2008) para quienes quieren que se esté del lado de lo fijo y positivo de la norma. Esas voces que le advierten: “beware”.

Al alterar y desplazar las nociones de género naturalizadas que sustentan la hegemonía masculina y heterosexista, Smith problematiza el género: moviliza, confunde, multiplica las categorías constitutivas que intentan preservar el género como algo fijo y ya dado. Hay algo clave que podemos pensar con Halberstam (2008) cuando señala que “las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante” y que “generalmente son recibidas por las culturas hetero- y homo- como un signo patológico de desidentificación y desajuste”, pero Smith utiliza precisamente esta “desidentificación” como una herramienta de disrupción poderosa.

Este gesto inaugural del disco plantea lo que podemos llamar un posicionamiento antisocial: un rechazo radical a las promesas de futuro y redención que la sociedad heteronormativa ofrece. Siguiendo lo que Lee Edelman escribe en *No al Futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*, esta postura queer antisocial amenaza el orden social mismo, pues desafía la lógica reproductiva que sostiene la temporalidad hegemónica. “Si no hay ningún bebé, por tanto, no hay futuro”,



argumenta, “entonces la condena debe caer sobre el fatal engaño de los disfrutes estériles y narcisistas, entendidos como intrínsecamente destructores del significado, y por lo tanto como responsables del fin de la organización social, de la realidad colectiva e, inevitablemente, de la vida misma” (Edelman, 2014: 32-33). Smith abraza precisamente estos “disfrutes estériles”, convirtiendo el rechazo a la futuridad reproductiva en un acto de resistencia estética y política.

Otra canción en la que me detendré es *Redondo Beach*,<sup>5</sup> cuyo ritmo reggae, aparentemente alegre, contrasta con la tragedia que se narra: el suicidio de una joven luego de una pelea con su amante. La ambigüedad identitaria se refuerza por el contexto espacial: Redondo Beach era, en los setenta, un refugio para lesbianas de Los Ángeles, un territorio de resistencia a la normatividad heterosexual. En la letra, Smith crea un paisaje de devastación afectiva:

Down by the ocean it was so dismal  
Women all standing with shock on their faces  
Sad description oh I was looking for you.

Ante este escenario de pérdida podemos pensar con Heather Love sobre la persistencia de la pérdida y el trauma en las historias queer. Love señala en el capítulo “The art of losing”, de su clásico *Feeling backwards. Loss and the politics of queer history*:

(...) Algunos amores son más fallidos que otros. El deseo por personas del mismo sexo está marcado por una larga historia de asociación con el fracaso, la imposibilidad y la pérdida. Con esto no quiero decir que el amor homosexual sea en su esencia fallido o imposible (no más que el amor regular). Sin embargo, la asociación entre los fracasos del amor y la homosexualidad es una realidad histórica, una que tiene efectos profundos para lxs sujetxs queer contemporáneos (2007:21).

El paisaje narrativo de la canción parece construido de fragmentos, por frases que parecen inconexas que se resisten a contar la historia de manera lineal. Quizá la pérdida nunca puede ser contada de esa manera. La pérdida altera los tiempos, especialmente, de quien (se) queda. Lo que es claro es el tono irónico que usa Smith

---

<sup>5</sup> Marco on the bass (01 agosto de 2012) “Patti Smith's 'Redondo Beach': The First Gay Reggae Song?”. Disponible en: <https://marcoonthebass.blogspot.com/2012/08/patti-smiths-redondo-beach-first-gay.html>

al hablar del suicidio (sostenido por el ritmo reggae): “Pretty little girl everyone cried /She was the victim of sweet suicide/ I went looking for you are you gone gone”. La yuxtaposición entre el adjetivo “sweet” y “suicide”, junto a la aparente levedad del ritmo, produce un efecto de extrañamiento que refuerza el gesto antisocial. Es como casi al pasar que la amante se entera que la muchacha se suicidó. No hay aquí espacio para el melodrama ni para la narrativa romántica del amor trágico,<sup>6</sup> en cambio, Smith construye una escena donde la pérdida se dice en clave de ironía y disonancia. No se puede dejar de traer a colación aquello que Halberstam señala al ‘conversar’ con Edelman: “para (él) lo queer está ligado siempre y de forma inevitable a la pulsión de muerte; de hecho, la muerte y la finitud son el verdadero sentido de lo queer, si es que tiene algún sentido, y utiliza este sentido de lo queer con el fin de proponer una implacable forma de negatividad, en lugar de las políticas de la esperanza - heteronormativas, reproductivas y de «mirar hacia adelante»” (2018: 117-118). La repetición del “gone gone” al final de la canción, como un eco que se desvanece, materializa esta pulsión de muerte, este rechazo a cualquier promesa de futuro o redención.

El crítico Philip Shaw señala que

*Horses* se ocupa de poner a prueba los límites: las fronteras entre lo sagrado y lo profano; entre lo masculino y lo femenino; lo queer y lo heterosexual; lo poético y lo coloquial; el yo y el otro; los vivos y los muertos. Así como el proceso de grabación llevó a sus participantes hasta el límite, las canciones reunidas en el álbum empujan a quien escucha a cuestionar, aunque no necesariamente a superar, ideas y actitudes preconcebidas. Escuchar *Horses* es, por lo tanto, mantenerse en suspensión; es reconsiderar todo aquello que creemos racional y real (2018: 98-99).

y además nos presenta modos de existencia que rechazan la lógica del éxito, la productividad capitalista y las promesas reproductivas.

---

<sup>6</sup> Cf. Cvetkovich (2018).

## Bibliografía

- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Blush, S. (2016). *New York rock: from the rise of the Velvet Underground to the fall of CBGB*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Sáez, J. (trad.). Barcelona: Bellaterra.
- Dahbar, V. y Mattio, E. (2020). "Es lo que siento": El lugar de los afectos en la conversación feminista. *Revista Heterotopías*, 3(5), 1-14.
- Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). "Aullido". *Zenda*. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Love, H. (2007). *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia*. Disalvo, L. (trad.). Buenos Aires: Omnívora.
- Marco on the bass (01 agosto de 2012) "Patti Smith's 'Redondo Beach': The First Gay Reggae Song?". Disponible en: <https://marcoonthebass.blogspot.com/2012/08/patti-smiths-redondo-beach-first-gay.html>
- Saxe, F. N. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, (24), 1-14.
- Shaw, P. (2018). *Horses*. London: Bloomsbury Academic.
- Solana, M. (2017). "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer". *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, 5(7), 37-65.
- Worley, M. (2017). *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976– 1984*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

## Fuentes

- Di Verso, L. (trad.) (13 de abril de 2018). "Aullido. Allen Ginsberg". *Zenda*. Disponible en <https://www.zendalibros.com/aullido-allen-ginsberg/>
- Smith, P. (1995). *Early Work: 1970-1979*, New York: W. W. Norton & Company.
- (1975). *Horses* [Álbum]. Arista Records.