

Las muertes de Kurt Cobain

Toda vida es un proceso de demolición

Fitzgerald

I. La muerte en pluscuamperfecto

La biografía de Kurt Cobain podría llamarse como una de las novelas más famosas de Louis Ferdinand Céline: *Muerte a crédito*. No solo por la idea de una deuda –una versión económica de la falta psicoanalítica–, ni por las relaciones entre suicidio y capitalismo que evoca, sino ante todo por las cuotas que supone, las numerosas instancias en donde la muerte se cobra un porcentaje vital.

Cobain fue conocido por su obstinado y constante histérico con el suicidio. Prácticamente en todas las entrevistas que dio un año antes de su muerte, en 1993, hizo referencia al tema. Pero este gesto no era nuevo. Ya a los quince años, con la cámara Super 8 de sus padres, Cobain había filmado un cortometraje llamado “Kurt y su sangriento suicidio”, donde se corta las venas con una lata cortada por la mitad (Cross 2006: 55). El cuarto disco de Nirvana iba a titularse, sin ánimos de eufemismo, *I Hate My Self and I Want to Die*. Para el Unplugged en Nueva York, Cobain pide especialmente que el escenario esté decorado como un funeral. En el medio de un recital en Roma, amenaza con lanzarse desde lo alto de una torre de sonido. En Brasil, sus managers tienen que buscar un hotel sin balcones, solo con habitaciones en planta baja, porque Cobain andaba diciendo que iba a saltar. A su vez, Kurt coleccionaba videos snuff de personas suicidándose. Sus provocativas fotos con armas y hasta con una escopeta en la boca se hicieron famosas antes de su muerte. Como si esto fuera poco, sobrevivió

a una docena de sobredosis de heroína. En pocas palabras: Cobain se la pasa hablando del suicidio, lo dibuja, lo pinta, lo filma, lo escribe, lo canta, lo anticipa por todos los medios posibles. Si leemos su vida en esta clave, nos da la sensación de que, desde que nació, sabía que la muerte estaba a un brazo de distancia y podía tocarlo en cualquier momento.

En el documental *Montage of Heck* (Brett Morgen 2015) Krist Novoselic – bajista de Nirvana y amigo de Kurt desde la adolescencia–, declara: “Se percibe en su arte. Los mensajes son claros como el día [*clear as day*]. Y veinte años después, sigo pensando: ¿por qué no lo vi? Debí decir algo”. Hasta William Burroughs, que vio a Cobain una sola vez en su vida, advirtió que algo andaba mal. Cuentan que, después de su único encuentro, Burroughs comentó a su ayudante: “A ese chico le pasa algo”. (Cross 2006: 388)

Como sucede en el caso de muchos escritores y escritoras, el suicidio se transforma en un modo leer, en una clave interpretativa monomaniaca, una hermenéutica alienante, el idioma fúnebre desde el cual traducimos todas y cada una las manifestaciones de una vida. Leer la obra de un suicida sin tener en cuenta su suicidio se vuelve casi imposible. El lector queda atrapado en posición de detective: queremos saber dónde estaban los indicios, las pistas, quién es el imposible culpable. El caso de Cobain parece una tomada de pelo: las profundas huellas están diseminadas por todas partes.

Sin embargo, algo del horóscopo, algo de la lógica de lo profético, de la predicción, irrumpe en el modo en que se lee el suicidio: el peso de lo real solo se siente *después* de que ocurre el desastre. Nadie –salvo un incauto– actuaría *en consecuencia* de la predicción de un

horóscopo. Solo cuando comprobamos, posteriormente, que el horóscopo tenía razón, entonces podemos decir con toda seguridad: *ya nos lo habían advertido*. El pluscuamperfecto parecería ser la temporalidad que mejor se ajusta a aquel que intenta recomponer sin éxito las causas de un suicidio: el motivo se detecta en *el pasado del pasado*, en una anterioridad remota, una imperceptible carta robada a la vista de todos. Eso significa *plus quam perfectum*: “más que perfecto”, más que claro, *claro como el día*.

Si un suicidio implica la apertura de un tiempo más que perfecto es porque funda la posibilidad misma de un pasado, dado que siempre determina su forma, su sentido definitivo, una contundente coherencia biográfica. Como escribe Thomas Bernhard en su novela *Trastorno*: “todo en la vida del suicida —ahora sabemos que durante toda su vida ha sido siempre un suicida, que ha llevado una vida de suicida— es causa y motivo de su suicidio” (145). Más que perfecto: indetectable, por explícita que sea su pronunciación, su aviso o su advertencia.

El suicidio de una estrella de rock: nunca una metáfora más cristalizada de ese *destiempo* del suicido como acontecimiento. La luz de las estrellas que llega a la tierra es la luz de astros que murieron hace millones de años, una luz que viaja infinitamente hacia nosotros. Me pregunto si el suicidio de Cobain no podría leerse bajo una física de la luz estelar: algo que todavía sigue ocurriendo, a pesar de que ya haya dejado de ocurrir. Se entiende mejor, así, eso que escribe Maurice Blanchot sobre el desastre: “tiene lugar después de tener lugar” (2002: 33). De ahí la contundencia de uno de sus crípticos aforismos: “no te matarás, tu suicidio no te antecede” (11).

2. El infante suicida o la destrucción de lo bello

Las muertes de Kurt Cobain podrían leerse ya en sus primeras palabras: “coco, mamá, papá, pelota, tostada, adiós, hola, bebé, me, amor, hot dog y gatito”, según anotó una de sus tías en una libreta (Cross 2006: 14). Su predisposición a la música se manifestó desde temprano. A los cuatro años, después de un paseo por el parque, Kurt se sentó en el piano y escribió una sencilla canción que decía así: “Hemos ido al parque, hemos comprado caramelos” (Cross 2006: 16). Las canciones de Nirvana conservan ese mismo sustrato infantil, hasta en sus matices más oscuros, escatológicos y sexuales. No parece haber diferencia entre aquellas composiciones infantiles y, por ejemplo, la letra de “Sliver”:

Mamá y papá fueron a un espectáculo.
Me dejaron en lo del abuelo Joe.
Grite y pataleé, les pedí que no se fueran.
¡Abuela llévame a casa!

La letra parece escrita por un nene que protagoniza una rabieta en clave punk. Un halo infantil también alcanza la muerte de Cobain, cargándola de una melancólica ternura. La segunda y última carta de suicidio que Kurt escribió está dirigida a “Buda”, un amigo imaginario de la infancia. También resuena, por asociación, el nombre de su banda: como si Nirvana hubiera sido, desde el comienzo, parte del plan. No es casual que el nombre del último disco haya mutado del embrionario *Me odio a mí mismo y quiero morir* a la otra punta del cordón umbilical: *In utero*. Movimiento alquímico aparente: la muerte desplazada por la vida. Tratándose de una existencia sufrida, *In utero* parece más bien el signo suplementario de un karma insoportable: el de volver a vivir el suplicio o —como diría Cioran— *el inconveniente de haber nacido*.

La tapa de *In utero* –un ángel dado vuelta, con sus órganos internos expuestos– podría ser la imagen perfecta para una reedición de las *Elegías de Duino*, de Rilke, que comienzan así:

¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes/ de los ángeles? Y aun si de repente uno de ellos/ me apretara contra su corazón, yo sucumbiría/ ahogado por su existencia más poderosa. Pues lo bello no es nada/ sino el principio de lo terrible, apenas lo soportamos/ y, si también lo admiramos, es porque con desdén se olvida/ de destruirnos. Todo ángel es terrible. (1980: 183)

Gritos, ángeles terribles y belleza destructiva: una buena definición del grunge. Fabián Casas sospecha que la razón del éxito de Nirvana no fue solo musical, sino sociológica: “Cobain era rubio, de ojos azules, su forma de vestir –descuidada, sucia–era la de un modelo grunge que podía exhibirse en cualquier vidriera de las casas de moda juveniles” (146). Creo que hay algo frívolo y superficial en el modo en que la música de Kurt Cobain es captada por la industria cultural: algo tan trivial como la idolatría de la belleza, el culto a los rostros modélicos. Quizás, en algún punto remoto de su inconsciente, Cobain intuyó que su fama tuvo que ver, en cierta manera, con su imagen. Así fue el reparto estético de los noventa: las bandas con cantantes lindos – Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains– formaron parte del mainstream; mientras que las bandas que no respondían a los estandartes estéticos de la época –Pixies, Mudhoney, los Melvins, Dinosaur Jr.– quedaron relegadas a bandas de culto. Dicho de otro modo, el éxito comercial está fuertemente *rostrificado*, como dirían Deleuze y Guattari (2002): las ventas

masivas tienen rostros bellos. En este contexto, un tiro en la cabeza que termina por desfigurar la cara de Cobain, no puede leerse sino simbólicamente.

3. Breve gramática del suicidio

¿Qué significa esa partícula cuasirefleja inexplicable y absurda que aparece cuando decimos que alguien “se” suicidó? Gilles Deleuze –otro suicida, aunque de un tipo muy distinto al de Cobain– escribe:

Es el *se* de las singularidades impersonales y preindividuales, el *se* del acontecimiento puro en el que *muere* es como *llueve*. El esplendor del *se* es el del acontecimiento mismo o la cuarta persona. Por ello, no hay acontecimientos privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal. ¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra, y venida de la sociedad entera? (2002: 161)

Se supone que una carta de suicidio es el ejemplo más cabal de la expresión individual desesperada por medio de la escritura, un espacio gráfico donde el sujeto se vuelca por última vez en una letra escrita con sangre. Sin embargo, en las dos cartas de suicidio que escribió Cobain, hay una misma y obstinada operación literaria: el recurso de la cita, la muerte intertextual. El primer intento de suicidio de Cobain fue en Roma, en marzo de 1994. La ciudad tiene, de por sí, algo alegórico. *Impatients dolores* (terminar con los dolores) era una causa admitida como válida para el suicidio

en la antigua Roma (Bauzá 2018:122). Si algo fastidió mortalmente a Cobain a lo largo de toda su vida fue una afección estomacal incurable con la que convivió desde la temprana adolescencia. En su primera carta, cita a Hamlet y, en la segunda y última, a Neil Young: “Es mejor quemarse que apagarse lentamente”. (Gustavo Cerati, una década después, lo refuta: “Y que durar sea mejor que arder”, dice en una de sus canciones). Lo cierto es que, incluso en su carta de suicidio, las palabras finales de Cobain aparecen tercerizadas, como si otro pudiera hablar mejor de su muerte que él mismo.

El suicidio recorre todas las personas gramaticales aunque sea siempre “Yo” el que muere. Cuando el escritor suizo Henri Roorda escribe “Mi suicidio”, lo hace en primera persona. El suicidio de Edouard Levé se ejecuta en la lengua por medio de la segunda persona: su libro *Suicidio* —que entrega a su editor antes de suicidarse— es un largo monólogo vocativo donde se dirige a un amigo que también se suicidó. Cobain, en cambio, se suicida a través de una cita final: su muerte tiene la forma de un intertexto, de una tercera persona, un traductor del dolor, alguien que venga a decir que este padecimiento tiene una cuota mínima de sentido.

4. El mito es el mensaje

Si Cobain podría pensarse como uno de los últimos mitos del rock —sino el último—, quizás esto no se deba tanto a la forma en la que murió como al momento histórico en el que eligió hacerlo. Recientemente, también se suicidaron, por ejemplo, Chris Cornell —de Soundgarden—, perteneciente a la misma generación que Cobain, sumado a los suicidios de Amy Winehouse y Chester Bennington, de Linkin Park. Los efectos mediáticos fueron, sin embargo, muy distintos.

Creo que la clave para pensar el lugar de semidios que ocupa Cobain en la historia del rock tiene que ver con lo siguiente: cuando Kurt se suicida, en abril de 1994, no existían los celulares con Android, no había Facebook, Twitter, Instagram. Internet se encontraba en un momento incipiente de desarrollo. Dicho de otro modo, la vida de Cobain y de Nirvana no están registradas digital sino analógicamente: las capturas de video que tenemos de fines de los 80 y comienzos de los 90 son registros en formato VHS. Filmaciones caseras, anécdotas, relatos, escrituras, el diario íntimo, cartas: la trama biográfica de Cobain es analógica. Lo que sucede sus últimos días de vida, después de que escapa de la clínica de rehabilitación en la que se encontraba internado, es que *no pueden encontrarlo*, no saben dónde está. Hoy, con un celular en la mano, la historia hubiera sido otra.

El suicidio de Cobain podría leerse como la marca traumática del final de una época en cuanto a sus formas de producción y registro. Lo mismo sucede con Nirvana y los modos de grabación y posproducción musical: no creo que, después de los 2000, se haya vuelto a grabar un disco con la tecnología precaria con la que grabaron *Bleach* (1989), el primer álbum de Nirvana.

Esto nos dice algo sobre el mito que funda la muerte de Cobain: como sus discos, como los registros de su vida, su suicidio también es analógico, predigital. Me pregunto si, por el contrario, la sensibilidad digital y su compulsión por registrar todo no estaría clausurando la posibilidad del mito: ¿la ficción de una vida registrada en su totalidad podría ser mítica? ¿Pueden ser míticas las selfies de Facebook, una historia de Instagram, un posteo de Twitter? Es como si el aura mítica necesitara de sistemas de registro que produzcan lagunas, agujeros negros,

ausencias de registro. Los modos de registro de las redes son obsesivos y paranoicos: en la entelequia virtual quedan publicadas hasta las más intrascendentes opiniones de cada persona que comenta un posteo, videos por minuto, fotos cada segundo, las preguntas que le hacemos a un vendedor en Mercado Libre, la famosa “nota de lavandería” que hacía vacilar a Foucault. “Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte ¿cómo se puede definir una obra?” (2010: 15). Foucault se volvería loco en la era de Twitter: ¿seguiría los infinitos hilos de un posteo para definir los límites imprecisos de un texto?

La trama que proponen las redes es la del hiperarchivo, la ficción que aspira no tener baches, el relato sin huecos, sin pausas, sin intervalos: la ficción incesante, el show de Truman. El suicidio de Cobain, en cambio, fue cubierto bajo el formato de prensa de los noventa, al punto tal de que, después del amague de Roma, la CNN directamente anuncia la muerte por sobredosis de Cobain. Su figura pública siempre convocaba la lógica del rumor suicida: infinidad de veces llegó a circular por ahí que Cobain se había matado. Las fotos de su cuerpo sin vida que circularon son, también, analógicas. Fotos elusivas, fragmentarias, metonímicas: fotos míticas.

Por esta misma razón, Cobain puede reescribir constantemente su vida, consciente de los procesos de automitificación de su propio relato. En la biografía oficial, Charles Cross cuenta, punto por punto, con lujo de detalles, lo que Kurt declara a los medios y lo que realmente ocurrió. Por ejemplo: la historia de su primera guitarra. Kurt solía contar que compró su primera guitarra con el dinero de unas armas de su padrastro, que su madre tiró en un río. Cobain logró sacarlas del río, las vendió y se compró su primera guitarra. Pero en verdad, Cobain tenía una guitarra

desde los 14 años. Lo que compró fue un amplificador. Escribe Cross: “Kurt nunca fue de los que dejaba que la verdad arruinara una buena historia; el relato de haber empeñado las armas de su padrastro para comprar su primera guitarra era demasiado bueno para que el narrador que llevaba dentro pudiera resistirse. Dicha historia contenía todos los elementos que él buscaba para que le vieran como un artista, es decir, alguien que convertía las espadas de los pueblerinos en el arado del punk rock” (2006: 79-80). Este es el procediendo narrativo de su vida: alterar los detalles en función del mito, hacer un revisionismo constante como lector de su propia biografía y mejorarla para la posteridad.

Es por esto mismo que falla *Last days* (2005), la película de Gus Van Sant que pretende recrear los últimos días de Cobain. Gus Van Sant narra exilio final del héroe en la mansión victoriana de Seattle antes de morir. La pretensión es mitificadora pero la lógica narrativa desconoce que el mito necesita esa laguna, ese blanco de los “últimos días” de Cobain: ¿cómo habrán sido? ¿Qué habrá dicho? ¿A quién habrá recurrido inútilmente? ¿Qué habrá pensado? Son las preguntas, y no la restitución en forma de respuesta, las que fundan el mito. La película falla porque romantiza demasiado el ya de por sí romántico personaje de Cobain, y la romántica escena del suicidio, lo cual da como resultado la raíz cuadrada del romanticismo elevada a la segunda potencia de lo insoportable: un ser balbuceante que pasa sus días finales perdido en los laberintos del mutismo, atendiendo vendedores de biblias, comiendo cereales, paseando desnudo por la naturaleza, haciendo ruidos con la guitarra, hasta que se pega un tiro y vemos que su alma desnuda se separa de su cuerpo y trepa por la ventana, como en un filtro de Instagram.

Una última nota sobre el devenir mito de Cobain. Roland Barthes insistió en relacionar el mito con un comportamiento singular del lenguaje. El lenguaje es un sistema de valores, dice Barthes, pero el consumidor del mito lo toma como un sistema de hechos (2004: 224-225). El sistema semiológico se transforma en sistema factual. En otras palabras, el mito parecería ser un pasaje al acto: *del dicho al hecho*. Desde que tenía 15 años, Kurt Cobain venía diciendo que se iba a matar, puso en palabras su muerte en todo momento, habló de ella cada vez que pudo, a todos sus amigos y seres queridos, en cada entrevista, en cada canción. Dicho y hecho: movimiento mítico de esta crónica de un suicidio anunciado que hace coincidir, de manera traumática, con una coherencia letal, las palabras y las cosas.

5. El hombre que ríe

Cuando un periodista le pregunta qué nombre le pondría a su autobiografía, Cobain responde: “Lo hice sin pensar. La autobiografía de Kurt Cobain” (Cross 2006: 343). Courtney Love cuenta con desconcierto que, las veces que revivió a Kurt después de una sobredosis de heroína, Cobain solía tener ataques de risa. Eso mismo detecta uno de los personajes de Thomas Bernhard: “cuando hablamos de suicidio, ponemos en marcha algo cómico” (2011: 131). No podemos evitar largar una carcajada cuando leemos que el primer intento de suicidio había sido en Roma, con una cita de Hamlet, y que la última clínica de rehabilitación en la que estuvo se llamaba nada más y nada menos que Éxodo. O cuando nos enteramos que uno de los tantos médicos que trató a Cobain por su adicción terminó muriéndose de una sobredosis. ¡Todos golpes de comedia!

En “Smells Like Teen Spirit”, el tema que catapultó a Nirvana a la fama,

aparece algo de esto. El escenario parece ser el gimnasio de un colegio secundario. Hay una tribuna que marca el tempo con los pies siguiendo el rasgueo de guitarra, porristas con remeras que tienen la A de anarquía, amplificadores, la batería de Dave Grohl con los platos encintados, un recital en vivo a punto de explotar. El tema arranca con todo y después de desatar su furia inicial, entra en un estado depresivo: escuchamos la voz de Kurt pero no vemos su cara. Pasan un par de versos antes de que aparezca su rostro, más precisamente la boca, pronunciando la letra de la canción. Cuando aparece, la ficción del recital en vivo se cae: Kurt no tiene micrófono, como si su voz fuera tan potente que no necesitara amplificación. Al final del video, vemos un preceptor atado, con un bonete, un tipo que barre el papel picado del gimnasio y la mugre del piso que quedó después de los disturbios y la extasiada destrucción de los instrumentos. Entonces sucede: la cámara enfoca por unos segundos un primer plano del mentón y la nariz de Cobain recortada por el plano, y vemos una especie sonrisa bufonesca, sostenida con ironía y rabia hasta que, de pronto, como si se tratara de un truco de magia, la sonrisa desaparece y los labios quedan rectos, serios. Así termina. Exactamente de la misma manera termina el video de “Heart-Shaped Box”.

La sonrisa de Cobain parece la mueca de una cicatriz como la de Gwynplaine, El hombre que ríe, ese personaje de Victor Hugo que se suicida por desamor y que durante toda su vida lleva el estigma de la comedia en la cara.

6. Suicidofrenia y capitalismo

En uno de los momentos más altos de *Lógica del sentido*, Deleuze dice que la ética de todo acontecimiento pasa por “no ser indignos de lo que nos sucede” (2002: 157). Parecería haber una suerte de

dignidad suicida. La misma que detecta irónicamente Borges cuando se refiere a la muerte de Hemingway, del que declara: “terminó por suicidarse porque se dio cuenta que no era un gran escritor. Esto, en parte, lo redime” (en Bravo y Paoletti, 1999: 171). El suicidio aparece, ya en la tradición grecolatina, como redención, como un acto honorable de justicia o nobleza, como heroísmo (Bauzá 2018). En el prólogo al monumental *Diccionario del suicidio*, Carlos Janin escribe: “Para suicidarse, en todo caso, hacen falta buenas dosis de salud, energía, fuerza, lucidez y voluntad. No se suicida el depresivo cuando está sumido en el fondo del pozo, sino cuando al salir a la superficie no quiere volver a caer en él. La valentía es la base del heroísmo, del sacrificio y del suicidio” (2009: 10). Eso mismo declara el escritor suizo Henri Roorda en su autografía suicida: “Estoy tan vivo que no siento el acercarse de la muerte” (2019: 230)

La primera sobredosis fuerte de heroína tiene lugar después de una emisión en vivo en un programa del cual Kurt era fanático desde su adolescencia temprana: *Saturday Night Live*. Courtney Love logra revivirlo de casualidad. Era la primera vez que una banda grunge tocaba en directo por televisión nacional. Ese mismo fin de semana, *Nevermind* había desplazado en el ranking Billboard a Michel Jackson, convirtiéndose en el álbum más vendido en todo el país. En 1916, Freud adelantaba algo del comportamiento de Cobain en un ensayito llamado “Los que fracasan al triunfar”. Escribe Freud: “ciertos hombres enferman precisamente cuando se les cumple un deseo hondamente arraigado y por mucho tiempo perseguido. Parece como si no pudieran soportar su dicha (1992: 323). No es casual que la primera vez que un periodista escuchó *In utero*, antes de su lanzamiento, declaró: “Si Freud pudiera

escucharlo, se mearía en los pantalones de la emoción” (Cross 2006: 376). El éxito repentino que suscitó Nirvana y el dinero que la banda empezó a producir fueron, sin duda, elementos que perjudicaron la inestable salud mental de Cobain. Otro suicida, en este caso Mark Fisher, escribe una lúcida lectura sobre las relaciones entre Nirvana y el capitalismo:

“Alternativo”, “independiente”, y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura mainstream; más bien, se trata de estilos, y de hecho de estilos dominantes, al interior del mainstream. Nadie encarnó y lidió con este punto muerto como Kurt Cobain y Nirvana. En su lasitud espantosa y su furia sin objeto, Cobain parecía dar voz a la depresión colectiva de la generación que había llegado después del fin de la historia, cuyos movimientos ya estaban todos anticipados, rastreados, vendidos y comprados de antemano. Cobain sabía que él no era nada más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le va mejor a Mtv que una protesta contra Mtv, que su impulso era un cliché previamente guionado y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché.” (...) En estas condiciones incluso el éxito es una forma del fracaso desde el momento en que tener éxito solo significa convertirse en la nueva presa que el sistema quiere devorar. (...) La muerte de Cobain confirmó la derrota y la incorporación final de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock en la cultura capitalista (2016: 31-32).

Esa imposibilidad de un afuera del sistema de producción, que no cesa de reinscribir cualquier gesto “antisistema” de Cobain casi como una parodia de sus propios principios, parece estar en el centro mismo de la muerte, al volver al sujeto contra sí mismo, acorralándolo. Mientras escribía esto, mi amigo Nico Arias me contó recientemente que vio una foto de un jugador de fútbol de la selección con una remera de Nirvana, probablemente de Dolce & Gabbana, que debe salir como 300 euros. Lo cierto es que el capitalismo produce y a la vez fagocita los suicidios de las estrellas de rock: sus discos se venden todavía más y mejor.

Una de las marcas históricas del suicidio de Cobain tiene que ver, precisamente, con sus orígenes: Kurt provenía de una familia de clase media baja, su padre trabajaba como peón en la industria maderera –empleo que era moneda corriente en Aberdeen–. El suicidio de Cobain significó, por lo tanto y desde entonces, un deceso de clase en el mundo de la música *mainstream*: ¿existió alguna estrella de rock masivo, después de Kurt, proveniente de la llamada *working class* norteamericana?

Cobain se suicida dos veces: se inyecta una dosis mortal de heroína y, después, se pega un escopetazo en la cabeza. Su muerte es absolutamente hedonista: muere de un exceso de placer, casi como una declaración de principios contra la depresión clínica que el sistema productivo se empeñaba en señalarle. En ese levantamiento, hay algo del vitalismo declarado de Artaud, que escribe: “Si me suicido no será para destruirme sino para recomponerme. Para mí, el suicidio solo será un medio de reconquistarme violentamente, de invadir brutalmente mi ser” (en Álvarez 2014: 233). Bauzá señala que hay omnipotencia en el suicidio y recuerda lo que escribió Plinio el Viejo: “el suicidio es ‘un privilegio humano del que lo mismos dioses no pueden gozar’” (Bauzá 2018: 55). Pero el dios de la época de Cobain era la industria musical. Cobain señaló, con su propia muerte, el talón de Aquiles del sistema: el suicidio es un privilegio del que el capitalismo no puede gozar.

Matías Moscardi¹

¹ Matías Moscardi nació en Mar del Plata, en 1983. Es doctor en Letras por la UNMdP, donde trabaja como docente de la cátedra *Taller de oralidad y escritura*. Su tesis *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, fue premiada en 2015 por el Fondo Nacional de las Artes, con un jurado constituido por Francisco Garamona, Ezequiel Alemian y Gabo Ferro. Publicó los libros de poesía: *Los círculos del agua* (Dársena3, 2006), *Pluvia* (VOX, 2007), *Una, dos comadreas* (VOX, 2010), *Los sapos* (Sacate el Saquito, 2011), *El ansia* (SeS, 2012; Neutrinos, 2013), *Bruma* (VOX, 2012), *Los misterios del punk rock* (Neutrinos, 2015) y *Strobel Street* (Club Hem, 2016). Participó de la antología *30.30. Poesía argentina del siglo XXI*, publicada por la Editorial

Municipal de Rosario en 2013. Compiló y prologó el volumen colectivo *Las olas y el viento. Antología de poesía argentina contemporánea en Mar del Plata* (Letra Sudaca, 2015). En narrativa, publicó las novelas *Mediopelo* (Puente Aéreo, 2013), *Las Cosas* (Clase Turista, 2014) y *Las palabras* (Puente Aéreo, 2016). Coescribió, junto a Andrés Gallina, el *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia, 2016). En ensayo, publicó *La rosca profunda y otros ensayos* (Prebanda, 2018). Tradujo los libros *Kora en el infierno*, de William Carlos Williams (Barba de abejas, 2014) y *El libro de las pesadillas*, de Galway Kinnell (Barba de abejas, 2016). Contacto: moscardimatias@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Al (2014). *El dios salvaje: ensayo sobre el suicidio*. Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauzá, Hugo Francisco (2018). *Miradas sobre el suicidio*. Buenos Aires: CFE.
- Bernhard, Thomas (2011). *Trastorno*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Blanchot, Maurice (2002). *La escritura del desastre*. Madrid: Editora Nacional.
- Bravo, Pilar, y Paoletti, Mario (1999). *Borges verbal*. Buenos Aires: Emecé.
- Casas, Fabián (2016). *Trayendo a casa todo de nuevo*. Buenos Aires: Emecé.
- Cross, Charles (2006) *Heavier than Heaven. Kurt Cobain: la biografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Deleuze, Gilles (2002). *Lógica del sentido*. Madrid: Editora Nacional.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Barcelona: Pretextos.
- Derrida, Jaques (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Freud, Sigmund (1992). “Los que fracasan cuando triunfan” en *Obras completas. Tomo XVI*. Buenos Aires: Amorrortu. 323-338
- Janín, Carlos (2009). *Diccionario del suicidio*. Pamplona: Laetoli.
- Rilke, Reiner Maria (1980). *Obra poética*. Buenos Aires: Efece.
- Roorda, Henry (2019). *Tómelo o déjelo*. Buenos Aires: Paradiso.
- Fitzgerald, Francis Scott (2011). *El Crack-up*. Buenos Aires: Crackup