

Esos raros peinados nuevos: Punks mexicanos, vidas ociosas y precariedad feminizada.

De Mauro Rucovsky, Martín.

Cita:

De Mauro Rucovsky, Martín (2022). *Esos raros peinados nuevos: Punks mexicanos, vidas ociosas y precariedad feminizada*. e-ISSN: 2169-0847 - Catedral Tomada,.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/57>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdgg/qkX>



Martin De Mauro Rucovsky

Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Nacional de Córdoba/CONICET
martinadriandemauro@gmail.com

Esos raros peinados nuevos: Punks mexicanos, vidas ociosas y precariedad feminizada

Those Weird New Hairstyles. Mexican Punks, Idle Lives and Feminized Precariousness

Resumen

En lo siguiente buscamos considerar los modos en que las figuraciones culturales sobre vidas punks en Ciudad Nezahualcóyotl representan una indagación alrededor de la *precariedad feminizada* que refiere a existencias económicamente superfluas, de empleos improductivos y trabajos basura más cercanos al universo de las vidas anónimas e imperceptibles. Y esa marcación supone una potencialidad en relación a la condición feminizada y generizada en yuxtaposición a la condición de trabajadoras. Los punks son fundamentalmente vagos, indiferentes y apáticos frente a las relaciones laborales, de allí que el trabajo es ese signo ausente que hace funcionar y se torna un principio explicativo.

La serie de materiales culturales en cuestión examina el trabajo fílmico de Sarah Minter en sus primeras películas de video arte que son *Nadie es inocente* (1987) y *Alma Punk* (1992) cruzando distintos análisis a partir del devenir errante de sus protagonistas.

Palabras claves

Precariedad feminizada, Punk, Sarah Minter, Trabajo, Neoliberalismo mexicano.

Abstract

In the following we seek to consider the ways in which the cultural representations about punk lives in Ciudad Nezahualcóyotl represent an inquiry around *female precariousness* that refers to economically superfluous stocks, unproductive jobs and garbage jobs closer to the universe of anonymous and imperceptible lives. And that marking supposes a potentiality in relation to the feminine condition and gendered in juxtaposition to the condition of workers.

Punks are fundamentally lazy, indifferent and apathetic towards labor relations, hence work is that absent sign that makes it work and becomes an explanatory principle.

The series of cultural materials in question examines the filmic work of Sarah Minter in her first video art films that are *Nadie es inocente* (1987) and *Alma Punk* (1992) crossing different analyzes from of the wandering becoming of its protagonists.

Keywords

Female precariousness, Punks, Sarah Minter, Work, Mexican Neoliberalism.

Zonas de entorno próximo

Precariedad y neoliberalismo. Desde esta conjetura partimos, la *precariedad feminizada* que refiere a existencias económicamente superfluas (los sobrantes, inútiles e inservibles), de empleos improductivos y trabajos basura más cercanos al universo de las vidas anónimas e imperceptibles. Y esa marcación supone una potencialidad en relación a la condición feminizada y generizada en yuxtaposición a la condición de trabajadoras. El foco entonces está puesto alrededor de un nudo de condensación de sentidos que es el trabajo, específicamente, los desplazamientos y reconfiguraciones alrededor del trabajo en el contexto mexicano de mediados de los años ochenta hasta entrado los años noventa: ¿Cómo leer el clima de época desde las dinámicas específicas y singulares que estos materiales proponen?

Esta figura, *precariedad feminizada* es entonces una figuración conceptual que se observa desde una serie, las vidas punks en Ciudad Nezahualcóyotl que trabaja en conjunto creando una caja de resonancia donde retumban diversos autores que murmuran sobre un mismo eje de análisis. La serie de materiales culturales en cuestión examina el trabajo fílmico de Sarah Minter (1953-2016) en sus primeras películas de video arte que son *Nadie es inocente* (1987) y *Alma Punk* (1992) cruzando distintos análisis a partir del devenir errante de sus protagonistas (hombres y mujeres punks heterosexuales cis), dentro y fuera de la ficción.¹ El foco

¹ Por el vocablo *cis* nos referimos a *cisgénero* y *cisnormatividad*, términos que nos advierten sobre las fronteras de la diferencia sexual que dividen todas las identidades y expresiones de género

sobre el que se recorta esta serie se refiere al universo sensible de lo precario y del trabajo (la *chamba*) atravesados por marcaciones de género-raza (Lugones) y posiciones generizadas que apuntan a modos emergentes de desigualdad y exclusión.

Un aspecto se descubre de vital importancia en la consideración acerca de la precariedad. En este punto quisiéramos leer una especificidad -un fenómeno de espesamiento- en relación a los considerandos de Judith Butler e Isabell Lorey sobre los procesos de precarización. Butler (2006; 2009) presenta una ontología social corporal que hace del binomio *precariousness/precarity* (precariedad/precaridad) una modulación política que recupera los discursos teórico políticos y activistas sobre lo precario. En la formulación butleriana la vulnerabilidad es constitutiva de los sujetos desde el momento del nacimiento porque la vida depende del cuidado, de redes de sostenimiento y de los trabajos de reproducción. La ontología social corporal parte de una condición común compartida, aquello que nos iguala a todos, aquello que todos comparten -un vínculo de interdependencia y exposición hacia otros-. Pero, también, esa ontología no puede ser entendida sin la consideración constitutiva de las decisiones políticas, las gramáticas culturales y las prácticas sociales que son el índice de otra dimensión coexistente. Lo propio del planteo butleriano es la dualidad ambivalente, aquello que compartimos existencialmente, la precariedad *precariousness* -composición horizontal- es lo que nos distingue y separa de otros, es diferencia y segmentación, son cortes, estratificaciones, coagulaciones y plegamientos. Lo que se produce necesariamente es la distribución asimétrica sujeta a cortes y gradaciones verticales (*precarity*, precaridad): efectivamente, algunos cuerpos y algunas vidas están más expuestos y protegidos que otros. Y son estas condiciones socio-económicas y

entre trans y no trans. La distinción entre hombres y mujeres y personas transexuales funciona sobre una lógica de distribución que privilegia el primer conjunto, mientras que desconoce al segundo (o lo reconoce bajo el imperio de una cópula menor). Invertiendo la carga de la prueba, la cissexualidad denota a aquellxs que carecen del atributo de ser trans.

políticas, estas líneas de jerarquización y mapas de estratificación las que permiten recortar modos de ser históricos específicos.

Y en su articulación analítica Isabell Lorey identifica una tercera dimensión que se agrega al binomio butleriano que es la *precarización como gubernamentalidad*. Con esta formulación se hace referencia a una modalidad específica de gobierno en el contexto neoliberal, es decir, un instrumento de gobierno que parte de la incertidumbre en el modo de vida y por ende en los cuerpos, en los modos de subjetivación ambivalentes entre sumisión y empoderamiento y a partir de las relaciones económicas de explotación. La *precarización como gubernamentalidad* se puede rastrear en la génesis de las artes de gobierno liberal -que son, a su vez, los marcos económicos y políticos de la biopolítica- cuyas figuras son la población y el cuerpo y cuyo mecanismo de tipificación es la individualización posesiva de los cuerpos y de sí mismo: “el «propio» cuerpo, la «propia» vida, el «propio» sí mismo y por ende también la «propia» condición precaria” (Lorey, *State of insecurity* 39). En este *ars liberal de gobierno* el cuerpo es imaginado como propiedad y medio de producción que se debe vender como fuerza de trabajo para el trabajador, esto es, la figura emblemática del varón heterosexual, blanco y burgués como presupuesto de su libertad formal en calidad de ciudadano. Esta concepción individualista posesiva de trato masculinista con la «propia» condición precaria pertenece también a la división del trabajo específicamente basada en el género, en el trabajo productivo, por un lado, y en el trabajo en el hogar por otra, que aseguraba la reproducción del trabajo asalariado y del salario familiar. Es esta larga genealogía que va desde los aparatos disciplinares normalizadores (el estado social fordista como excepción histórica) hacia la *precarización como gubernamentalidad* neoliberal lo que Lorey reconstruye con suma perspicacia y sistematicidad. En ese recorrido asistimos pues, a un proceso de pérdida de hegemonía, de una masculinidad burguesa protectora y heteronormativa: se trata “del empleo estándar masculino, que aseguraba la independencia (socio-políticamente respaldada y protegida) a partir de la domesticación de la esposa y de los hijos, lo que a su vez daba a estos una seguridad



dependiente” (Lorey 76). En este contexto la precarización se convierte en un instrumento de gobierno normalizada y democratizada en el *ars* neoliberal de gobierno, es decir, en una técnica de manejo a partir de *umbrales de graduación o de la regulación* de un equilibrio tolerable de la vulnerabilidad social (seguridad/inseguridad; protección/desprotección).

Lo que vemos en el tránsito de las sociedades disciplinarias industriales del siglo XIX es, según analiza Silvia Federici, la creación de la familia nuclear que va paralela al tránsito de la industria ligera a la industria pesada y a la introducción del salario obrero masculino como mecanismo de jerarquización, dominación y disciplinamiento del trabajo no pagado de los cuerpos feminizados -trabajo doméstico-. Si el trabajador gana un salario en la fábrica y con este cubre sus necesidades vitales ya sean de alimentación, vestimenta, casa, etc., esto supone la invisibilización del trabajo de reproducción, cocinar, limpiar y el trabajo de cuidados de las mujeres que no se verán en las fábricas, escuelas y oficinas.

Precariedad feminizada, el sintagma analítico que proponemos se refiere a algo mucho más extenso que una tarea descriptiva y exclusivamente estadística que pretenda contabilizar las actividades realizadas por cuerpos feminizados en condiciones de inestabilidad y flexibilidad laboral. *Precariedad feminizada* es, antes que una redundancia y un oxímoron, otra fórmula operativa que insiste en un aspecto determinado y específico: ¿Es el trabajo asalariado una tecnología precisa de producción de género y de posiciones generizadas? Esta conceptualización sirve para indicar una zona de problematicidad respecto de la vigencia del modelo de familia nuclear y la introducción del salario obrero masculino, salario que no es una cierta cantidad de dinero sino una tecnología de jerarquización que continuó hasta los años sesenta del siglo XX (Federici, *El patriarcado* 17) y que es un índice posible de desacato y desobediencia frente a naturalización de las tareas domésticas y por el reconocimiento efectivo del trabajo de cuidados. Trabajo de administración del orden oikónómico, la casa y la familia -como ámbitos privatizados- que son centros productores de la fuerza de trabajo y que ha sido conformados para el capital

por el capital, absolutamente funcionales a la organización del trabajo capitalista (18).

Precariedad feminizada apunta a las marcaciones y gramáticas culturales del universo del trabajo, el trabajo femenino precarizado, son esas configuraciones las que a pesar de no estar lo suficientemente tematizadas en la obra de Judith Butler adquieren una renovada importancia en el presente latinoamericano (De Mauro Rucovsky 5). Son los procesos de feminización de los cuerpos o las tecnologías de feminización de los cuerpos sexuados que insistentemente han sido objeto de la mecánica laboral. Pues bien, ¿cuáles son y cuáles han sido los cuerpos que históricamente y políticamente han estado más expuestos a la precariedad (*precarity*) y más recientemente a la *precarización como gubernamentalidad*? Desde esta conjetura partimos, la *precariedad feminizada* que indica una recurrencia histórica política que hace referencia, a su vez, a existencias económicamente superfluas (los sobrantes, inútiles e inservibles), a empleos improductivos y trabajos basura más cercanos al universo de las “vidas sin salario” (Denning 77), tan anónimas como imperceptibles. Son estas masas de excluidos, marginales o poblaciones superfluas las que son objeto de la captura financiera, del endeudamiento y las nuevas mecánicas de explotación económica (Gago & Cavallero 11-37). Y esa marcación supone una potencialidad en relación a la condición feminizada y generizada en yuxtaposición a la condición de trabajadoras.

A partir del sintagma *precariedad feminizada* queremos indicar una recurrencia histórica política que hace referencia a un tipo de violencia sistemática y sostenida sobre los cuerpos de mujeres cis, feminidades trans, feminidades masculinas, feminidades maricas, masculinidades lésbicas, etc pero que en nuestro análisis alude a las feminidades punks cis, en particular de *Alma Punk* (1992). Se trata, más bien, de poder percibir, conceptualizar y medir el “diferencial de explotación” (Gago 125), es decir, que lo que adquiere una importancia relevante es el lugar concreto de inicio de ese diferencial: el sitio singular del trabajo de los cuerpos feminizados en las relaciones sociales.





Fig.1 Fotograma extraído de la película hónima



Fig. 2 Cartel de promoción de la película



Fig. 3 Cartel de promoción de la película

Sin embargo, la elección de estas figuras no responde a una arbitrariedad deliberada ¿por qué los punks y no algún grupo de trabajadores si de lo que se trata es de situar las transformaciones de la globalización neoliberal alrededor del trabajo y sus gramáticas culturales? Por contraste de texturas y formas de vida, los punks llevan a cabo un rechazo a ese horizonte social que es el destino masculino del trabajador fordista y de todas esas homilías de clase trabajadora sobre la dignidad del empleo. Los punks son, y esta es nuestra propuesta de lectura, más que marcadores de posiciones de clase o demográficos, o inclusive figuraciones de la marginalidad urbana o identidades étnicas-culturales (la subcultura rockera punk). Antes que esos marcadores epistemológicos son figuraciones que logran captar una transformación social y cultural en curso: el desfondamiento neoliberal de la vida hacia mediados de los años 80'. Y más específicamente, la erosión de un horizonte social ligado al universo cultural del trabajo, esto es, la disipación de los subtextos organizadores como la presunta movilidad social ascendente, la identidad laboral y la identificación con la tarea, la seguridad en el empleo, el compromiso con la empresa, sus configuraciones temporales lineales y sus aspiraciones de progreso aditivas, etc.

Los punks no son una masa de personas exhaustas por largas jornadas de trabajo o por las coreografías monótonas de un único y mismo ejercicio reiterativo,

ni siquiera son sujetos disociados o alienados. Por contrario, los punks de ciudad Neza son fundamentalmente vagos, indiferentes y apáticos frente a las relaciones laborales (lo que construyen es una verdadera aprehensión al trabajo). De allí que el enclave del trabajo y sus gramáticas culturales funcionan como trasfondo inteligible de estas vidas. Hablar de trabajo es hablar, precisamente, de los que no tienen ese derecho e incluso más, de aquellos que se resignan a tenerlo o que lo evitan. El trabajo es ese signo ausente que hace funcionar y se torna, de algún modo, un principio explicativo.

En el recorrido propuesto, que va desde los punks masculinos hombres en los dos primeros films de Minter (*Nadie es inocente* y la secuela *Nadie es inocente 20 años después*) hasta las jóvenes muchas punks de *Alma Punk*, lo que también podemos notar es el modo de funcionamiento del trabajo en relación a un foco de condensación de sentidos que son las normas de género y el trabajo. Al centro de todo esto, la figura de una mujer punk cis adquiere una renovada atención que confiesa, desde su propia enunciación como material filmico, un cambio de escenario. Y a partir del film *Alma Punk*, especialmente, el trabajo funciona como principio explicativo (un signo ausente y un trasfondo sensible) de un conjunto de reconfiguraciones en las relaciones de género y las normas constrictivas del género en relación al trabajo feminizado, la división sexual del trabajo y más aún, la emergencia de trabajadoras “informales” sin salario.

En las películas de Minter no nos encontramos con un sistema uniforme de trabajo de jornada completa para toda la vida (*extensio*) organizado en una sola localización industrial (*spatium*). Por contrario, en las obras de Minter y en la secuencia espacio-temporal que configuran lo que se logra captar, digamos además del foco en la masculinidad y feminidad punk adolescente y el mundo de sentido de esta subcultura, son los procesos de desmontaje y desfondamiento neoliberal alrededor del mundo del trabajo que comienzan a desplegarse a finales de los ochenta. Y sobre este punto, la secuencia punk que Minter recrea posee la capacidad de establecer una localización geográfica, política e histórica, lo que es decir, la



complejidad de un paisaje de época que es también el vehículo de encarnación de agentes que pueblan el vasto tejido social mexicano.

En el borde, en la periferia, por los poros

“Una vida completamente ociosa e inservible”

Fernanda Melchor (2017)

En la película *Nadie es inocente* (1986) y la secuela *Nadie es inocente 20 años después* (2010)² se narra la vida de Kara (Juan Martínez El Kara, su protagonista) y de un grupo de punks cuya banda *Las mierdas punks* le siguen el tempo a la subcultura juvenil de las décadas de los ochenta hasta entrados los años dos mil.³ Ambas películas ponen el foco en un conjunto de vidas infames y poco atendidas en la historiografía de lo neoliberal. La localización metropolitana en Ciudad de México (“chilanga”) y al mismo tiempo periférica de las obras de Minter es una expresión idiosincrática de las dinámicas del punk mexicano que son distintas al contexto anglosajón de donde provienen.

Si en sus “manifestaciones seminales en Nueva York y Londres, el punk conjuntó la rabia proletaria a un elemento, decididamente más de clase media, derivado de las escuelas de arte” (Lerner 21). En los videos de Minter, en cambio, son los jóvenes desclasados de sectores subalternos, populares y plebeyos, son

² Esta película la excluimos del análisis en razón de la extensión del escrito.

³ Sarah Minter (Puebla, México 1953 – 2016) fue una figura clave del videoarte mexicano. Su vinculación con el ámbito cinematográfico se inicia con la actuación y el teatro, a inicios de los años setenta, junto con el director Juan Carlos Uviedo. Haciendo énfasis en la libertad, el cuerpo, la energía, la experimentación psicotrópica, en lo siguiente, se dedicó a trabajar de *freelance* en diseño gráfico y de extra en algunas películas y desde su encuentro con Olivier Debroise y Gregorio Rocha (vinculado, a su vez, al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM) comenzó a realizar videos en súper 8 y en la Unidad de Televisión Educativa Cultural (UTECE). En los años ochenta comenzó a realizar videos, películas en 16mm y video-instalaciones a principios de los años ochenta, entre los que destacan *San Frenesí* (1983), *El aire de Clara* (1994-1996) e *Intervalos* (2001-2004). A partir de los años noventa, de manera paralela a su producción artística, impulsó diversas iniciativas pedagógicas y de difusión en torno al video tales como “La sala del deseo” en el Centro de la Imagen y el Taller de video en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del CENART. Además, participó como jurado y curadora en diversos festivales y fundaciones de arte nacionales e internacionales (MUAC 208).

jóvenes punks de herencia, descendencia y mestizaje indígena, son las malas vidas, yonkies, delincuentes, parias y drogadictos, gente sin casa que viven en la calle, los cuerpos prescindibles y descartables del lumpenaje, “formas de vida no menos variables” apunta Cuahtémoc Medina (MUAC 7). Y lo mismo vale su considerando en tanto los jóvenes punks son el precariado (Standing 30) que estando visiblemente expuestos sin embargo crecían imperceptibles a la sombra de los imaginarios culturales oficiales.

Delincuencia, drogadicción o violencia son algunos de los campos semánticos con los que la imaginación cultural dominante ha asociado a las vidas punks, a menudo leídas desde el prisma de la “marginalidad urbana” como formas codificadas de amenaza y de miedo. ¿Cuáles son, pues, los usos culturales de la “marginalidad urbana”? En el cortometraje *Érase una vez un tren* (1985), como en esta primera película, *Nadie es inocente* (1986), que es además la primera obra de largometraje de Minter, el narrador (Juan Martínez *El Kara*) deja Ciudad Neza en la red de trenes de pasajeros para encontrarse solo en el campo, atrapado en un enfrentamiento alucinante con su propia conciencia. Desde el inicio, el film recrea un universo en descomposición en donde sus compadres se van perdiendo. El kara es un personaje que está volviendo a un escenario barrial que está dejando de existir. La voz en off que acompaña sus pensamientos introspectivos rememora una serie de transformaciones en su barrio aunque evoca, asimismo, las generaciones pioneras que se asentaron en Neza. En ese sentido se alude a la expansión geográfica de la metrópolis, la migración rural y exacerbando en su diatriba, el desarraigo de los barrios obreros que crecieron en el abandono y la desposesión, lo que es decir, sin servicios ni infraestructura alguna.

Las películas de Minter están filmadas con planos de montaje y una cámara móvil, la performance cinematográfica es de un nomadismo cinético que experimenta con el registro artístico y documental cercano al género del videoarte. La obra de Minter combina elementos de audio y de música, recurre al uso de disolvenzas, los sonidos ambientes y la voz en off en una narrativa que se vuelve, asimismo, un procedimiento formal. Y en ese punto pareciera que algo del

contenido narrado (el universo punk) coincide con las condiciones de producción de las películas de Minter, el lema *Hazlo tu mismo* (DIY, *do it yourself*) se vuelve una apuesta ética cinematográfica, los recursos técnicos se miden en la autogestión, la experimentación y la autonomía artística.



Fig.4 Fotograma extraído de *Nadie es inocente* (1987)



Fig.5 Fotograma extraído de *Nadie es inocente* (1987)

Así, en *Nadie es inocente* nos encontramos con cuadros y escenas que insisten en la gesticulación, las coreografías, los bailes de slang, hacer la rueda o pogo, el rictus corporal, la vestimenta, la estética de vida y los peinados, la importancia de los rituales y las performances musicales. La cámara de Minter se entromete y proyecta una primera persona, sus encuadres vuelven sobre los personajes y protagonistas desde sus vidas personales y por momentos las secuencias se tornan íntimas.

Pero sucede también que en *Nadie es inocente* (1986) se sitúan los recorridos callejeros de un grupo de jóvenes, varios niños preadolescentes y apenas unos pocos adultos en sus rondas por las calles de ciudad Neza (municipio de Nezahualcóyotl), alguna que otra casa abandonada, recitales en la calle y tocadas clandestinas y toda una serie de circuitos subterráneos y clandestinos a la cultura consagrada de aquel entonces.⁴ No hay marcaciones del universo del trabajo en esta

⁴ La historiografía del rock mexicano indica que el fenómeno de surgimiento de una escena cultural específica estuvo fuertemente proscrita y censurada, los conciertos fueron reprimidos con

película, o rutinas de *chamba*, cumplir horarios o realizar una determinada tarea. Lo que se escenifica es un circular sin fin ni lugar predeterminado, una serie de desplazamientos múltiples alrededor de la vida ociosa y gratuita de los punks barriales. Aunque si sabemos, de modo retrospectivo porque lo enuncia uno de los protagonistas en *Nadie es inocente 20 años después* (2010) que algunos de ellos trabajaban limpiando parabrisas de carros en los semáforos. En efecto, no hay construcción narrativa de sus vidas alrededor del trabajo lo que tampoco implica que la matriz de inteligibilidad del trabajo no esté funcionando.

Los punks de Minter son, desde el inicio, adolescentes sin trabajo ni rutinas, van callejeando hacia ningún lugar en particular pero si en un territorio específico. Ciudad Neza es un nodo espacial particular, ubicada en el lado Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, lo que es decir, los márgenes de la ciudad de México y más específicamente el cordón urbano del estado de México. Ciudad dormitorio, de trabajos nómades e informales, Neza ha sido considerada un territorio intermedio entre la ruralidad y la urbanidad, atravesada por la desigualdad y la falta de infraestructura, se la asocia a la pobreza pero también a la subcultura radical y contrahegemónica, la escena punk y del rock que floreció en los años ochenta.

La ciudad surge en el contexto del “milagro mexicano”, política desarrollista de impulso modernizador e industrial desde los años de posguerra hasta entrados los años setenta (cuyo epicentro urbanizador tuvo lugar en la década de los cincuenta y sesenta), alimentada por la migración rural y exacerbado por el desarraigo de los barrios obreros desde cerca del centro histórico de la ciudad hasta la expansión perimetral de la metrópoli. Los inicios de esta colonia devenida población urbana se vinculan también a la desecación del lago de Texcoco y las zonas salitrera aledaña. El municipio ha sido gobernado por un mismo partido durante más de cuatro décadas (desde sus orígenes como municipio en 1963 con la presidencia municipal de Carlos Viñas Paredes hasta al menos 1996), el

regularidad, a las bandas de rock extranjeras no se les dio permiso para dar conciertos o giras (Agustín, 1996; Zolov, 2002).

conservador Partido de la Revolución Institucional (PRI). Actualmente, es considerada una ciudad dormitorio por su alto porcentaje de actividad económica que se concentra en el comercio de bienes y servicios, en mercados, tianguis o mercados sobre ruedas, plazas y centros comerciales.⁵

En Ciudad Nezahualcóyotl, o las curiosas transfiguraciones de su nombre *MiNezota*, *NezaYork*, *Nezahualodo*, *Nezahualpolvo* lo que crece es una contracultura alternativa en resonancia con el tianguis cultural del chopo, el colectivo artístico Rupestre, el rock urbano y los músicos Rockdrigo y Rafael Catana. Las secuencias de la película, en su primera versión del año 1986, construyen una cadencia evanescente que registra los espacios derruidos, contaminados y abandonados. Restos, proyectos de edificación inconclusos, obras y construcciones abandonadas. Los asentamientos irregulares de ciudad Nezahualcóyotl tienen lugar siguiendo la ruta de la cañería del desagüe de la ciudad donde vemos caminar a Kara y tantos otros compadres. En una toma secuencia se sitúa a este grupo de punks en el basural *El Bordo de Xochiaca*, conocido por ser el antiguo tiradero de la ciudad de México y uno de los más grandes rellenos sanitarios de América Latina (Ricárdez & Castillo 5). El suelo que ocupa *El bordo* poniente formó parte del antiguo lago de Texcoco y se inscribe en los terrenos protegidos por el gobierno federal bajo el mismo nombre. Alrededor del tiradero se produce basura y polvo que se conjunta con los vientos que levantan malos olores y la fauna nociva circundante. En ese baldío a cielo abierto es donde los punks hurgan entre la basura, conversan, se hacen chistes, luego se prueban ropa y seleccionan alguna acorde a su estética de vida. En esa toma sucede también un ritual de iniciación punk (una clara marcación de las performances de género

5 Respecto a la historización de las primeras colonias de Nezahualcóyotl conviene revisar el trabajo de Daniela Villegas (2021) desde una perspectiva crítica feminista “Observar, caminar y fotografiar la periferia de Ciudad Nezahualcóyotl como mujer periférica: situando a la fotógrafa Sonia Madrigal” (en prensa). Asimismo, en relación a la desecación de la cuenca del Lago de Texcoco se sugiere el trabajo de investigación artística de la colombiana Adriana Salazar, en particular su obra *Todo lo vivo, todo lo muerto* (2018-2019) que incluye dos cuerpos de conocimiento que son *Museo animista del lago de texcoco* y *Enciclopedia de cosas vivas y muertas*.

masculinas), tratándose de un niño preadolescente que quiere ser parte del grupo, lo escupen, golpean y aplastan sobre una montaña de ropa y basura.



Fig.6, 7 y 8 Fotograma, collage y recortes extraídos de *Nadie es inocente* (1987)

En la circulación y los circuitos de *Las mierdas punks* lo que vemos son paisajes de una materialidad de los desechos, calles de tierra no pavimentadas, los baldíos, pilas y montañas de basura, cosas inservibles, lastres, vestigios y escombros (Heffes 15; Gordillo 20). Sobre el suelo desecado de la antigua cuenca del lago de Texcoco, los punks habitan en una zona de entorno híbrido, en el basural *El Bordo de Xochiaca* conviven entre objetos vivos, inertes, animados, orgánicos e inorgánicos que pertenecen a capas temporales pasadas pero que tienden a confundirse y solaparse. Sobre esa imagen se asientan los procesos de marcada degradación ambiental en la zona.

Un futuro a velocidades muy diferentes

“No existe el amor, solo las demostraciones de amor”

Emiliano R. Minter – (2016)

En una escena, que parece ser central para situar aquello que el film de Sarah Minter logra capturar como *sensorium neoliberal* (Sztulwark 15), vemos a un grupo de punks hombres en una casa abandonada, jugando, haciendo *slang* mientras escuchamos una declaración. A modo de monólogo recitado, que repite y vuelve a citar el lema de Sid Vicious de los *Sex Pistols* “no hay futuro” pero agregan “el amor y la paz no existen, no hay futuro”. Y es Pablo Hernández el Podrido quien inculca a su banda de seguidores del sector Aguilucho la leyenda de Sid Vicious y Nancy Spungen. En la frase programática lo que se lee son las resonancias del *ethos* punks, en remembranza a las posibles fugas semánticas del término se refuerza el carácter improductivo e inútil pero también se indican ciertas formas de disyunción temporal en la cadena productiva del sistema (los punks son inexpertos, ruinosos y peligrosos); Aunque también una posible derivación fonética de punk apunta al carácter de escoria y disidencia social como un diseño posible y deseable de existencia anti-normativa (Cuello & Disalvo 234-235).

El eslogan musical es aquí una enunciación trágica pero que despunta, no obstante, hacia el *amor fati* (amor a lo que nos toca en destino o suerte) como deseo de estar dispuesto a la aceptación de todo lo que sucede. Se trata de la aceptación de lo que es natural e inevitable como algo necesario de lo que nos nutrimos y en cuyo medio tejemos entornos de vida. El slogan “no hay futuro” despunta, inclusive, hacia la posibilidad misma de un futuro por venir contenido en el tiempo presente del hoy, esto es, la posibilidad del presente como *futurabilidad* (Berardi 17).

En esa frase, que funciona como lema o proclama, lo que resuena es también el desmoronamiento de un cierto horizonte aspiracional ya desfondado. El no futuro es, siguiendo a Lee Edelman, aquello que nombra el límite mismo de lo socializable

y lo simbolizable (pulsión de muerte retomando a Freud)⁶. El lema no solo apunta a un conjunto de marcaciones nihilistas o el vacío de sentido sino a un determinado *sensorium neoliberal* desde los cuerpos precarios.

En otra escena, vemos a su protagonista trasladándose en el tren y en un tono autoreflexivo afirma “no quiero ser nadie, no quiero ser nada”. Así, como esta frase que tiende a la despersonalización y el nihilismo relativista, en efecto, no hay futuro porque no existe línea de ascenso, ni una temporalidad acumulativa ligada a un horizonte aspiracional de progreso posible. Y porque esa promesa alrededor de la familia heterosexual y el trabajo, y esa gramática cultural ligada al fordismo y el estado social de bienestar han sido desmanteladas. No hay futuro porque la resignación y falta de oportunidades coinciden punto por punto en ese lema.⁷

La proyección temporal hacia un futuro está negada porque no hay lucha que disputar. La sociabilidad punk, los modos de conjurar la violencia que es puro gasto (siempre gratuita y sin objeto fijo) no encuentran un rival claro, un sector o un grupo. En esa línea, la politicidad punk implica una resignificación de las luchas obreras y proletarias que se organizaban frente a un sector patronal y estatal más delimitado. En la refrenda punk no hay más que agentes episódicos (encarnados en la fuerza represiva de la policía y algunas instituciones) que no logran representar un adversario frente al cual habría que librar una batalla en vistas de un futuro promisorio. De nuevo, no hay futuro porque no hay conflicto, antagonismo ni batalla que librar, no hay una estrategia ni una futurabilidad emancipatoria. No hay

6 Por pulsión de muerte, inspirado en la lectura que Freud hace de la primera Guerra Mundial, se indica la pulsión que no se orienta hacia la muerte como final último de un recorrido de vida sino hacia lo anterior del acontecer individual y anterior a toda experiencia de satisfacción (principio de placer y dolor). Es la regresión hacia lo inorgánico, la sensación de catástrofe inminente y extrañamiento o el impulso hacia lo inorgánico en su intersección con la sexualidad.

7 Lee Edelman denomina “futurismo reproductivo” (20) a un tipo de lógica reiterativa que se refiere a la reproducción del orden social según el cual se soporta el sufrimiento que ocasionan las luchas del presente en función de la promesa de un futuro feliz para las generaciones que nos siguen. Asimismo, uno de los rasgos centrales del carácter *reproductivo* del futurismo se indica sobre el sentido de la vida y de las luchas que está cargado y remarcado sobre los niños, la figura del Niño “hecho a imagen [y] para la satisfacción de los adultos” (21), que es inmediatamente invocado ante cualquier pánico moral.

futuro porque no hay una espacialidad hacia donde dirigirse (*topos*) ni una temporalidad lineal acumulativa donde proyectarse (*cronos*).

La posición enunciativa e ideológica, en ese “no hay futuro” lo que se construye también es un modo de hacer comunidad porque al interior de las dinámicas de la resignación se tiende al agrupamiento y a los nudos colaborativos. Porque en el despojo se construyen modos de vida, usos del tiempo y del espacio, a pasar tiempo juntos y en común, porque estando próximos a la desposesión se gestionan vidas, en banda y en conjunto, tramando lazos comunitarios y barriales. Pareciera que alrededor de estas vidas malogradas punks que se vinculan a través del ocio y el fracaso, el desinterés y la apatía, lo que se acentúa es una gramática emocional en funcionamiento. Aquí podemos anotar que en el registro de las vidas punks masculinas lo que se vislumbra es una cierta extranjería afectiva porque no sólo no hay búsqueda laboral alguna sino que tampoco hay marcaciones de la sensación de vergüenza y compasión que se asocia al desempleo.

El estilo o forma de vida de *los mierdas punks* nos recuerda, en otros términos, los parámetros normativos de eso que se entiende por una vida exitosa, una vida atravesada por la promesa del ascenso social y el trabajo, la familia y el matrimonio, la templanza y el optimismo anímico. El “no hay futuro” es, entonces, otra manera de pensar las vidas malogradas y las gramáticas emocionales asociadas al fracaso. En lugar de insistir solamente en la muerte social, las vidas al margen, en el peligro y el riesgo de lo invivible, las películas de Minter vuelven sobre lo inhabitable de la mecánica normativa del éxito, el sentido común exitoso al que todos adherimos y las aspiraciones sociales de progreso (insistamos una vez más, las aspiraciones sociales de progreso siempre atravesadas por la lógica del trabajo y el empleo). Y esa es, precisamente, una potencia política de la vida punk: otras formas de ser a las que nadie tiene más acceso que el desempleado disfórico (Fisher 89-93). Esa es, de nuevo, la capacidad política de estas vidas punks, el fracaso como capacidad de rechazo sobre ese imaginario laboral ligado a la economía del trabajo asalariado.

La negación del futuro es aquí una forma, otras formas y tantas otras formas de estar en el mundo y organizarse, de un modo más cooperativo y creativo de seguir produciendo vida en otros términos, una vida que se pueda vivir con tantos otros (Halberstam 20). Aunque no debemos dejar de notar que se trata de formas comunitarias contingentes, efímeras y ocasionales, su duración no está garantizada en el tiempo.

Pero estos lazos comunitarios son, asimismo, modos colectivos marcadamente masculinos y masculinizantes que en muchas ocasiones se realizan en detrimento o en directa oposición de la feminidad y los cuerpos feminizados. Es así que apenas vemos algunas mujeres cis y posiciones generizadas en situaciones secundarias en las tomas que recrean a los grupos punks o al menos eso sucede en las películas *Nadie es inocente* y su reversión, aunque el escenario cambia definitivamente con *Alma Punk* (1992). De allí que la pregunta es válida ¿la masculinización heterosexual que se produce en la interacción comunitaria punks se inscribe, en términos más amplios, en dinámicas socioculturales y de poder (androcéntricas y/o heterosexistas) que pretenden la inscripción del género hombre o masculino y su reproducción/resistencia/transformación en los machos u hombres (en sus cuerpos, identidades, subjetividades, prácticas, relaciones, productos) y en la organización social dominante. (Luna 5; Noriega 7)

La masculinidad heterosexual punk no funciona sino a través del contrapunto con el universo laboral y en un contexto más específico, funciona a través de las dinámicas culturales internas y los rituales de sociabilidad entre pares. En este sentido, es preciso apuntar que la noción de masculinidad hetero supone el despliegue de ciertas coreografías de género (actuaciones, rituales, escenificaciones) que consisten, en el caso de *los mierdas*, en la violencia mutua, la agresión e interpelación desde la agresividad (pelearse, golpearse, beber y hacer slang o pogo es un modo de fortalecer vínculos masculinizantes) pero también son motivo de reunión y cohesión grupal, momentos para compartir y comunión de festejos.

En las dos primeras películas de Minter nos encontramos con escenas y tomas que recrean el culto a la masculinidad tradicional como triunfo de la virilidad más agresiva pero también nos encontramos con un cierto extrañamiento de esos mandatos de género. Esa posición oscilante en un mismo material cultural es una zona grisácea e intermedia entre elementos incongruentes (una aglomeración de prácticas en tono gris manchado) que logra complejizar el escenario.⁸ De tal forma, el ejercicio de esa masculinidad punk está marcado por la reticencia y el abandono de otros tantos códigos de hombría ligados con la figura del ciudadano-trabajador como andadura histórica del Estado Moderno. Los punks son, una vez más, desocupados, vagos y lúmpenes que mendigan, son la población sobrante y redundante del orden industrial establecido, lo que es decir, desertores de esa cartografía política (Valencia, s/n) de la masculinidad sexopolítica del Estado-Nación: ¿Qué son, entonces, cuáles son las masculinidades exitosas? ¿Y cuales son las masculinidades malogradas y malvividas? ¿En qué consisten, cuál es su dinámica afectiva y sus marcaciones culturales? ¿Qué sucede con la masculinidad como figura paradigmática del soberano (que esconden imaginarios coloniales, sexistas y de clase) cuando los modelos de flexibilización del trabajo e implantados por el neoliberalismo conlleva reconfiguraciones de esas mismas normas constrictivas de género? ¿Qué sucede con la masculinidad hetero punk que, a través del abandono, la deserción y el desinterés, no participan directamente de la construcción de un proyecto de nación masculinista, laboral, industrial y machista?

Una línea de desvío se esboza alrededor de estas dinámicas comunitarias en el registro de imaginarios punks. Al respecto, conviene destacar algunas marcaciones e interrupciones en la narrativa masculinizante y las lecturas de comportamientos de género constrictivos. Sin negar la linealidad explícita de esta lectura debemos apuntar también que hacia el final del film y lo mismo sucede en otras escenas, tiene lugar una toma de baile clásico y una coreografía de uno de los

⁸ Una perspectiva más cercana a los mandatos de género y los códigos de masculinidad más tradicional se encuentra en otro film próximo a la trilogía punk que es *Sábado de mierda* (1985) de Gregorio Rocha en donde Sarah Minter fue directora de fotografía y socia.

ex-miembros de *Las mierdas* en un tono marcadamente homoerótico, ya sea por su vestimenta, su gimnástica en el baile y la música que acompaña.

Una muchacha punk

En Ciudad Neza tiene lugar también otro film de Sarah Minter, *Alma Punk* (1992) protagonizado por Ana Hernández. Contigüidad de los territorios. Las locaciones de la película son similares a las películas precedentes sin embargo esta película gravita alrededor de un personaje femenino hetero, una joven cis, una muchacha punk al decir de Rodolfo Fogwill.

En efecto, la secuencia que se delinea entre *Nadie es inocente* y *Nadie es inocente 20 años después* alrededor de la periferia urbana y Ciudad Neza se ve trastocada en este otro material fílmico de Sarah Minter. El escenario se complejiza, o más bien, es a partir de este último film que podemos notar otra modalidad de lo precario, esta vez asociada explícitamente a las relaciones de género como efectos de precarización.

Desde el inicio, la película le sigue el rastro a Alma, sus periplos por la ciudad, la vemos recoger cartas en el correo, hacer llamadas y tomar una pesera o microbús (furgoneta VW combi) hasta llegar a su cuarto. En el mundo de Alma la infraestructura y los servicios públicos no funcionan, al respecto una insistencia, los teléfonos públicos siempre están rotos. La protagonista no tiene recursos para pagar la renta, la dueña de la residencia le reclama una deuda de al menos seis meses.

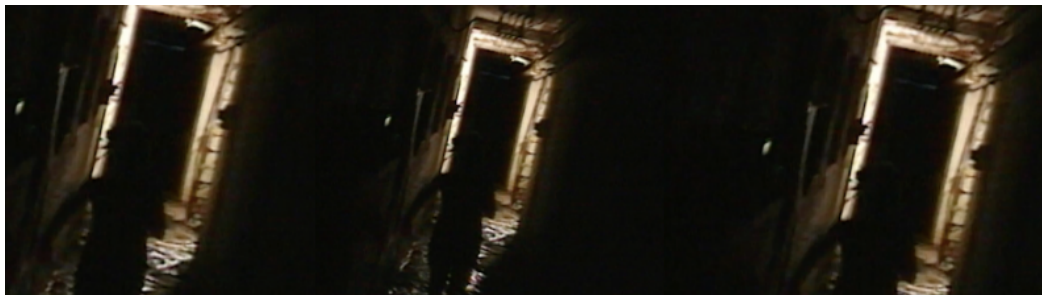


Fig.9 Fotograma, collage y recortes extraídos de *Alma punk* (1992)

Alma roba alguna fruta en el tianguis del barrio, hace llamadas, sabemos que está buscando a Juan, su amante, pareja sexo-afectiva o vínculo de parentesco casual. Juan reproduce el estereotipo más normado del macho rockero, guitarrista bohemio y de un temple parco, su modo de actuar es calculador, sigiloso y cautivante. Y es Juan, justamente, quien terminará encarnando la norma heterosexual y su capacidad constrictiva porque se precipita hacia los celos, la posesión y la agresividad impuesta. Pero Alma no se queda ahí, tampoco se refugia en ese vínculo sino que va a proyectarse hacia otras zonas. Juan es sólo un momento episódico en su deambular nómada, acaso un instrumento para trazar otras líneas de vida y agenciamientos posibles.

En otra escena secuencia se escucha el riff de una guitarra y el estribillo que entona “nos persigue la miseria, no hay lugar a donde huir” mientras la cámara le sigue los pasos a Alma caminando en el lodo, se enfoca a un perro callejero pintado en su lomo. Luego y en lo siguiente vemos basura, mucha basura apilada, montañas de basura y un camión vertiendo más basura aún. Nuevamente estamos en el vertedero del Bordo de Xochiaca. Alma camina entre las bolsas de desperdicios, saluda a Chillona, un compadre amigo con quien se saludan y ella le cuenta que vino a “cucharear” y buscar un par de botas. Juntos revuelven entre los residuos, van seleccionando y apartando cosas, levantan, hurguetean y vuelven arrojar. Así Alma se va caminando con Chillona cargando una blusa de animal print en su hombro.

En sintonía con *Los mierdas Punks* que revuelven en el basural *El bordo*, aquí lo que adquiere especial atención es un hacer con la basura y los restos, los desechos abandonados son reactivados y reutilizados, aquellos objetos materiales que son el resultante de la actividad y los circuitos productivos. En la actividad de Alma y su amigo se produce un desvío en la secuencia económica (producir, consumir, desechar) porque frente al descarte inevitable lo que se produce es una recuperación que resitúa esos materiales en un contexto otro, un contexto no habilitado previamente (Heffes 7; Gordillo 18). Y es Chillona quien advierte del

hedor y el olor pútrido que le recuerda a los cadáveres, a los aromas envolventes de este lugar, aspecto que la película de Minter recapitula de un modo lateral sobre los procesos de degradación ambiental suburbana: esta recurrencia en la mirada de Minter parece apuntar a la contaminación ecológica de los espacios periféricos y lo que indica, de modo insistente, sobre la incapacidad de sostener, (re)producir y hacer vivible la vida.

En otra escena vemos a dos chicas punks conversando sobre las desavenencias de una de ellas, las náuseas, el vómito, la fiesta y el vínculo sexoafectivo con un hombre que, al parecer, ocurrió durante la noche pasada. Los consejos de su amiga están cargados de ironía y humor feminista, “bueno pero tu te lo buscaste. Eres una puta, no, no, eres una cualquiera”. En ese tejido de complicidad mutua se construye un lazo y un código compartido en una escena apenas fugaz en la totalidad de la película. Sin embargo es allí donde asoma algún abismo de feminidad punk entre pares. Es en estas escenas donde se construyen lazos y tejidos comunitarios entre punks mujeres.

La cámara se corre de esa secuencia y presta atención sobre Alma que está entrando a ese espacio, primero se cambia de playera y luego ingresa para saludar al resto, llega tarde y pregunta por Mari, las chicas punks siguen la conversa y Alma advierte que una de ellas está embarazada (“está pastel” afirma Alma). Más avanzada la película veremos a Mari entrar al departamento de Alma junto con su amiga Yola, ambas vienen regresando. Es Mari quien se ha realizado un aborto. Alma la nota pálida y se preocupa, de allí que se ocupe de cuidarla, procurarle fruta y estar atenta mientras Mari duerme acostada en el sillón. Yola le cuenta que “todo estuvo muy complicado a posterior a la anestesia”, Mari sintió mucha angustia y lo resintió.

Más adelante en el film, las vemos de nuevo juntas, platicando, tomando cerveza, fumando marihuana, haciendo bromas, riéndose y socializando mientras van armando un fanzine al ritmo musical de una banda punk polaca. En esa reunión alguien pregunta por Mari y su embarazo, la situación no ha cambiado demasiado afirma Mari, a lo que Alma contesta “no hay que hablar de gueyes” y es Mari que



replica “todo quieren pero nada dan a cambio ¿a poco, no?”. Y de nuevo Alma, mirando el techo se confiesa en comunidad “Chale, no tengo para la renta otra vez”.

La actitud de displicencia hacia hombres expresa, como un índice que señala un conjunto más amplio, la violencia ejercida hacia las posiciones feminizadas de las punks. De allí que sus cuerpos sean, como producciones semiótico-materiales, una “zona de sacrificios” (Eltit 20) porque ese es un nudo corporal que sostiene la economía por la vía del salario inequitativo o de los trabajos impagos, es el cuerpo-objeto rentable para la industria cosmética, un campo interminable para la ingeniería reproductiva, una mera zona psíquica, un espacio de prohibiciones, una piel para ejercer la violencia. O de otro modo, el cuerpo punk femenino es la capa epidérmica donde se inscriben las desigualdades y jerarquizaciones sociales que responden a mandatos de género, inclusive al interior de los subgrupos culturales punks.

El destino de Alma está marcado por una secuencia de imágenes, ella corriendo desnuda en un pasillo, la ambientación filmica es en una casa derruida o abandonada. El despojo y la vulnerabilidad de su existencia se tematizan en ese recuerdo onírico que vuelve una y otra vez en la película de Minter. Esa sucesión es la que se acopla con las tomas del eclipse en el zócalo de Ciudad de México, un solapamiento de capas como un agujero negro que recuerda la desposesión, la precariedad y la exposición corporal.

El destino de Alma está marcado asimismo por un recorrido sin rumbo prefijado, una circulación que marca un deambular o un periplo, la suya es una espacialidad migrante y nómada. Así, hacia el final de la película de Minter, su protagonista Alma se sube a un tren con destino al Norte de México, Tijuana y la promesa migrante hacia el otro lado, EUA donde vive su madre. Y es Baja California hacia dónde se dirige, se trata de esa zona de crecimiento y promoción industrial, impulsado por el Programa de Industrialización de la Frontera (1965) y más tarde por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994).

De nuevo el norte, ese tropo narrativo del desierto, la aridez y la posibilidad fundacional (algo similar ocurre con Kara en *Nadie es inocente* que viaja a un

pueblo). El desierto es una chance para recomenzar, una posibilidad abierta, un proyecto de vida y una promesa. ¿Cómo salir del territorio, como traspasar la pared de los imaginarios sociales y sus promesas siempre desfondadas? De Alma a el Kara resuena la misma pregunta, salir, traspasar, trazar la línea, evadirse, atravesar un horizonte aspiracional. De nuevo el norte, de nuevo el caminar, el diálogo interior, el viaje. Pero el salirse de Alma conecta con otras normas y mecanismos coercitivos de género, su partida tiene que ver con los recursos económicos y las oportunidades, la pareja y las relaciones sexo-afectivas, con la conyugalidad y la violencia de Juan, el desapego y los horizontes sociales siempre atrevesados por significantes generizados. Una vez más, ¿cómo evadirse del territorio, entonces, como traspasar la pared de los imaginarios sociales? ¿y cómo se mide una *futurabilidad* (Berardi 7) pero una *futurabilidad femenina* en el viaje a Tijuana?

El transcurrir de los días de Alma se llevan a cabo entre la salida y la chamba ocasional, es así que la muchacha punk es retratada chambeando en un taller de serigrafía y vendiendo en el tianguis del Chopo y esto último sucede en la comercialización de algunos pocos materiales de su puesto callejero compuesto por botas, algunos discos, fanzines, parches, serigrafías y otros. Aquí se trata del «comercio hormiga», informal e intersticial, el contrabando reticular, productos de la cultura rockera o la explotación de nichos de mercado en la penumbra de una naciente globalización económica. Sus recursos monetarios parecen ser esos y no otros, las marcaciones del mundo laboral se asocian directamente a la venta ambulante, el regateo y a su puesto callejero.

La vida punk de Alma no depende solo del trabajo y el consumo: el paisaje incipiente donde se mueve la protagonista demuestra que con menos o sin trabajo, con lógicas microeconómicas, consumo enfriado, deudas y recesión, la vida nómada sigue funcionando. Aquí la pregunta se torna expansiva, ¿es el trabajo, un modo de agenciamiento y empoderamiento desde la *precariedad feminizada*? La actividad vital de Alma, su pragmática vital no se registra alrededor del mundo laboral y esto denota, pues, un modo de integración social incipiente. La vida laboral de Alma en el tianguis se realiza a través de prácticas de disimulo y



protección que implican la manipulación de sus propios códigos culturales con el fin de proteger sus espacios sociales y económicos a la incursión de agentes externos (policía, crimen organizado, ladrones, etc).



Fig.10 Fotograma extraído de Alma Punk (1992)



Fig.11 Fotograma extraído de Alma Punk (1992)

Una desocupada, una trabajadora de la economía popular que vende en el tianguis, que chamea sin hacerlo, una precaria que se las arregla desde un tipo de economía (estratégica) pero *sin salario*. La vida económicamente superflua de Alma registra una condición que no es pasajera, excepcional o episódica sino que es una nueva forma de regulación que caracteriza (al menos parcialmente) el suelo de la época histórica en México. Aquí se figura el pasaje del salario hacia otros modos de intercambios económicos. Esto no significa que el salario deje de existir, sino que es cada vez mayor la cantidad de personas que deben procurarse prosperidad sin dar por sentado el privilegio del salario como ingreso principal (Gago 137).

En la vida económica de Alma, los recursos monetarios con los que dispone y su modo de administración, permiten entrever el modo de funcionamiento de estas figuras, la *vida sin salario* y la *precariedad feminizada*, que es también el punto de partida para entender la economía de mercado. Si el concepto moderno de desempleo dependía de la “normalización del empleo, el intrincado proceso por el cual la participación en los mercados de trabajo se convierte en lo corriente” (Denning 80). Pero también si “el Estado del bienestar fue creado en respuesta al

desempleo en el proceso de normalizar y regular el mercado del trabajo” (Denning 79-80). ¿Qué sucede, entonces, cuando esta vida económicamente superflua no está atada a la mecánica del concepto moderno de empleo y sus tecnologías de género masculinizantes? ¿Cómo se representa este mundo de trabajo no asalariado (de venta ambulante, ocasionales y de *chamba* en el tianguis), gestionado por punks mujeres que es invisible para los aparatos laborales del Estado? ¿Qué sucede cuando esta *vida sin salario* o la figura de la *precariedad feminizada* deja de vincularse con los aparatos del trabajo formal del Estado (por ejemplo, el establecimiento de salarios mínimos y horarios máximos, el seguro de desempleo y seguridad social) porque la mecánica neoliberal tiende a reconvertir este vínculo? O de otro modo, ¿qué sucede con estas vidas punk sin salario en el contexto del desmantelamiento del estado de bienestar (que históricamente coincide con el llamado milagro mexicano) y del afianzamiento de mecánicas neoliberales? .

Y es ese horizonte el que esboza y registra en la superficie sensible la vida de Alma Punk, lo que es decir, la *precariedad feminizada* como categoría política, más que sociológica o económica (o una descripción del mundo y la subjetividad laboral o post-laboral). Ésa es la dimensión de la serie punk y en especial de *Alma Punk* que importa aquí: la emergencia de una subjetividad post-laboral que prescinde de la oferta de trabajo, las marcaciones del mundo laboral, como el salario, las formas rígidas de la burocracia, las rutinas laborales y las coreografías reiterativas, las jerarquías y esquemas organizativos en los años ochenta. Esto es lo que adquiere especial relevancia, una vez más, los punks permiten trazar en cámara lenta el vuelco sensible -el giro neoliberal- que tiene lugar alrededor del universo del trabajo, los usos del cuerpo y el horizonte aspiracional desfondado.

Fig.12 Fotograma, collage y recortes extraídos de *Alma Punk* (1992)

Porque los punks y la notoriedad de *Alma Punk* es más relevante aún, son quienes enuncian un tipo de futuro *sin salario* (¿una *futurabilidad* de lo precario?): esas rutinas de nomadismo y traslado constante corren en paralelo a las redefiniciones del trabajo, la paga y el salario, la figura masculinizante del trabajador fordista, padre de familia y núcleo familiar. Lo que se pone de relieve, de otro modo, es la desestructuración de la autoridad masculina que se produce al

perder el salario como «medida objetiva» de su poder dentro y fuera del hogar (y que marca justamente esa frontera espacio-temporal) y el declive de la figura de proveedor.

La modalidad novedosa del transcurrir de Alma posee una potencialidad política porque logra vislumbrar no sólo las categorizaciones del trabajo (esa medida objetiva de autoridad masculina) y de los rituales de sus compadres punks (las tecnologías de género masculinizantes) sino porque además escenifica el funcionamiento del imperativo capitalista-productivista de ganarse la vida a través del filtro del trabajo asalariado. Otro modo de vinculación y otra gramática afectiva, esas dos líneas traza la vida de Alma porque, justamente, no apela al sacrificio, la dificultad o la entrega que se vinculan a la reproducción de la vida como actividad de ganancia (esa fuerza de adherencia que resuena en el imperativo de ganarse la vida). Lo que aquí está funcionando es una jerarquización de la actividad productiva sobre las dinámicas vitales (la vida, una vida, esa vida singular), o la economización laboral de la vida. Todos los recorridos y prácticas vitales de Alma están signados por un desplazamiento de ese imperativo “ganarse la vida”: antes que vivir para trabajar o trabajar para vivir, lo que sucede es un vivir inmanente que en muchas escenas y tomas, se expresa como un tiempo (im)productivo.

Pero además Alma termina viviendo con Marco, su amante ocasional que llega a su pieza porque no tiene donde vivir. En esa convivencia, casi episódica, se los retrata bebiendo, charlando, cogiendo y en otros momentos, los vemos discutir porque Alma tiene que recoger la ropa de Marco y hasta está por lavarla cuando se enoja y lo agrede. Marco no tiene para prestarle dinero y pagar el alquiler del cuarto y es Alma quien funge de trabajadora en ese registro dual, de su hogar y también buscando chambas para sobrevivir (“vivir puede ser mágico” reza un parche en su chamarra de cuero negro). Aquí podemos entrever, en unas pocas escenas, los diferenciales de explotación que hacen cuerpo en las posiciones feminizadas punks. Las estrategias vitales de Alma, al menos en su corta y episódica convivencia con Marco, parecen ser dobles. Sostener su pieza, el trabajo de cuidado y del hogar al tiempo que procurarse vender algo en el tianguis. El trabajo femenino pago y no



pago, el trabajo reconocido y el trabajo (in)reconocible, el trabajo que no llega a ser considerado como tal, el trabajo no remunerado coinciden en estas secuencias que son apenas sugestivas de lo que luego serán los desarrollos en economía feminista sobre el universo laboral, la producción de valor y la economía del salario (Morini, Federici, Gago, etc).

En esa zona en particular, *Alma Punk* es una mujer cis que le otorga al conjunto de los trabajadores, en especial a los obreros, algo que excede su condición de tales: las *relaciones de género como efectos de precarización femenina* han devenido paradigma generalizado y modelo productivo, sobre la base de incluir todas las esferas de la vida, condensando en un único cuerpo, la posibilidad de asumir los roles (re)productivo (Morini, 2014). Si atendemos a la argumentación, la película de Minter implica la categoría de trabajo y el estatuto de trabajador. Aquí se juega también una concepción sobre el trabajo, sobre quiénes producen valor y sobre qué modos de vida merecen ser asistidos, cuidados y rentados. Pero aún más: en una narrativa fílmica que ubica una vida femenina punk nómada, ociosa y errante lo que se escenifica es cómo funcionan las jerarquías al interior de lo que entendemos por trabajo y sobre el imperativo de ganarse la vida a través del trabajo, el salario y la renta productiva.

Finalmente, Alma será desalojada de su cuarto quedándose sin un lugar propio, deambulando por las calles hasta conseguir dormir en un centro cultural ocupa o una casa abandonada (no lo podemos saber con certeza). Lo que sí intuimos, la película de Minter lo sugiere explícitamente, es que Alma pasa la noche en un edificio destruido por el sismo del año 1985, ubicado contiguamente a la torre latinoamericana en el centro de la ciudad de México. Así, al día siguiente la cámara vuelve sobre Alma limpiándose con agua que sale de un tubo cortado, caminando entre ruinas, escombros y adoquines destrozados. Durante el transcurso de ese día, posterior al despojo, es cuando Alma decide emprender su viaje al norte de México hacia Tijuana.

Sujetos a las máquinas técnicas en las que se efectúa el capital constante

“¡Ah, se me olvidaba que su concepto del trabajo es un tanto curioso!”

Poniatowska (2019)

¿Por qué todas estas figuras, estos materiales, por qué hay que pasar por ellos? ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha quedado? ¿Acaso algo ha decantado como un sedimento que permanece? Hay una serie delineada, la de los punks en el considerando de las películas de Sarah Minter que va desde las figuras masculinas hacia la feminización y la realidad de *Alma Punk*. Lo que se descubre en las películas de Minter son esas existencias frágiles e imperceptibles que se expresan en las películas como formas de existir, un *ethos* de la vida precaria, un hacer y un estar ante otros. Registro de las relaciones entre cuerpos y entornos, en las tres películas mencionadas se proyecta una mezcla de energía y fragilidad que recapitula un saber efímero desde el cuerpo y las corporalidades siempre expuestas a la vulnerabilidad.

En el universo cultural del trabajo las piezas están cualificadas, un obrero es un obrero, tautología de lo idéntico, el patrón es el patrón. Cada una es un sujeto de enunciado, dotado de un poder relativo y esos poderes se combinan en un sujeto de enunciación como obrero proletario (que se torna paradigmático y se reifica como ontología de lo industrial). Por contraste de texturas y figuras, son las vidas nómadas y errantes punks que cumplen una función despersonalizada y anónima, su vida es colectiva o de tercera persona. Las biografías punks son los elementos de un modo no subjetivado, sin propiedades intrínsecas (no psicologizables) sino únicamente de situación. Son estas vidas punks que se desempeñan como prisma analítico y que tienen una función catalítica donde podemos situar a ese conjunto de transformaciones de la globalización neoliberal alrededor del trabajo y sus gramáticas culturales en México.

En el desplazamiento espacio-temporal que va desde *Nadie es inocente* a *Nadie es inocente 20 años después* y sumado a la complejidad que le agrega *Alma Punk* podemos notar un escenario social de desigualdad estructural que pone el foco



en las marcas de la tarea laboral y el universo de la precarización, en especial a partir de *Alma Punk*, con la *precarización femenina*.

Debemos notar, asimismo, que el sintagma *precariedad feminizada* se entretreje directamente con un análisis crítico que no debe ser leído sólo en términos de feminización del trabajo (aunque también da cuenta de eso), sino también de una capacidad de redefinir la producción de valor desde las esferas de la reproducción de la vida (feminización de la economía). Reiteramos la pregunta una vez más, ¿cuáles son y cuáles han sido los cuerpos que históricamente y políticamente han estado más expuestos a la precariedad? Por esto mismo, la dimensión de los géneros y sexualidades revela usos específicos del dinero, una relación de elasticidad con las finanzas y la economía ligada al modo en el que la reproducción de la vida depende, como en el caso de *Alma Punk*, de los cuerpos feminizados y sus tácticas de gestión cotidiana (Gago 147).

Así, en la serie que componen estos tres materiales culturales coexisten dos motivos, como planos musicales punks. Uno melódico que evoca la degradación medioambiental que se vuelve materia incipiente en ciudad Neza. Allí la mecánica neoliberal y su conjugación en políticas de precarización adquiere otro tono que se reúne alrededor del territorio, del *ground* y de los cuerpos. En los tres materiales cinematográficos de Sarah Minter (digamos en la serie punk de Minter) un tópico adquiere inusitada importancia que son, bajo esas operaciones expresivas, los mecanismos de degradación medioambiental, las tomas y encuadres sobre la basura, los baldíos y los desperdicios. Esa zona de condensación de sentidos permite recapitular una problematicidad sobre las condiciones de sostenibilidad y viabilidad de la vida en un contexto de creciente contaminación y polución del entorno biótico. Entre esa zona explorada por los punks de Minter, lo que adquiere importancia es un modo de contestación que la cultura interroga frente a condiciones adversas y en un entorno en claro declive ecológico.

Otro plano es el motivo rítmico que tiene como punto de intensidad el trabajo. En la obra iniciática de Minter, *Nadie es inocente* y luego se reversión 20 años después lo que tiene lugar son las vidas mal vividas y malogradas de una banda

punk del área metropolitana de ciudad de México. Los recorridos de los mierdas punks y de Alma Punk configuran una forma de habitar mal vista, estos son el *lüftmensch*, palabra yiddish que designa negativamente al vagabundo, al hombre improductivo, sin trabajo ni sueldo fijo, dedicado a perder el tiempo y cavilar (Abensushan 26). Son las vidas ociosas e inservibles del capital, los modos de vida y de estar en el mundo que se conforman en el subsuelo del sensorium neoliberal, las suyas son vidas marcadas por el desinterés, la apatía y los parámetros normativos del éxito. Lo que está en juego en este escenario son los sujetos precarios y los marcos restrictivos del género en aquello que se entiende por una masculinidad exitosa y las dinámicas afectivas de aquello que son las masculinidades malogradas o fracasadas. En cualquier caso, son las gramáticas afectivas asociadas al universo laboral y la sintaxis cultural del trabajo, las aspiraciones al progreso y ascenso social a través de la rutina laboral y el empleo, las normas de parentesco, la familia, la pareja heterosexual y el matrimonio.

Bibliografía

- Agustin, José. *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo, 1996.
- Babb, Sarah. *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*. México: FCE, 2003.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja negra, .2019.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London New York: Verso, 2006
- Butler, Judith. *Frames of war: when is life grievable?* London New York: Verso, 2009.
- Cuello, Nicolás y Disalvo, Morgan, “¿Será que los punk son putos?” Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina*”. En *Apuntes de investigación del CECYP*. Año XVII. No 25. pp. 233-252, 2015.



- De Mauro Rucovsky, Martín. “¿Cómo hacer sentido en la precariedad? Bíos-precario y vida sensible”. En *Bakhtiniana. Revista de Estudios do Discurso*. v. 15, n. 3, 2020.
- Denning, Michael. “Vida sin salario”. En *New Left Review*. ISSN 1575-9776, Nº. 66, 2011, págs. 77-94. Versión online: <https://newleftreview.es/issues/66/articles/michael-denning-la-vida-sin-salario.pdf> (consultado 25/6/21)
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press. Versión en español: *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* (2014). Trad. Javier Sáez y Adriana Baschuk. Madrid: Egales, 2008.
- Eltit, Diamela. *El ojo en la mira*. Buenos Aires: Editorial Ampersand, 2021.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Madrid: Traficante de sueños, 2018
- Fisher, Mark. *K-Punk volumen 3. Escritos reunidos e inéditos (Reflexiones, Comunismo ácido y entrevistas)*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales, 2018.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficante de sueños, 2019.
- Gago, Verónica & Cavallero, Luci. *Una lectura feminista de la deuda*, Buenos Aires: Tinta y Limón, 2020
- Gordillo, Gastón. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas, soja y deforestación en el norte argentino*. Buenos Aires: SXXI, 2019.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Lemus, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. México: Debate, Random House, 2021.
- Lerner, Jesse. “Las subculturas, los medios marginales y lo subterráneo: Los videos punk de Sarah Minter”. En Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). *Sarah Minter —ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015 rotating eye. images in motion 1981-2015*. Catálogo de la muestra homónima. México: Editorial RM, S.A. de C.V, 2015.
- Lorey, Isabell *State of insecurity. Government of the precarious*, Londres, Verso, 2015. Versión castellana: *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*, Madrid, Traficante de sueños, 2016.
- Lugones, María “Colonidad y género”. En *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 73-101, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2008
- Luna, Ricardo Rodríguez. “Juegos de chicos, lesiones de jóvenes, muertes de hombres: masculinidades y prevención de la violencia”. En *Sociológica* (Méx.) vol.30 no.84 México ene./abr, 2015.

- Morini, Cristina. *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.
- Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). *Sarah Minter —ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015 rotating eye. images in motion 1981-2015*. Catálogo de la muestra homónima. México: Editorial RM, S.A. de C.V., 2015-
- Minter, Sarah. *Nadie es inocente*. Guión, Dirección y Producción: Sarah Minter. Formato de Realización: U matic. Fotografía: Sarah Minter/Gregorio Rocha. Sonido: Sarah Minter/Andrea di Castro. Música: Vicente Rojo Cama y Música de Sex Pistols. Montaje: Sarah Minter/Gregorio Rocha. Duración: 57 minutos, 1987.
- Minter, Sarah. *Alma punk*. Guión y dirección: Sarah Minter. Fotografía: Sarah Minter, María Christine Camus. Edición: Sarah Minter, Paula Carpa. Producción: Paula Capra, Mónica Lombardo. Duración: 57 minutos, 1992.
- Minter, Sarah. *Nadie es inocente 20 años después*. Director, Guión: Sarah Minter. F en C.: Emiliano Rocha. Música: Rogelio Sosa. Edición: Elena Pardo y Sarah Minter. Productor: Sarah Minter: Duración: 72 minutos, 2010.
- Moraña, Mabel & Valenzuela Arce, José Manuel. *Precariedades, exclusiones y emergencias. Necropolítica y sociedad civil en América Latina*. México: Gedía & UAM Iztapalapa, 2017.
- Noriega, Guillermo Núñez. “Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?”. En *Culturales* vol.4 no.1 Mexicali ene./jun, 2016.
- Prieur, Annick. *La casa de mema. Travestis locas y machos*. México: Pueg-UNAM, 2014.
- Romero Sotelo, María Eugenia. *Los orígenes del neoliberalismo en México*. México: FCE, 2016.
- Ricárdez, Mario Bassols y Castillo, Maribel Espinosa. “Construcción social del espacio urbano: Ecatepec y Nezahualcóyotl. Dos gigantes del oriente”. En *Polis* vol.7 no.2 México ene, 2011.
- Rocha, Gregorio. *Sábado de mierda*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM, 1985.
- Rocha Minter, Emiliano. *Tenemos la carne*. México-Francia: Piano Producciones, Detalle Films, Sedna Films, Estudios Splendor Omnia, Simplemente, 2016.
- Salazar, Adriana. *Museo animista del lago de texcoco*. Entrada “Escombros” México. Dirección: Adriana Salazar Curaduría: David Gutiérrez, Cecilia Delgado-Masse, Chantal Garduño, Maxime Dossin, Ariadna Ramonetti, 2018. Versión disponible on line: <http://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo> (consultado 30/4/2021)
- Sennett, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Madrid: Anagrama, 2019.



- Standing, Guy. *Precariat. The new dangerous class*. NY: Bloomsbury.
Traducción castellana *El precariado. Una nueva clase social* (2013).
Madrid: Pasado & Presente, 2011.
- Sztulwark, Diego. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Valencia, Sayak. “Necromasculinidad y democracia”. En *Proyecto ballena*:
Centro Cultural Kirchner, 2021. Online:
<https://proyectoballena.cck.gob.ar/sayak-valencia-necromasculinidad-y-democracia/> (consultado 24/6/21)
- Zolov, Eric. *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal*, trad. Rafael Vargas Escalante. México: Norma, 2002.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).