

SONIA BRITO RODRÍGUEZ / RODRIGO AZÓCAR GONZÁLEZ
LORENA BASUALTO PORRA / CLAUDIA FLORES RIVAS
EDITORES

Autores/as

Sonia Brito Rodríguez
Rodrigo Azócar González
Lorena Basualto Porra
Claudia Flores Rivas
Clara Eliana Cuevas
Franca Matheus
Jimmy Tellería
Mara Viveros
Martín de Mauro Rucovsky
Mauricio List Reyes
Oscar Laguna Maqueda
Roberto Celedón Bulnes
Marina Carrasco Soto

LE MONDE.
diplomatique

Masculinidades y sexualidades en deconstrucción

Masculinidades y sexualidades en deconstrucción

LE MONDE.
diplomatique



Masculinidades y sexualidades en deconstrucción

Sonia Brito Rodríguez
Rodrigo Azócar González
Lorena Basualto Porra
Claudia Flores Rivas
Editores

Comité editorial

Dra. Sonia Brito Rodríguez. Doctora en Ciencias de la Educación, mención Educación Intercultural por la Universidad de Santiago de Chile.

Dr. Rodrigo Azócar González. Doctor en Estudios Interdisciplinarios de Género, Universidad de Huelva, España.

Dra. (c) Lorena Basualto Porra. Doctoranda en Teología práctica mención en Moral social por la Universidad Pontificia de Salamanca, España.

Mg. Claudia Flores Rivas. Magíster en Administración y Negocios, mención en Recursos Humanos (MBA), Universidad de Chile.

Comité científico (Referato externo)

Dra. Carolina Parreiras, Universidade estadual de Camponas – Unicamp, Doutora em Ciências Sociais.

Dra. Ana María Carrillo Farga. Doctora en Historia, Depto. de Salud Pública. Fac. de Medicina. UNAM.

Dra. Gabriela Bard Wigdor Doctora en Estudios de Género por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Facultad de Ciencias Sociales de la UNC, CIECS-CONICET-UNC.

Dra. Sara Fernández Moreno. Doctora en Ciencias en Salud Colectiva, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco UAM-X. Trabaja en la Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales y humanas Departamento de Trabajo Social.

Dr. Cesar Torres Cruz. Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, trabaja en Centro de Investigaciones y Estudios de Género, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Dra. Jessica Goset. Doctora en pedagogía, trabaja en la Universidad Andrés Bello.

Dr. Abraham Serrato Guzmán. Doctor en Estudios socioculturales, trabaja en Universidad Autónoma de Baja California.

Dra. Victoria Gálvez Méndez. Doctora en Educación, trabaja en Universidad Andrés Bello.

Dra. Carolina Miranda Miranda. Doctora en Sociología, trabaja en el exterior.

Masculinidades y sexualidades en deconstrucción

Editores

Sonia Brito Rodríguez

Rodrigo Azócar González

Lorena Basualto Porra

Claudia Flores Rivas

Diseño de portada: Rodrigo Azócar González

La editorial **Aún creemos en los sueños**

publica la edición chilena de Le Monde Diplomatique
Santiago de Chile

Director: Víctor Hugo de la Fuente

Suscripciones y venta de ejemplares:

San Antonio 434 Local 14 - Santiago.

Teléfono: (56) 22 608 35 24

E-mail: edicion.chile@lemondediplomatique.cl

www.editorialauncreemos.cl

www.lemondediplomatique.cl

Copyright 2022 Editorial Aún Creemos En Los Sueños.

Primera edición: diciembre 2022

ISBN: 978-956-340-198-1

Índice

Prólogo

<i>Mauricio List Reyes</i>	11
----------------------------------	----

Capítulo I

Discusiones epistemológicas en torno a las masculinidades	19
--	----

Desde las masculinidades adjetivadas hacia las masculinidades verbo-lizadas <i>Sonia Brito Rodríguez, Lorena Basualto Porra,</i> <i>Claudia Flores Rivas</i>	21
---	----

Más allá del esencialismo. Teorías feministas, hombres, masculinidades y dominación patriarcal <i>Mara Viveros Vigoya</i>	39
---	----

Capítulo II

Disidencias entre el neoliberalismo y las masculinidades hegemónicas	61
---	----

Para comprender las Masculinidades: Dictadura, neoliberalismo y disidencia <i>Rodrigo Azócar González</i>	63
---	----

Hombres gay: entre los desplazamientos y la reproducción del modelo de masculinidad hegemónica <i>Oscar Laguna Maqueda</i>	79
--	----

Capítulo III

Expresiones y emociones desde las masculinidades diversas 93

El rock es una situación de grupo: el punk como propaganda y desvío <i>Martin De Mauro Rucovsky</i>	95
---	----

Miradas sobre música, género y emociones: algunas notas entre la música sertaneja y la banda sinaloense <i>Matheus França</i>	111
--	-----

<i>Homo economicus</i> : la sociología titmussiana y los sentidos de la donación sanguínea en la ciudad de México, 1920-1950 <i>Clara Eliana Cuevas</i>	127
--	-----

Entrevista

Cuestionando los micromachismos en clave de poder <i>Jimmy Tellería</i>	141
--	-----

Ponencia

El transcurrir de las masculinidades hegemónicas a nuevas identidades masculinas <i>Roberto Celedón Bulnes y Marina Carrasco Soto</i>	149
---	-----

El rock es una situación de grupo: el punk como propaganda y desvío

Martin De Mauro Rucovsky*
CIEG, UNAM / UNC-IDH, CONICET

Resumen

En el siguiente artículo buscamos considerar los modos en que las figuraciones culturales sobre vidas punks en Ciudad Nezahualcóyotl representan una indagación alrededor de la precariedad feminizada y la masculinidad *punk* 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 generizada en yuxtaposición a la condición de trabajadores. 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 clave: Masculinidad *punk*, Precariedad feminizada, *Punks*, Sarah Minter, Trabajo, Neoliberalismo mexicano

1. Zonas de entorno próximo

En el siguiente apartado buscamos considerar los modos en que las figuraciones culturales sobre la precariedad (como condición

* Licenciado y Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), fue becario del CONICET (Instituto de Humanidades), miembro del Área de Feminismos, Géneros y Sexualidades (FemGes) del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Ha publicado “Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado (Egales, 2016) y “Metafísicas sexuales. Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina” en conjunto con Bryan Axt (PUCR, Brasil) [Madrid: Egales 2021]. Es feminista pro-derechos de lxs trabajadorxs sexuales, fue becario posdoctoral del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM, México (2021) y actualmente es investigador asistente del CONICET, Argentina.

de vulnerabilidad social y existencial) y del precariado (como posiciones de subjetivación y de identidad colectiva) representan una indagación alrededor de una genealogía posible de los procesos de precarización a partir de las tradiciones culturales de México durante la primera formulación del neoliberalismo de principios de la década de de 1980: precariedad y neoliberalismo. El foco entonces está puesto alrededor de un nudo de condensación de sentidos que es el trabajo y la masculinidad, específicamente, los desplazamientos y reconfiguraciones alrededor del trabajo en el contexto mexicano (en particular, en la región centro metropolitana de Ciudad de México) de mediados de los años ochenta hasta entrado los años noventa.

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 *Nadie es inocente 20 años después* (2010) cruzando distintos análisis a partir del devenir errante de sus protagonistas (hombres y mujeres *punks* heterosexuales cis), dentro y fuera de la ficción. El foco 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 y posiciones generizadas que apuntan a modos emergentes de desigualdad y exclusión.

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 dispositivos de singularización subjetiva y son figuraciones que desde el vértice filoso de cada diferencia 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 incluye los *punks* masculinos en los dos primeros films de Minter (*Nadie es inocente* y la secuela *Nadie es inocente 20 años después*), 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. 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 trabajadores “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.

Diríase que los esfuerzos de los *punks* y todo el conjunto de pragmáticas vitales consiguientes por reterritorializar el flujo de las cosas (las marcaciones del territorio, los rituales comunitarios, la música en los recitales de ciudad Neza) están atravesados por una sustitución paulatina del movimiento acelerado de la desterritorialización, por un acelerado movimiento de neoliberalización del campo social que arrastra los rostros y los paisajes reconocibles, según coeficientes cada vez más intensos sin perjuicio de transformarlo todo. En ese sentido, de lo que se trata es de zonas de entorno próximo como noción a la vez topológica y cartográfica, que indica la pertenencia a una misma figura o que apuntan más bien a relaciones de movimiento y reposo porque entran en tal zona de entorno o que entran en esa zona porque adquieren esas relaciones.

2. “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) 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 tiempo a la subcultura juvenil de las décadas de los ochenta hasta entrados los años dos mil¹. 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* conjunto la rabia proletaria a un elemento, decididamente más de clase media, derivado de las escuelas de arte” (Graham, 2008, p.21), en los videos de Minter, en cambio, son los jóvenes

¹ Sarah Isabel Minter Muñoz de Cote (Puebla, México 1953 – 2016) fue una figura clave del videoarte mexicano. Comenzó a realizar videos, películas en 16mm y video-instalaciones a principios de la década de 1980, 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, 2015, p. 208).

desclasados de sectores subalternos, populares y plebeyos, son jóvenes *punks* de herencia, descendencia y mestizaje indígena, son las malas vidas, *yonkis*, delincuentes, *parias* y drogadictos, gente sin casa y que viven en la calle, los cuerpos prescindibles y descartables del *lumpenaje*, “formas de vida no menos variables” apunta Cuahitémoc Medina (MUAC, 2015, p.7). Y lo mismo vale ser considerando en tanto los jóvenes *punks* son el precariado (Standing, 2011) 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 esta primera película, *Nadie es inocente* (1986) que es además la primera obra 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, es decir, sin servicios ni infraestructura alguna.

La película de Minter, *Nadie es inocente* (1986) está filmada 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 videoarte².

2 La historiografía del videoarte mexicano se inicia junto con el IX Encuentro Internacional de Video (1977), organizado por Jorge Glusterg en el Museo Carrillo Gil en Ciudad de México. En esa línea se ubica el trabajo pionero de Pola Weiss, artista del videoarte, entre sus obras se ubican *Mujer Ciudad* (1978), *Somos mujeres* (1978), *Versátil* (1978), *Cuetzatlán y yo* (1979), *Autovideo, su primera performance-video* (1979), *Caleidoscopio* (1979), *El eclipse* (1982), *Videoigen de Weiss* (1984). Asimismo, se destacan en el arte experimental del medio videográfico, en las décadas de los 80' los nombres de Esteban de la Monja, Eduardo Meléndez, Gregorio Rocha, Ximena Cuevas, Fernando Llanos, Héctor Pacheco e Israel Martínez.

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 tocatas clandestinas y toda una serie de circuitos subterráneos y clandestinos a la cultura consagrada de aquel entonces³. No hay marcaciones del universo del trabajo en esta 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 sí 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, es decir, los márgenes de la ciudad de México y más específicamente el cordón urbano del estado de México.

3. No existe el amor, solo las demostraciones de amor (Rocha, 2016)

En una escena, que parece ser central para situar aquello que el film de Sarah Minter logra capturar como *sensorium neoliberal* (Sztulwark, 2019), 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

3 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 regularidad, a las bandas de rock extranjeras no se les dio permiso para dar conciertos o giras (Agustín, 1996; Zolov, 2002). Para información ulterior sobre la escena cultural punk de ciudad Neza conviene revisar el archivo *Desobediente*, “Archivo digital del Museo Universitario del Chopo”, específicamente la colección Carlos Alvarado/Tianguis Cultural del Chopo y el fanzine *Cráneo Viejo* disponible en el citado archivo. Recuperado de <http://archivosdesobediente.chopo.unam.mx>

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 del término *punk* apunta al carácter de escoria y disidencia social como un diseño posible y deseable de existencia anti-normativa (Cuello y Disalvo, 2015).

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, 2019).

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 (2008), aquello que nombra el límite mismo de lo socializable y lo simbolizable (pulsión de muerte retomando a Freud). 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 precarios⁴.

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 exis-

⁴ 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.

te línea de ascenso, ni una temporalidad acumulativa ligada a un horizonte aspiracional de progreso posible. Y porque esa promesa alrededor de la familia heterosexual blanca 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 lema⁵.

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

Y aquí podríamos anotar que, al pesimismo declarativo, argumentativo y racional, “no hay futuro, amor, paz” y “no quiero ser nadie, no quiero ser nada”, se le suma un cierto registro anímico ligado al tedio, el aburrimiento y la falta de motivación que hacen también al inventario cultural de estos materiales. Son estas marcas anímicas las que indican un cierto repertorio afectivo del universo subcultural *punk* pero que registran asimismo una cierta cadencia sensitiva de lo neoliberal que hemos denominado *powerlessness* en términos de normas culturales y patrones corporales. Es decir, el tedio, el aburrimiento y la falta de motivación de los

5 Lee Edelman denomina “futurismo reproductivo” (2008, p. 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” (Edelman, 2008, p. 21), que es inmediatamente invocado ante cualquier pánico moral.

punks responde también a un ánimo y una pragmática vital que orientan, aproximan y alejan a los cuerpos⁶.

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, la blanquitud y el mestizaje 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, la blanquitud, el mestizaje 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, 2021). Esa es, de nuevo, la capacidad política de estas vidas *punks*, el fracaso como capacidad de rechazo sobre ese imaginario laboral ligado a

6 La estructura narrativa, los planos de filmación y la misma estilística construyen un efecto de languidez y modulación de lo precario-somático en términos de emoción tenue, vidas mínimas sin demasiada intensidad o más bien baja sintonía anímica (*powerlessness*). Para un desarrollo ulterior sobre *powerlessness*, véase De Mauro Rucovsky (2019)

la economía del trabajo asalariado y a un imaginario de mestizaje y blanquitud racial⁷.

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, 2018). Alrededor de esa disonancia de vida *punk* que es una singularización subjetiva lo que proliferan son asociaciones efímeras, grupos de afinidad reducidos y organizaciones ficticias que producen sentidos de pertenencia relacionales. 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 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)⁸. 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,

7 Las marcaciones y vectores transversales de raza son aquí un indicador del modo de funcionamiento de ese imaginario laboral fordista que se liga (de modo consuetudinario) con un imaginario racializado del sujeto hombre trabajador heterocisexual. En ese sentido, aquí se despunta una tipificación de aquello que María Lugones denomina “sistema moderno colonial de género” (Lugones, 2008) en términos de la simultaneidad de opresiones e indicadores coloniales modernizantes y de la inseparabilidad-tejido (*intertwining*) entre estos, alrededor del trabajo y la actividad industrial fordista.

8 A propósito de una perspectiva más disidente al interior de los imaginarios punks, Nicolás Cuello y Morgan Disalvo insisten en esa lengua dentro de una lengua en relación con el origen probable del término punk: “si vamos más allá en el origen de la palabra, descubrimos que PUNK es un término arcaico para denominar a la madera seca que se utilizaba como mecha para prender fuego, el mismo significado tiene la palabra *Faggot* (puto, marica). Tal vez recuerden que hace unos siglos las brujas, criminales, homosexuales y otros enemigos del Estado eran quemados en la hoguera, la palabra del material que utilizaban para prender ese fuego luego fue utilizado para denominar a las víctimas también” (Cuello y Disalvo, 2015, p. 235).

identidades, subjetividades, prácticas, relaciones, productos) y en la organización social dominante?” (Núñez, 2016, p.9).

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 punks*, 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 escenario⁹.

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 ancestralidad 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, 2021) de la masculinidad sexopolítica del Estado-Nación: ¿Qué son, entonces, ¿cuáles son las masculinidades exitosas? ¿Y cuáles 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

9 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 fué directora de fotografía y socia.

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 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.

4. ¡Ah, se me olvidaba que su concepto del trabajo es un tanto curioso!, Poniatowska, *De noche viernes* (2019)

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 dos 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.

Aquella condición de extranjería e inadecuación que caracteriza a las vidas *punks* también refiere a la capacidad simbólica que produce su perseverante apología de la diferencia y del extrañamiento. Lo que aquí se descubre en torno a las vidas *punks* es el potencial inventivo de la experimentación subjetiva y la transformación de la calle como un laboratorio de energías corporales en disputa abiertas a lo desconocido. Es así como *Los mierdas punks* encontraban y producían imágenes del descontento en común, forjando una sensibilidad propia e inmiscuyéndose en los rincones de su cultura oficial.

Son los *punks* y no otro conjunto de trabajadores los que se encuentran en ese camino de discernibilidad a través de la elusión y

la alusión del trabajo. Es mediante esas formas expresivas que algo se desplaza en el escenario previamente asignado: en el trabajo las piezas están codificadas, tienen un funcionamiento interno o propiedades intrínsecas, de las que derivan sus movimientos, sus posiciones y enfrentamientos con la patronal o la burocracia estatal, por ejemplo. Según vimos, esto se torna difuso en los modos de violencia *punks* que son gratuitos y sin objetos identificables. Lo propio del *punk* es una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento oponible y retaguardia, sin batalla o en último caso digamos que es pura estrategia situada.

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 redifica 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* 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. Así, en la serie que componen estos materiales culturales coexisten dos planos musicales. Una línea melódica, horizontal sobre la que pueden marcar puntos que serán contrapuntos y que evoca 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. De allí la polisemia de sentidos del fracaso, en inglés *The queer art of failure* de Jack Halberstam, pues bien, ¿las masculinidades *punk* son, acaso, tan fracasadas como falladas, rotas o quebradas (*failure*)? En cualquier caso, estamos hablando de un cierto extrañamiento de 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.

Otro plano es el motivo rítmico y los cortes armónicos que en cambio son verticales y definen acordes sobre líneas horizontales. Los cortes armónicos tienen como punto de intensidad el trabajo. En la obra iniciática de Minter, *Nadie es inocente* y luego su 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* 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, 2013). Son las vidas ociosas e inservibles del capital, son los *punks* perezosos (que según la etimología latina se refiere a un hombre lento), 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. Las vidas *punks* son esa fuerza de trabajo flexible y precarizada y, desde el telón de fondo del trabajo industrial fordista, las vidas *punks* son fuerzas “indisciplinadas” (Gago, 2019, p.148).

Referencias

- Abenshushan, Vivian (2019). *Escritos para desocupados*. México: Surplus.
- Agustín, José (1996). *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo.
- Berardi, Franco (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja negra.
- Cuello, Nicolas y Disalvo, Lucas (2015) ¿Será que los punk son putos? Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina. *Apuntes de investigación del CECYP*, XVI, 233-252.
- De Mauro Rucovsky, Martin (2019). Taedium Vitae: Precarity and affects in porteña night. *E-Scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, 10(1), 77-94.

- Edelman, Lee (2008). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Fisher, Mark (2021). *K-Punk volumen 3. Escritos reunidos e inéditos (Reflexiones, Comunismo ácido y entrevistas)*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficante de sueños.
- Graham, Dan (2008). *Rock, mi religión. Textos y proyectos artísticos*. México: Alias
- Lugones, María (2008). Colonidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) (2015) *Sarah Minter —ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Catálogo de la muestra homónima. México: Editorial RM, S.A. de C.V.
- Minter, Sarah (1987) *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.
- Minter, Sarah (1992) *Alma punk*. Guión y dirección: Sarah Minter. Fotografía: Sarah Minter, María Christine Camus. Edición: Sarah Minter, Paula Carpa. Duración: 57’.
- Minter, Sarah (2010) *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.
- Núñez, Guillermo (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Culturales*, 4(1), 9-31.
- Rocha, Emiliano (2016). *Tenemos la carne*. México-Francia: Piano Producciones, Detalle Films, Sedna Films, Estudios Splendor Omnia, Simplemente
- Standing, Guy (2011). *Precariat. The new dangerous class*. NY: Bloomsbury.

- Sztulwark, Diego (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Valencia, Sayak (2021). Necromasculinidad y democracia. *Proyecto ballena: Centro Cultural Kirchner*. Recuperado de <https://proyectoballena.cck.gob.ar/sayak-valencia-necromasculinidad-y-democracia/>
- Zolov, Eric (2002). *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal*. México: Norma.