

# JÓVENES EXCÉNTRICAS

Cuerpo, Mujer y Rock en Tijuana

Merarit Viera

Jóvenes excéntricas. Cuerpo, Mujer y Rock en Tijuana  
Primera edición, julio 2015  
© Casa Editorial Abismos  
Merarit Viera  
Dirección editorial: Sidharta Ochoa  
Portada: Orlando Canseco  
Diseño de interiores: Marusia Ochoa Ramírez  
ISBN: 978-1514708835

El presente libro se hizo con el apoyo del Seminario de Investigación en Juventud de la Universidad Nacional Autónoma de México (SIJ-UNAM).

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro.  
Todos los derechos reservados.

Agradecimientos:

A Estela y Prisciliano por darme la posibilidad de ser...

Amelia, Blanca, Sandra, Alejandra, Stefani Itzel y Antonio  
por estar cerca aún en la distancia...

A José Antonio Pérez Islas por su apoyo, consejos,  
inspiración y claridad...

A Luisa Herse, por su lectura detallada...

A Mónica Cejas, Carmen de la Peza, Maritza Urteaga  
por siempre incentivar-me e inspirarme...

A Inés Castillo, Azul Monraz, Siki Carpio, Alicia Cons, Nidia  
Barajas, Dulce Olivar, Mariell Morales, Eunice Paz, Lissa Jay,  
Alisia Cons, Keyla Zamarrón:  
sin ellas este libro sería imposible.

A la luna\*\*

*A todas las mujeres que rockean...*



# ÍNDICE:

PRÓLOGO ..... 7

INTRODUCCIÓN ..... 13

## CAPÍTULO I

"TIJUANA SOUND MACHINE":  
ESCENARIO DEL ROCK TIJUANENSE ..... 27

"Welcome to Tijuana: tequila, sexo y marihuana" ..... 28

La llegada del rock a Tijuana ..... 35

*All you need is rock:*  
el *rock and roll* en Tijuana y México ..... 37

Escenario: prácticas y discursos del fenómeno  
cultural rockero en Tijuana ..... 46

Las *tocadas*: las redes de apoyo  
y los espacios de interacción ..... 47

Espacios del escenario rockero de la ciudad:  
"el *boom* de la Calle Sexta" ..... 51

"Rockeras fugaces":  
mujeres en el escenario tijuanaense ..... 60

## CAPÍTULO II

EL ROCK COMO UNA TECNOLOGÍA DE GÉNERO:  
*CUERPO DE MUJER JOVEN* ..... 65

Mecanismos de control en el rock ..... 65

El cuerpo de las rockeras en el escenario ..... 70

Ser "músico" y *ser mujer*: el otro en mí ..... 72

Las rockeras y su banda: "dime con quién tocas" ..... 74

*Ser una joven* en una banda de hombres ..... 76

<i>Yo y las otras rockeras:</i>	
relaciones intragénero en el rock .....	88
Imagen y expectativas de rockeras:	
<i>ser vista por los otros, las otras y por ellas mismas</i> .....	92
“Subordinación adaptada”:	
<i>las mujeres llamamos más la atención</i> .....	98
¿Disfraz o <i>alter ego</i> ?: la mujer/naturaleza es una <i>Madame Ur</i> .....	102

### CAPÍTULO III

JÓVENES ROCKERAS EN ACCIÓN .....	III
“¡No soy una muchacha normal!” .....	III
Cuerpo exhibido: ¿chica fácil .....	114
El <i>party</i> rockero: “ <i>Sexo, drogas y rock and roll</i> ” .....	121
El rock y sus prácticas: cuidar mi cuerpo.....	129
La familia y las rockeras:	
“para ser mujer en el rock, hay que perrearla” .....	131
Control familiar:	
el apoyo y los obstáculos para ser rockera .....	134
Las relaciones amorosas, los amigos y amigas de las rockeras .....	138
“Las parejas de los hombres de mi banda, <i>las fans, las groupies, las que cuidan las chamarras...</i> ” .....	146
Maternidad en el rock: ¿ser o no ser mamá? .....	147
CONCLUSIONES .....	153
EPÍLOGO .....	165
BIBLIOGRAFÍA .....	169

# PRÓLOGO

JOSÉ ANTONIO PÉREZ ISLAS

**E**n menudo problema me he metido al comprometerme en escribir un prólogo para la obra de Merarit (o Priscilla según el lugar donde la conozcan) sobre mujeres y rock en Tijuana; no por el tema, pues el rock siempre me ha encantado, sino por el enfoque, un mirada femenina y feminista. A tal grado que desde mi lugar de enunciación todo lo que yo diga puede ser usado en mi contra: varón, de la (de) generación de Avándaro y para colmo, chilango de *cepa*... ¿complicado, no?

En mi defensa, puedo argumentar que, cierto, crecí en una familia cristiana pero inteligente (lo que significa que era mocha, pero no mucho), obrera, de un barrio bravo del centro de la ciudad (es decir, entrona a los golpes pero solidaria), con poca educación pero con mucha cultura... popular, donde el jefe supuestamente era el padre, pero quien en realidad llevaba la conducción de la empresa (familiar) era la madre, una mujer que similar a sus otras cinco hermanas más la abuela, fueron siempre las fuertes y sobre todo insumisas para su tiempo, con mucho empoderamiento como se dice ahora, trabajaron (eso sí con doble jornada) desde muy jóvenes y prácticamente hasta que murieron, por lo que en los momentos de negociación la hegemonía masculina no pesaba para nada con *la jefa*; y para cerrar la pinza estaba la otra abuela (la paterna, a quien en realidad es a la única que conocí en vida de los cuatro abuelos) y que se rolaba tres meses en la casa de sus cuatro hijos, lo que significaba que para nosotros (mi hermano y yo) era como tener la Gestapo en seguimiento de hombre a hombre (bueno de mujer a hombres) pero con una ganancia, ¡cocinaba como los ángeles!, con frases que todavía forman parte de mis introyectos (*inceptions*): “aquí se hace lo que se manda y se come lo que se da” o la otra, que ahora viene totalmente al caso: “20 siglos de cultura machista no se quitan de un día para otro (claro ahora serían 21, pero ella ya no llegó a verlo)”. En fin, la última línea de mi defensa es que en algún momento de mi juventud

también toqué en una banda de rock, obviamente cantando *covers* en inglés (aunque nadie del grupo sabía ese idioma), hasta que aparecieron las mujeres (como a los *Beatles* con Yoko Ono) y algunos miembros empezaron a casarse o a tener hijos (no siempre en ese mismo orden), y ahí acabó mi carrera como músico.

Por lo que una vez curado en salud, y aclaradas las influencias que construyeron mi lugar de enunciación, pasemos a comentar lo que ustedes van a leer en las páginas que siguen. Lo primero es que no es un texto sobre el rock, bueno... sí y no; sí porque el texto versa sobre una actividad particular que hacen ciertas mujeres cuando pertenecen a una banda de rock, componiendo, cantando o tocando un instrumento musical, pero si buscan la hagiografía de esas bandas, es decir, su discografía, las letras de sus canciones, la composición de sus miembros..., no, esto no es para ustedes; pero si lo que quieren escudriñar es una nueva mirada a un tema sobre el rock que, para mí siempre ha estado presente, pero pocas veces se ha hecho explícito y más pocas se ha puesto como punto de partida para su análisis: las mujeres; pero no cualquier tipo de mujer, las que están aquí... ¡son jóvenes!, entonces sí están en la ruta adecuada.

Digo que las mujeres siempre han estado presentes porque qué sería del rock sin Aretha Franklin, Tina Turner, Patti Smith, Joan Baez, ¡Janis Joplin!, las Heart, Alanis Morissette, Björk y aún Madonna o Lady Gaga aunque a veces no nos gusten; y en nuestro México querido: Gloria Ríos, las Mary Jets, Baby Batiz, Cecilia Toussaint, Nina Galindo, Julietta Venegas, Rita Guerrero, Tere Estrada o Ely Guerra, que siempre nos gustan, sólo por mencionar las que vienen a la memoria de inmediato. Y en ocasiones el papel femenino salta donde menos se espera, como por ejemplo en la *Ceremonia de Inclusión al Salón de la Fama del Rock&Roll*<sup>1</sup> en 2014 de Estados Unidos, Nirvana (los sobrevivientes), Kiss y Daryl Hall&John Oates agradecieron a ¡sus mamás! por haberlos dejado ensayar en la cochera durante sus inicios (rarísimo ver a Paul Stanley dar las gracias a su *mommy*). Esta presencia se comprueba en México, cuando se realizan los recuentos atendiendo a la participación femenina rockera (Palacios, 1994; Estrada, 2000), están en todas partes, haciendo lo mismo y en ocasiones mejor que lo realizado por los varones sea como productoras, *managers*, ingenieras, músicas, compositoras y/o vocalistas.

Pero cierto, pensarán los lectores (sobre todo las lectoras): sí, sí claro, las mujeres han estado, están y seguirán estando en el rock, el proble-

---

<sup>1</sup> Donde por cierto, solo a partir de 2005 incluyeron sistemáticamente a un mujer en dicho Salón de la Fama

ma es cómo se les ve cuando se les ve. Y por supuesto ese es el meollo del asunto. Existe un abanico en este panorama que puede ser abordado en diferentes vertientes: en las letras, claro que están presentes y en algunos casos se volvieron famosas sea por la relevancia a quien iban dirigidas, por ejemplo, *Woman* de John Lennon inspirada en su madre o, la *Layla*, de Eric Clapton, compuesta hacia Pattie Boyd, amor no correspondido (¿o sí?) cuando era la esposa de su amigo George Harrison, de quien finalmente se divorcia y, luego se casa para divorciarse también de Clapton. Es decir muchos (y muchas, por cierto) tienen la imagen de una mujer en específico que es deseada, amada, extrañada u odiada al momento de su proceso creativo o, de la representación de la mujer en general, cuya inspiración de letras y música en la historia del rock, tiene en el extremo la larga lista de letras sexistas que algunos creen “cachondas”, cuya muestra podemos encontrar en la recopilación de 100 canciones en español que hizo Federico Arana (1995).<sup>2</sup>

Una vertiente distinta es la que podríamos dirigir a explicitar y analizar el papel de las mujeres en la comercialización y consumo, quizá uno de los enfoques más hegemónicos de los estudios sobre el rock y las mujeres jóvenes. Desde que se descubrió que la “pelvis de Elvis” era muy vendible, las industrias culturales han vuelto a los públicos jóvenes uno de los *targets* más rentables (Dolfsma, 2004). Aquí podemos incluir no sólo los estudios de mercado pensados para sostener la elaboración de la publicidad de objetos y servicios (Feebo, 2013; Consulta Mitofsky, 2014), sino el interés de encuestas nacionales de juventud y otros estudios específicos sobre el ocio juvenil (Megías y Rodríguez, 2001 y 2003; SEP/INEGI/IMJ-CIEJ, 2002; SEP/IMJ-CIEJ, 2006). Quizá no en automático pero los estudios cuantitativos de ambos tipos (mercadotécnicos y demoscópicos) permiten acercarse a la especificidad femenina juvenil en comparación con los varones, donde la conclusión más generalizada son las preferencias hacia géneros musicales más “suaves” de las primeras, con respecto a los gustos por los ritmos más “duros” de los segundos.

Finalmente tenemos una tercera vertiente, que es la que nos interesa destacar aquí, la que busca vincular la categoría de género con las formas culturales y el comportamiento musical que desarrollan las mujeres en una determinada cultura; Silvia Martínez (2003) plantea dos etapas en la visibilización de las mujeres en el rock dentro de esta vertiente: la primera, tiene que ver con rescatar la musicología femenina, superando el androcentrismo de la historiografía del rock y la esen-

---

<sup>2</sup> Esto me parece que se ha exacerbado en los últimos años con el *reguetón* y con la música de banda, lo cual necesitaría un análisis específico.

cialización de los estereotipos de género rígidos, poniendo el ejemplo que es hasta 1989 cuando la Sociedad Norteamericana de Musicología convoca a una sesión monográfica en temas de música y género. La segunda etapa es la más interesante, pues no sólo se intenta compensar la amnesia histórica que había existido, sino aplicar los estudios críticos de género a partir del feminismo para el análisis de las significaciones verbales-musicales de representaciones de las imágenes de lo femenino y lo masculino. En esta línea está la búsqueda que realiza en el presente texto Merarit-Priscilla.

El eje novedoso de su idea es la apuesta que hace para intentar un análisis complejo que muy pocas veces se realiza en forma seria y sistemática: la articulación de dos categorías relacionales, históricas y transversales, la condición juvenil y la de género. En otras palabras, busca la forma de ver operando en jóvenes mujeres, dos fuerzas provenientes de ambas condiciones entrecruzadas (“tecnologías” las denomina desde Foucault) de jerarquización y, por lo tanto, de ejercicio/dominación de poder que se producen en nuestra sociedad. Y encuentra a mi modo de ver, tres grandes contradicciones que enfrentan estas jóvenes:

- a) *La contradicción de su actuar con la institucionalidad*, llámese familia paterna, escuela, relaciones amorosas o maternidad, es decir, la esfera de la socialización, a la que son sometidas desde su nacimiento y niñez y que en momentos, quizá en oleadas, tienen que resistir o ceder, casi nunca de forma lineal y las guerras no las ganan permanentemente y de una vez para siempre.
- b) *La contradicción de su actividad productiva/creativa* para “demostrar” que son profesionales y obtener la certificación social de que son iguales a los varones..., pero diferentes; ser igual que ellos, pero con otras características específicas de su ser mujer, con preguntar permanentes ¿hasta dónde ceder?, ¿me aceptan por mujer o porque soy chingona? La duda puede ser muy corrosiva.
- c) *La contradicción del uso y significado de su propio cuerpo*, finalmente el terreno donde se dan todas las batallas anteriores y otras más, ¿lo muestro? ¿lo oculto? ¿lo uso, no lo uso? ¿qué sentido le doy? Y quizá aquí se encuentra la especificidad del mundo del rock, pues las dos anteriores contradicciones pueden ser compartidas con otras jóvenes, pero al estar en el escenario la lucha se vuelve feroz y concreta, porque se está ahí para mostrarse... no hay de otra...

Yo propondría que en estas tres contradicciones está el núcleo para comenzar la discusión/construcción de la articulación específica de la condición juvenil con la de género, dado que las tres no se producen de la misma forma y fuerza cuando se deja de ser joven. Quizá habría que realizar un estudio comparando esto con jóvenes varones y ver los procesos diferenciados (ésta sería mi primera solicitud a Merarit-Priscilla).

Pero apelaría a Miguel Ríos y su “rock no tiene la culpa de lo que pasa aquí”, lo que vemos es la transmisión de generación en generación de características asignadas arbitrariamente a una edad social y a un género, por lo que es importante que un análisis de este tipo no se separe del resto de estructuras que los construyen socialmente; y aquí va mi segunda solicitud a Merarit-Priscilla, sería buenísimo que al estudio realizado se le incorporara una perspectiva de clase, porque estoy seguro que esta agencia juvenil femenina mostrada en su texto, se diferenciaría aún más si las jóvenes provienen de familias populares, que de clase media ¿verdad?

Por otra parte, añoro algo que Merarit-Priscilla empezó haciendo muy bien al inicio del texto y que después se desdibujó, y que se convertiría en una tercera solicitud: vincular las entrevistas que realizó, con un elemento contextual importante: la frontera, porque la condición juvenil de estas mujeres no se dio en cualquier parte, fue en Tijuana, un cruce de caminos particular e irreplicable ¿cuál es la marca que infligió en sus vidas vivir en este territorio? Las narrativas sucedieron en la cuna del rock mexicano que nos vino del norte y además cuya precursora primigenia fue esa mujer llamada Gloria Ríos, si nos atenemos al fascinante documental de Andrea Oliva (2013).

Estas tres peticiones amistosas me atrevo a realizarlas porque el género del rock y el enfoque de género son dos elementos cardinales para entender la condición juvenil en nuestras sociedades. Por lo que el trabajo que aquí nos comparte Merarit-Priscilla puede ser el inicio de una saga que marque tendencia en los estudios de juventud y de género, así que queridas y queridos lectores han llegado al lugar adecuado, me gustaría abrirles la puerta de entrada con la estrofa de la canción de Jefferson Airplane, “We Can Be Together” del álbum *Volunteers* (1969), compuesta precisamente por la mujer que le dio su toque especial al grupo, Grace Victoria:

Somos obscenos, culpables, horribles, peligrosos,  
sucios, violentos y... jóvenes”  
(*We are obscene, lawless, hideous, dangerous,  
dirty, violent and... Young*).



# INTRODUCCIÓN

*¡Mi crimen es, mi crimen es... ser diferente!*  
*¡Mi crimen es, mi crimen es... no ser sumisa a sus órdenes!*  
*¡Mi crimen es, mi crimen es... seguir mis ideales!*  
*¡Mi crimen es, mi crimen es... no ser ignorante!*  
(Rebelión Urbana, 2014)<sup>3</sup>

Este libro habla desde y sobre la excentricidad. Analiza con una mirada crítica cómo algunas jóvenes mediante su *ser y hacer* en el escenario rockero de Tijuana, logran desplazar las normatividades que la condición de género y juventud, en consecuencia la determinación de su cuerpo, atraviesan sus experiencias. Sí, este libro habla de rock tijuanaense, pero sobre todo, busca visibilizar realidades que “sin garantías” (Hall, 2010) transitan de forma fluida, cambiante y móvil entre el escenario rockero y otros espacios sociales donde las jóvenes rockeras interactúan. Además, se propone identificar aquellas resignificaciones, negociaciones y estrategias que permiten a las mujeres jóvenes posicionarse en un escenario, que más que un contexto, se configura como un texto que puede ser leído mediante una compleja red de relaciones sociales y políticas. En este sentido, el rock no es sólo un “telón de fondo donde sucede algo” (Restrepo, 2012:133), es más: el escenario rockero de Tijuana es la condición de posibilidad (Restrepo, 2012) de las rockeras de actuar en un entramado de relaciones políticas donde las representaciones de *ser mujer* y *joven* tienen un peso histórico y estructural de forma situada.

Tijuana es una ciudad fronteriza, pero no sólo lo es geográficamente hablando, pues la *tijuas*, ha sido una plataforma cultural que ha hecho posible una multiculturalidad musical significativa en el contexto mexicano. Las y los jóvenes tijuanaenses fueron el primer sector en México que se apropió del rock, porque si bien éste surge en Estados Unidos y en Londres, se ha considerado a la frontera tijuanaense como “la cuna” (Valenzuela, 1999; Agustín, 1996) y puerta de entrada del rock a nuestro

---

<sup>3</sup> Fragmento de la canción “Mi crimen es ser diferente” de *Rebelión Urbana*, banda de rockeras de Tijuana que con diversos cambios, ha existido desde el 2006 hasta la actualidad. Sus integrantes son cuatro jóvenes: Sofía (compositora, guitarrista y coros), Denisse (baterista), Miriam (Vocalista) y Judith (Vocalista).

país desde mediados de los años cincuenta del siglo xx. Conjuntamente, en esta ciudad se encierran simbolismos culturales que la han marcado como multifacética, multicultural y rica en diversidad de ideas artísticas y musicales, fuertemente influenciada por el país vecino.

En la década de 1920 y debido a la implementación de la “ley seca” que el senador republicano Andrew J. Volstead propuso en los Estados Unidos, –que consistió en la prohibición de la producción, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas en todo el país (Ortiz, 2004:24-5)–, Tijuana se convirtió en una plataforma de diversión para los extranjeros que les permitía *ahogarse en los excesos*. La “ley seca” no duró más de una década, sin embargo, ese tiempo fue suficiente para que la ciudad adquiriera la imagen de una leyenda “negra” (Berumen, 2003) hasta hoy.<sup>4</sup> Gracias a la idea de que Tijuana era “delirante” es que en los años cincuenta del siglo xx, esta frontera fue una plataforma de expresión musical, sobre todo para sectores sociales marginados –como los afroamericanos– por el racismo que imperaba en el país vecino. No es casualidad que las influencias musicales que las y los jóvenes tijuanaenses recibían eran directas de la cultura afroamericana, mismas con una fuerte carga política que mostraban el lamento y el desacuerdo hacia su condición social; así, los ritmos del *jazz*, el *blues* y el *soul* (bases musicales del *rock and roll*) se manifestaron de forma directa de sus creadores en la ciudad.

Fue entonces que los bares de la *tijuas*<sup>5</sup> se convirtieron en los espacios que mantuvieron y sostuvieron al *rock and roll*. La década de los sesenta del siglo pasado fue la de mayor auge para las bandas *rock and rolleras*, pues era en los bares de la Avenida Revolución<sup>6</sup> donde se contrataban para que tocaran en vivo ambientando, ésto provocó que “ser rockero y/o rockera”, haya sido parte de la adscripción juvenil en la ciudad. Para 1970 todo cambió, la imagen rockera tuvo una fuerte influencia del fenómeno vinculado con el “ser famoso”, aportado por cierta industria cultural que se propagaba en la radio, la televisión y a través de disqueras. A partir de ese momento, muchas bandas tijuanaenses buscarían éxito en el centro del país, específicamente en el Distrito Federal, donde se encontraban las grandes compañías que podrían cumplir sus sueños de ser *rockstars*.

---

<sup>4</sup> Existe alrededor de Tijuana otra imagen que la vincula con la expansión de cierto tipo de violencia y el narcotráfico. No hago caso omiso de este conflicto, incluso considero que ambos son un grave problema no sólo de la ciudad, sino de todo México; sin embargo, para los fines de este artículo no ahondaré en ello.

<sup>5</sup> Modismo tijuanaense con el que comúnmente se identifica y nombra a la ciudad.

<sup>6</sup> La Avenida Revolución, una de las principales de la ciudad de Tijuana, se encuentra en la zona centro y se caracteriza por estar cerca de la “línea” fronteriza, además de conectar a los principales bares de la ciudad.

Tijuana y sus bares quedaron desolados, sin embargo, se recuperaron gracias a la inserción de “la máquina mezcladora”<sup>7</sup> la cual les hacía ahorrar dinero, pues no era necesario pagar a una banda musical completa, sino sólo a una persona, el *dj*, que controlara la música y la ambientación. La crisis de espacios de rock en la ciudad comenzó. El rock cobró gran auge nuevamente hacia 1980 y con ello, una nueva etapa del escenario rockero se visibilizó hasta la actualidad, caracterizada por un escenario artístico alimentado de distintas influencias musicales, así como la búsqueda de espacios que ha logrado se genere una red autogestiva que mantiene vivo al rock local, a veces más y otras veces menos.

De esta forma, las y los jóvenes que deciden ser parte activa del rock, se enfrentan a la necesidad de negociar espacios para tocar y presentar sus creaciones musicales, que no son remunerados económicamente. Los distintos espacios actuales que integran el escenario rockero son móviles o como diría Lauro Saavedra,<sup>8</sup> son “hechizos”<sup>9</sup> y se integran de bares, cafés, *garages*<sup>10</sup> e incluso, de casas culturales de la ciudad. En este contexto, las jóvenes que son parte activa del rock se adscriben a un escenario que exige ciertas prácticas de autogestión que no sólo se limitan a la producción musical, sino a todo un fenómeno que sostiene una cultura fronteriza relacionada con la vida nocturna y de fiesta, misma que en muchas ocasiones se convierte en un obstáculo para su participación como “músicas”<sup>11</sup> debido a la representación que socialmente se tiene de ellas, no por ser rockeras, sino por su condición de “ser mujer joven”.

No pretendo hacer visibles a las jóvenes y a su actuar en el rock tijuanaense, eso es ya bien sabido, las mujeres han sido parte de las prácticas rockeras desde su origen, más bien, lo que pretendo con este texto es dejar ver procesos socioculturales donde las jóvenes, como sujetos agentes, con capacidad de actuar frente a las estructuras y mecanismos de poder, logran “tocar puntos excéntricos” (Viera, 2013).

---

<sup>7</sup> La máquina mezcladora es un aparato electrónico que permite a una persona poner música de cd’s o discos de vinyl. Se le llama mezcladora porque permite poner dos discos musicales y combinar canciones, sonidos etc.

<sup>8</sup> Lauro Saavedra, de 39 años, es músico de diversas bandas del sonido electrónico y rock *indie*, promotor de tocadás. Entrevista realizada en abril del 2011.

<sup>9</sup> Lauro Saavedra habla de hechizos en relación a que los espacios de rock en Tijuana aparecen y desaparecen. Es decir, existe un movimiento constante de los espacios en la ciudad, no son estáticos, sino en movimiento.

<sup>10</sup> Cocheras o estacionamientos privados de casas.

<sup>11</sup> Reivindico la labor de las mujeres en su ejecución musical como “músicas”. No ignoro la carga gramática que está palabra tiene, sin embargo en el contexto de esta investigación y apoyada en la metodología con enfoque feminista a la que recorro, esta palabra cobra sentido.

Dos son las perspectivas que guían transversalmente el análisis aquí expuesto: la primera, una perspectiva feminista que entiende al género como una representación<sup>12</sup> normativa “que produce efectos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una *tecnología política compleja*” (De Lauretis, 1996. C.1989:8); la segunda, desde una perspectiva sociocultural, que entiende a la juventud como una categoría no etaria, que visibiliza el conjunto de procesos sociales interrelacionados y compuestos por prácticas, discursos y estilos de vida (Urteaga, 2010, 2007; Collignon y Rodríguez, 2010; Reguillo, 2010) identificados dentro de una cultura juvenil (Valenzuela, 1999; Feixa, 1998) de forma compleja.

Entiendo que tanto la juventud como el género, en tanto categorías normativas, determinan expectativas y mecanismos de poder que configuran ciertas representaciones de las y los sujetos, mismos que tienen efectos en sus cuerpos, pero que al ser tratadas de una forma crítica permiten visibilizar a las y los sujetos como “excéntricos”. Y es que, a pesar de la fortaleza de las estructuras que definen al género y a la juventud bajo representaciones androcéntricas y adultocéntricas, este libro busca mostrar cómo la autorrepresentación, es decir, el proceso de identificación o desidentificación de la representación de género que se materializa en el cuerpo de las jóvenes, produce quiebres, cuestionamientos e intentos de transformación de la representación de *mujer joven*.

En ese sentido, no obvio la importancia que le da De Lauretis a la autorrepresentación cuando asegura:

Afirmar que la representación social del género afecta a su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género –o autorrepresentación– afecta a su construcción social, deja abierta una posibilidad de agencia y de auto-determinación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas” (De Lauretis, 1996, c.1989: 15).

De alguna manera, las jóvenes de forma individual desplazan la representación normativa de género y juventud cuando las resignifican mediante estrategias o negociaciones tanto en el rock como en otros es-

---

<sup>12</sup> La representación es definida por una serie de significados que, como afirma Teresa de Lauretis (parafraseando a Heath, 1981) “siempre exige[n] no sólo un mecanismo específico de representación sino varios” (De Lauretis, 1992:56). De allí que los mecanismos que producen la representación y autorrepresentación no sean monolíticos, sino que pueden manifestarse de diversas maneras. Las rockeras construyen entonces, la representación que materializa su cuerpo a partir de los mecanismos que el rock –como tecnología social y de género– ponen en acción en su escenario, y la forma en que ellas los experimentan en sus diversas relaciones sociales.

pacios sociales donde interactúan. Así De Lauretis (1996, c.1989) habla de “puntos excéntricos” que se presentan en los sujetos cuando en ciertas situaciones o prácticas cotidianas, micropolíticas, encuentran fisuras y/o momentos de tensión que les permite negociar ciertas representaciones del género<sup>13</sup> pero que en este libro, también es llevado a la tensión con la representación normativa de la juventud.

Y es que cuando una *mujer joven* decide ser parte de una banda de rock, se enfrenta a una serie de obstáculos que condicionan su participación en el escenario. Para empezar, son jóvenes que “salen de casa” para tocar en lugares como bares, cafés y espacios públicos, casi siempre nocturnos, frente a un auditorio mayoritariamente masculino. Es decir, se insertan en un escenario *no propio* para una *mujer joven*, pues las jóvenes están destinadas al hogar y no a la calle (Feixa, 1998; Hernández, 2013) Según Bartra (1994) las habilidades en una práctica artística está mediada por la dedicación que se le otorgue, en el caso del rock dicha dedicación está atravesada por prácticas que sostienen la participación masculina.

Bajo esta visión es que considero pertinente declarar al rock como una “tecnología de género”, siguiendo a Teresa de Lauretis (1996, c.1989), quien señala que las *tecnologías*<sup>14</sup> son mecanismos de poder que, sostenidos por discursos institucionales, producen representaciones de género en las y los sujetos; es decir, normas de comportamientos y actitudes que son definidas por el significado de ser hombre o mujer, en una estructura social de forma binaria y heterosexual. El sistema sexo-género se ha construido a partir de la diferencia sexual en un sistema semántico contenedor de acuerdos culturales y valores que provocan jerarquías y desigualdades sociales, de los cuales las jóvenes que participan en escenarios de rock no están exentas.

---

<sup>13</sup> La autora asegura: “Pienso que tal punto excéntrico o tal posición discursiva es necesaria para la teoría feminista actual, para sostener la capacidad del sujeto para desarrollar al movimiento y el desplazamiento, para sostener al movimiento feminista mismo. Es una posición de resistencia y de acción, que debe ser aprehendida conceptual y experimentalmente desde afuera o superando al aparato sociocultural de la heterosexualidad, por medio de un proceso de “saber inusual” o de una “práctica cognoscitiva”, que no es solo personal y política sino también textual, una práctica del lenguaje con mayúscula” (De Lauretis, 1993: 16).

<sup>14</sup> De Lauretis (1996, c.1989) propone las tecnologías del género a partir de los estudios de Foucault (1990, c.1981) sobre *las tecnologías del yo* y *las tecnologías del sexo* (Foucault 1980, c. 1977). Dichas tecnologías se presentan como mecanismos que producen sujetos, es decir, mecanismos de control impuestos por estructuras de poder que logran una modificación en los cuerpos, actitudes y habilidades de los sujetos. Si bien, De Lauretis retoma y aplaude las propuestas de Foucault, también le hace una fuerte crítica por no tomar en cuenta la manera en que estas tecnologías se ven reflejadas en las investiduras que marcan lo masculino y lo femenino.

Es entonces que desde la normatividad de género y juventud el cuerpo aparece como un elemento fundamental en la constitución de las experiencias de las rockeras.<sup>15</sup> El cuerpo en la construcción de normatividades (Butler, 2001, 2002; De Lauretis, 1996, c.1989), es explicado como un eje y blanco de poder –más allá de su efecto biológico y físico–, por parte de las normatividades y estructuras de *poder-saber* a través de la sexualidad (Foucault, 1976; 1991, c.1981; 1992, c.1976), su materialización es mediada por el significado que adquiere en ciertos espacios sociales, públicos y privados. De tal manera, la relación de género y juventud es intrínseca en la materialización del cuerpo representado mediante *la mujer*,<sup>16</sup> pero también de lo que significa *ser joven* en un proceso de “preparación para la adultez” y específicamente en la carga que recae en *la mujer joven* como destinada a la domesticidad y a la reproducción de la especie.

Así, las representaciones que materializan el cuerpo *de mujer joven* en el rock devienen de tecnologías sociales que reproducen al género y a la juventud con mecanismos de poder, apegados a esencialismos biologicistas que se traducen en expectativas culturales. Es pues, inevitable, que esas representaciones en el escenario del rock se manifiesten bajo la normatividad del género, pero también en el significado que la juventud adquiere en el propio escenario rockero, casi como un requisito para ser parte del mismo.

Desde que el *rock and roll* nació a mediados de la década de los cincuentas y sesentas del siglo xx, se manifestó una fuerte relación entre la música y el cambio en el significado de *ser joven*, entendido como una etapa biológica y transitoria hacia la adultez para ser considerados como sujetos “agentes”. En ese sentido, las y los jóvenes en el rock contribuyeron a una ruptura de la propia condición juvenil, de ahí, su carácter de “rebeldía”. Sin embargo, la normatividad de género en el rock funcionó de formas más bien tradicionales y no rebeldes, como el rock pretendía ser, pues se organizó y lo sigue haciendo a partir de jerarquías basadas en la diferencia sexual”.

En México, desde la década de 1980, los estudios sobre jóvenes se han acercado de forma más estructurada a “la condición juvenil” y a la problematización de la categoría de juventud desde la complejidad de

---

<sup>15</sup> A las cuales identifico como sujetos por su capacidad de agencia, es decir, su capacidad de actuar frente a las estructuras normativas.

<sup>16</sup> Con *la mujer* quiero indicar la carga universalista y esencialista que entraña el uso singular de esta categoría desde argumentos biologicistas. La mujer como una ficción que representa una serie de acuerdos culturales que la determinan a la domesticidad, a la maternidad, a ser el cuerpo de y para otros. La mujer, como una representación que no se materializa nunca de manera idéntica en la realidad ni en las mujeres.

sus relaciones espacio/temporales. Así pues, la definición del ser joven depende en gran medida de contextos situados y momentos históricos. Collignon y Rodríguez (2010) definen tres regímenes de juventud que corresponden a momentos y/o etapas históricas diferentes: la primera, (de 1910 a 1950) donde se exalta la invisibilidad de los jóvenes como sujetos identitarios separados de los adultos. Aquí, la juventud aparece en relación a la edad biológica como una simple categoría demográfica.<sup>17</sup> La segunda etapa histórica corresponde a los años cincuenta del siglo pasado, en la que se presentan cambios sociales y económicos importantes en la sociedad occidental moderna y en las relaciones de género, pues el nacimiento de la industria y las consecuencias de la segunda guerra mundial trajeron consigo la incorporación laboral tanto de hombres como de mujeres, aunque la mujer seguía siendo el pilar fundamental de la domesticidad, a cargo del cuidado de los hijos y las hijas, el esposo, de la familia. Finalmente, la tercera etapa histórica en el proceso de distinción del sujeto “joven” corresponde a la década de 1960 que representa –en México y en el mundo– un período clave en el surgimiento del joven como actor político reconocido (Reguillo, 2000), con estilos de vida, consumos y culturas juveniles contemporáneas vinculadas con la música (Collignon y Rodríguez, 2010: 266-283), entre las que destaca el *rock and roll*.

El ser joven es, pues, mediado por prácticas y discursos de poder institucionales (Urteaga, 2011) como la escuela, el barrio e incluso la industria del entretenimiento, que bien podrían definirse como representaciones que son sustentadas por tecnologías atravesadas por la heteronormatividad. Sin embargo, Urteaga (2011) asegura que existe una segunda ruta de construcción juvenil trazada a partir de los espacios o “territorios” de sociabilidad creados en los intersticios de los espacios institucionales, entre los que podemos ejemplificar a los escenarios de rock. Es imposible separar las dos rutas propuestas por Urteaga (2011) en el análisis de las rockeras, pues en su escenario de interacción intervienen de forma correlacionada procesos institucionales y espacios de socialización. Los principales estudios sobre grupos juveniles enfatizan la importancia de leer la representación y las prácticas juveniles como metáforas del cambio social, “haciendo hablar” a las y los jóvenes desde sus propias experiencias (Urteaga, 2001: III).

---

<sup>17</sup> Socialmente se entiende a la juventud como el tránsito entre la infancia y la asunción de la adultez, tránsito que estaba fuertemente marcado por ciertos eventos o acontecimientos de relevancia social; en el caso de las mujeres, con su conversión de hijas a esposas/madres y en el de los hombres, con su incorporación al mundo del trabajo (Collignon y Rodríguez, 2010:263-264).

Las expresiones culturales juveniles llevan consigo la afirmación teórica de que los grupos juveniles conforman una cultura, casi siempre alterna a la imperante. Los estudios alrededor de culturas juveniles en México se han centrado en analizar el proceso en el que se integran los jóvenes en la llamada contracultura o subcultura. Rossana Reguillo (2000) asegura que la modernidad es una de las principales causas de la constitución de actores (sujetos) juveniles alternos que se han situado frente al mundo de forma contracultural, a los que ella llama jóvenes disidentes. En la propuesta de Reguillo (2000), el vestuario, la música y ciertos objetos emblemáticos conforman la identidad de jóvenes disidentes que se adscriben a un “estilo” ligado a un modo de entender la realidad, en el proceso de identificación-diferenciación del mundo adulto.

En este mismo sentido, Carles Feixa (1998) desarrolla una propuesta teórica alrededor de las culturas juveniles, donde asegura que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente, mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre y en los espacios intersticiales de la vida institucional (Feixa, 1998). Siguiendo estos planteamientos, las rockeras no son jóvenes por sus edades, sino por sus prácticas, mismas que están relacionadas con un espacio y un escenario rockero que produce identidades juveniles. Defino a las rockeras como jóvenes que construyen socialmente sus experiencias, mediante marcos contextuales de significación, a través de diversas prácticas vinculadas con el rock y sus dimensiones sociales de forma interinstitucional y disidente. Así pues, en este texto la categoría de juventud no es determinada por la edad ni como parte del proceso de transición entre la niñez y la edad adulta, sino como un modelo social y cultural que es apropiado y producido por sujetos capaces de tomar decisiones y ejercer agencia.

Feixa (1998) asegura que las mujeres, en los estudios sobre juventud, no son un asunto marginal, pues culturalmente las prácticas alrededor de los roles sexuales definen en gran medida las prácticas de los jóvenes. En este sentido, las mujeres generalmente se posicionan en actividades relacionadas con la domesticidad, incluso en espacios y estilos de vida contrahegemónicos y alternativos como el rock (McRobbie y Frith, 1990, c.1978). Los procesos relacionados con la identidad de género en las culturas juveniles, se reflejan principalmente en prácticas que casi siempre son dominadas por símbolos masculinos (Garcés, 2002).

Los relatos que analizo en este libro son de sujetos mujeres reales y con experiencias de vida en el rock, pero que no por ello están *suje-*

tas<sup>18</sup> a esas experiencias, ya que también las cuestionan. Siguiendo a De Lauretis (1996, c.1989), quien propone la definición de experiencia a partir de Charles Peirce (1976),<sup>19</sup> como un “complejo de efectos de significados, hábitos, disposiciones sociales y percepciones resultantes de la interacción semiótica del yo y del mundo externo” (De Lauretis, 1996: 26). La experiencia es reformada por cada sujeto en su compromiso con la realidad social que le rodea, por lo que es posible observar cómo estas mujeres a través de sus experiencias en el rock, dotan de significados a sus prácticas a partir del contexto del que son parte en los escenarios del rock en Tijuana. Según Simon Frith (1996), y en esto coincide con De Lauretis (1996, c.1989), la interrelación entre la música y la producción de los sujetos mediante la experiencia es sumamente importante en la definición de subjetividades e identidades.

*Haciendo rock*, las mujeres efectúan prácticas que operan sobre su entorno y sobre sí mismas (su cuerpo). Es así que entre los objetivos de este libro, me propongo mostrar cómo se producen y cuáles son las representaciones de *mujer* en el escenario del rock tijuanaense y cómo esas representaciones se manifiestan, no sin tensiones, en las narrativas de las rockeras construyendo así una autorrepresentación a veces excéntrica y otras no. La participación de las jóvenes en el escenario rockero como integrantes de una banda, ya sea cantando o tocando un instrumento, fue uno de los criterios para la selección de quienes participan en este libro. En este sentido, la correlación entre la experiencia estético-musical del rock y la experiencia sociocultural de las mujeres que participan en él, son sumamente importantes para comprender el papel que juega el cuerpo en el proceso de representación.

Tres son las dimensiones que se articulan en este escrito: la primera consiste en observar al rock, sí como una cultura juvenil rebelde y alternativa, pero también como una cultura compuesta por *tecnologías* (mecanismos de poder) que conforman de manera dominante símbolos masculinos, en un espacio considerado casi siempre contracultural. En efecto, aquí existe un cuestionamiento hacia el rock, pues cuando es analizado desde una postura crítica feminista, su alternatividad es puesta en tela de juicio. La segunda dimensión analiza las experiencias de las jóvenes rockeras en un contexto fronterizo geográfico, Tijuana. De esta manera, se presenta una breve historia de la importancia del rock en la frontera así como la presencia latente de las mujeres y su ac-

---

<sup>18</sup> En el sentido de sujetadas a una estructura social y de poder, es decir tienen posibilidad de interpelar su realidad.

<sup>19</sup> De Lauretis habla en términos de Peirce y lo cita en el apartado de “semiótica y experiencia” de su libro *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1992, c.1984).

tuar excéntrico en un contexto multicultural y diverso. Finalmente, se dejan ver las experiencias de rockeras que conforman diversas relaciones sociales tanto en el rock como fuera del mismo, experiencias que se manifiestan de manera compleja, dinámica y que constantemente “entran y salen” de la normatividad del género, donde el cuerpo como eje discursivo –cargado de simbolismos– adquiere un lugar fundamental para la constitución de éstas mujeres como jóvenes y rockeras.

La experiencia de la que habla Frith (1996), está en constante proceso de construcción y es definida a través de la música con un sentido estético que tiene lugar en prácticas producidas en diversos ámbitos sociales (los escenarios de rock, ensayos, giras, tocadas, su casa, la familia, el trabajo, la escuela) de los cuales forman parte como mujeres y como rockeras. La construcción de los sujetos a través de la experiencia musical adquiere sentido y significado mediante la interacción social. Así, las rockeras interactúan en espacios cuyos significados simbólico-culturales forman parte de sus autorrepresentaciones.

Así, este estudio analiza la construcción de identidades y subjetividades juveniles móviles. Si, “las identidades son una clase de garantía de que el mundo no se deshace tan velozmente como a veces parece” (Hall, 2010:339), es decir, una especie de punto fijo del pensamiento y del ser (de los sujetos), también son fundamento de acción. De esta manera, las identidades poseen fijaciones que se constituyen en los sujetos, pero también contienen acontecimientos históricos que desplazan y/o descentran lo fijo de la identidad (Hall, 2010:340). Así, la “desestabilización de la identidad” se presenta frente al descubrimiento de que nunca está completa, sino que más bien se construye en un continuo proceso (Hall, 2010:349). Las representaciones que constituyen la identidad de las rockeras se manifiesta en prácticas (y discursos) que si bien están sujetas a una historización radical, también están en constante cambio y transformación, misma que desde su condición juvenil adquiere una significación conectada con la transformación de la sociedad y cultura contemporánea.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Es necesario agregar que si bien este estudio se muestra novedoso en el ámbito de los estudios culturales mexicanos, no es el único, pues a él anteceden innumerables estudios alrededor del rock desde diversas perspectivas teóricas. Para ver un detallado estado de la cuestión sobre los estudios de rock en México se recomienda revisar la Tesis *Cuerpo de Mujer en el escenario de rock tijuanaense*, de mi autoría. Misma que antecede de forma fundamental este libro. Véase Viera, 2013. Además, sobre el tema de rock y mujeres, a nivel internacional, resaltan dos investigaciones que no se pueden dejar de mencionar: una por parte de Angela McRobbie (1997, c.1975) y otra de ésta misma autora con Simon Frith (1990, c.1978). En ambos estudios se crítica al rock y a su carácter alternativo, al argumentar sobre las dificultades y obstáculos que las mujeres tienen para ser reconocidas como rockeras (más allá de su cuerpo, sino por su talento), asimismo, reconocen que las prácticas del rock producen modelos y estructuras de comporta-

La metodología empleada en esta investigación, parte de una concepción hermenéutica de los relatos y narrativas que las jóvenes rockeras construyen con base a su experiencia. He enmarcado temporalmente este estudio en la contemporaneidad (2009-2012) de la escena musical del rock en la ciudad de Tijuana. Así, esta investigación hace uso de una metodología cualitativa. Para Sonia Reynaga (2003) y Olivia Peña (2007) las técnicas propias de la metodología cualitativa son instrumentos indispensables en la búsqueda del sentido de acción social, es decir, ponen atención al significado que las personas atribuyen a sus actos y a su entorno. Por otro lado, utilicé del método etnográfico, la cual me permitió un acercamiento a las rockeras y su contexto de forma compleja. A través del trabajo etnográfico me fue posible tener acceso al escenario de rock en un primer momento y en un segundo momento, a los relatos y discursos de las rockeras.

De esta forma, el camino que enmarca la etnografía de este libro puede explicarse en tres grandes fases. La primera consistió en un análisis conceptual de la literatura que atiende a las perspectivas que guiaron la investigación, así como el análisis de fuentes alternativas sobre del tema.<sup>21</sup> La segunda se centró en el trabajo de campo<sup>22</sup> que desarrollé usando las siguientes técnicas de investigación: observación participante de diversos espacios de rock tijuanaenses –tocadas y ensayos de bandas locales– en varios momentos durante 2010, 2011 y 2012, que me permitió encontrar los espacios más transitados donde se efectúan las prácticas del rock y ubicar a las sujetos principales para esta investigación; tres entrevistas aplicadas a informantes claves, así como entrevistas para obtener relatos de vida de diez mujeres que participan de forma activa en el rock y expresaron sus experiencias en el escenario. Finalmente, la tercera fase consistió en el análisis de los discursos y las narrativas de las rockeras que conforman un sentido de autorrepresentación

---

miento en las mujeres, que sostienen subordinación. Para Frith y McRobbie, el rock fálico (*cock rock*) obliga a las mujeres a “masculinizarse” mediante comportamientos y prácticas apegadas a una estructura masculina; o bien a generar una femineidad fomentada por la industria cultural como “atractiva”, donde el cuerpo se define exclusivamente como objeto de deseo. Estos autores proponen analizar al rock como fenómeno ideológico y cultural, mediante el cual los “sujetos” constituyen su sexualidad como íntima para las mujeres y pública para los hombres.

<sup>21</sup> Estas últimas van desde entrevistas a rockeras, efectuadas en televisión y radio, hasta revistas de divulgación sobre rock (especiales sobre mujeres en el rock) o documentales hechos por organizaciones de comunicación y cultura alternativa en Tijuana (como *Bulbo*, o algunas estaciones de radio).

<sup>22</sup> Mismo que llevé a cabo en dos visitas a Tijuana (agosto de 2010 y enero de 2011). A pesar de que yo misma he sido parte de este contexto, alejarme de la ciudad y del escenario de Tijuana en 2009 (para iniciar el doctorado en el D. F.), me permitió visualizar otras dimensiones de las que no me había percatado estando *ahí dentro*.

tación corporal, así como de los datos obtenidos con las otras técnicas durante el trabajo de campo.

Quiero establecer de forma clara mi posición en los espacios roqueros tijuanaenses, ya que no se puede pasar por alto en la constitución de mi propia experiencia como mujer, joven y amante de la música de esta frontera. Gran parte de lo que me permitió pasar desapercibida dentro de los diversos espacios observados es mi propia participación años atrás en los mismos. Entre los años 2002 a 2006, fui parte de tres bandas de rock como bajista y corista. Debido a esto, conocí la organización de las redes sociales del rock en la ciudad. Esta experiencia y el trabajo previo de maestría (Viera, 2008) me han mantenido de alguna manera dentro de las relaciones que se gestan en el escenario-espacios del rock en Tijuana. Por ello, considero que mi posición frente a los rockeros y a las rockeras que interactúan en tales espacios no fue incómoda; y me atrevería incluso a decir que existe cierta familiaridad con el contexto en el que se desenvuelven.

Así pues el presente libro se inserta principalmente bajo la perspectiva feminista y crítica de género; que a su vez es colocada bajo la lente de los estudios culturales, para abordar al rock como un fenómeno cultural juvenil que permite mostrar las tecnologías que constituyen y sostienen a la normatividad del género al interior. En el primer capítulo, explico problematizando el escenario del rock en Tijuana como una cultura juvenil. La primera sección da cuenta –de forma histórica– de las condiciones socioculturales que propiciaron las primeras expresiones del rock en Tijuana desde y para las y los jóvenes, además de que se exploran los significados de la condición fronteriza de la ciudad. La segunda sección presenta las diversas formas simbólicas<sup>23</sup> que componen al rock como un fenómeno cultural juvenil, visibilizando cómo se construyen las redes de apoyo entre bandas de rock, los espacios para tocadas (institucionales o autogestivos), o la importancia de la Avenida Revolución y la Calle sexta en la formación de la red de jóvenes en el rock. La tercera sección aborda al escenario de rock como un conjunto de espacios que pueden ser leídos como texto-contexto, donde las rockeras construyen sus experiencias, mediadas por una normatividad de género.

El segundo y tercer capítulo presentan el análisis de los relatos de las jóvenes rockeras. Si bien ambos están separados, existe entre ellos una continuidad y un diálogo constante. El segundo capítulo se divide

---

<sup>23</sup> En palabras de John, B. Thompson, las formas simbólicas se refieren a campos de fenómenos significativos que van desde acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos etc. (Thompson, 1998, c.1990).

en tres grandes secciones. La primera, manifiesta cómo el cuerpo de *mujer* de las rockeras es representado en el escenario tijuaneño, normado bajo símbolos principalmente masculinos y por la *juventud* como una regla en el rock. La segunda, muestra la manera en que las constantes interacciones de las rockeras con su banda definen prácticas y discursos que constituyen mecanismos de control. En la tercera sección analizo la representación de género de las jóvenes rockeras a partir de expectativas culturales (Risman, 2004) que se fomentan y sostienen mediante prácticas y discursos en el escenario rockero de la ciudad.

El tercer capítulo se divide temáticamente en cinco partes. En la primera parte analizo la forma en que las rockeras se enfrentan a los estereotipos y representación de género y de juventud (de forma interrelacionada), que mediante metáforas androcéntricas y adultocéntricas define la significación del cuerpo de *mujer joven* en el rock como cuerpo de y para “otro”. En sus discursos, las jóvenes rockeras muestran la tensión en que construyen su autorrepresentación entre “cumplir” con las expectativas que produce su cuerpo en escena y la resignificación del mismo, influenciado por su participación en el escenario. En la segunda parte, presento la posición y experiencia de las rockeras en la fiesta y el consumo de sustancias, “drogas”, como parte de las prácticas que integran el rock. La tercera y cuarta parte se concentra en las constantes negociaciones a las que las rockeras se enfrentan con su familia como figura de autoridad, pero también en el apoyo de éstas para su participación en el escenario. Finalmente la quinta parte explica la forma en que las jóvenes conforman relaciones amorosas y amistades desde una posición que resignifica su cuerpo y representación de género a partir de su participación activa en el rock. Asimismo, como producto de estas relaciones, el ejercicio de la maternidad y el embarazo se manifiesta en los discursos de las rockeras, pues se trata de una disyuntiva constante que aparece en sus vidas como un obstáculo para mantenerse en el escenario y cumplir la expectativa de juventud del mismo.

Así pues, este libro se muestra como una posibilidad de mirada, visibilización y demostración de cómo se intersectan el género y la juventud en la construcción de nuevas identidades y subjetividades de mujeres. Jóvenes excéntricas, que desde su práctica en el rock, develan el movimiento y transformación de la sociedad y cultura actual.



# CAPÍTULO I

## “TIJUANA SOUND MACHINE”:<sup>24</sup>

### ESCENARIO DEL ROCK TIJUANENSE

*“Tijuana sound machine  
Tijuana sound by you,  
sound by you, sound by you”  
Nortec Collective (2009)<sup>25</sup>*

**T**ijuana suena y con ello, las experiencias de las jóvenes rockeras también. La frontera se hace presente no sólo de forma geográfica, se transporta a niveles de memoria colectiva musical, donde las redes de apoyo, la producción y el consumo producen identidades juveniles. La frontera material se menea, también, entre la representación y autorrepresentación del género de las rockeras, teniendo efectos sobre su cuerpo. Y es que es imposible un análisis sobre las jóvenes rockeras tijuanaenses sin hacer alusión a la importancia que el contexto fronterizo no sólo enmarca, sino que posibilita sus experiencias. Por ello, el escenario y su problematización son vitales. En este caso, el escenario adquiere un sentido parecido al de la dramaturgia. Basándose en las características que reúne el teatro en relación a los escenarios y las representaciones que en él se realizan, Goffman (2009) propuso una teoría social, inscrita en la microsociología, mediante la cual se pueden analizar los elementos dramáticos que conforman la representación de los sujetos [actores] en su vida cotidiana.

Para Goffman (2009), el modelo dramático da como resultado una representación compleja que conforma al sujeto [actor] en conexión con las y los otros en la vida cotidiana. La o el actor (como llama al sujeto) se presenta en un escenario, no necesariamente vinculado con un espacio determinado, sino con una situación, frente a un auditorio. Este papel es intercambiable puesto que en ocasiones, la o el actor también es parte del auditorio. Es posible ver entonces tres elementos claros, que no están separados entre sí: actores-escenario-auditorio. Las y los actores son quienes siempre desempeñan un papel dentro de la sociedad. El proceso que Goffman explica alrededor de la

<sup>24</sup> Título de una canción y del álbum del grupo *Nortec Collective* (2009).

<sup>25</sup> Letra de la canción “*Tijuana sound machine*”, del álbum del mismo nombre (2009) de *Nortec Collective*.

construcción de la persona –del sí mismo– se refleja en lo que le llama “dos regiones: *backstage* y *stage*”.

He retomado estas dos regiones para explicar el escenario rockero de Tijuana, con el fin de entender diversas situaciones que son parte de las experiencias de las jóvenes desde un análisis sociocultural. Así pues, el *backstage* está constituido por espacios donde la o el actor prepara su actuación, es lo que compone el “detrás de la escena”. Por otro lado, el *stage* es donde se presenta la actuación, la “puesta en escena” frente a un auditorio. Es imposible que la actuación no esté influenciada por el auditorio, de hecho, la o el actor y el auditorio se encuentran en permanente diálogo, de modo que el escenario no sólo se constituye de espacios, sino que está conformado por situaciones, regiones de preparación y presentación, por el auditorio y por el propio personaje.

La interacción cotidiana en que se inscribe la trama social de las jóvenes, es Tijuana y su escenario: el rock. Las interacciones de estas mujeres están enmarcadas por el sonido de la ciudad. Tijuana suena: sus calles del centro por las noches, suenan al ruido urbano de los autos, de la gente, de los bares y su música. Diferentes estilos musicales, entre los que el rock se hace presente, se pueden escuchar por la extensa Calle Revolución, desde la Calle Nueve hasta la Calle Primera. Sonidos que sirven como guía, como *soundtrack* para todo aquél que busque “peligro”. Sí, “Tijuana *sound machine*”, sí, Tijuana suena y desde ese retumbar de su música también escribe su historia.

### **“WELCOME TO TIJUANA: TEQUILA, SEXO Y MARIHUANA”<sup>26</sup>**

Tijuana encierra en sí símbolos culturales que la han marcado como una ciudad fronteriza peculiar. Dos grandes rasgos se visualizan: el primero es su carácter de frontera, que ha dado lugar a una ciudad multifacética, multicultural y rica en diversidad de ideas artísticas y musicales; el segundo implica al primero y es que Tijuana también, por su carácter fronterizo, ha sido blanco del narcotráfico. Como consecuencia, la ciudad ha sido considerada en el imaginario popular nacional como espacio de violencia y riesgo. A pesar de lo anterior, una de las principales fuentes económicas y un gran atractivo turístico de la ciudad han sido los bares y los centros de diversión, de allí que se le sume el nombre de lugar de “perdición” y “delirio”. Según Humberto Félix Berumen (2003),<sup>27</sup> existe en torno a la ciudad una “leyenda negra” que desde la

<sup>26</sup> Fragmento de la canción “*Welcome to Tijuana*” de Manu Chao (1998), Álbum: *Clandestino*.

<sup>27</sup> Debo mencionar que la investigación de Berumen define al mito y la narrativa desde un

década de los años veinte del siglo pasado ha sido alimentada por la cultura popular binacional y que, además, ha fomentado la representación imaginaria de la ciudad como “horrible”.

Tijuana es uno de los municipios de Baja California, el cuarto en tamaño. Limita al norte con el condado de San Diego, California (Estados Unidos), al oriente con el municipio de Tecate, al sur con las Playas de Rosarito y al occidente con el Océano Pacífico. Su situación geográfica la convierte en un puente para muchos migrantes que pasan para cruzar la frontera y cumplir el “sueño americano”. Sin embargo, en muchas ocasiones al no atravesar el “muro” que divide al territorio mexicano del *gringo*, se quedan en la ciudad, lo cual enriquece la diversidad cultural característica de la misma. La dinámica de la vida tijuanaense ha estado más ligada con Estados Unidos que con el centro del país. Mario Ortiz Villacorta (2004), asegura que Tijuana en sus inicios no era más que un montón de rancherías que se confundían entre Estados Unidos y México; Tijuana era una ciudad de paso donde “las noticias llegaban con un retraso de seis meses” (Ortiz, 2004-1:96-97). El centralismo político del Estado mexicano olvidó por mucho tiempo a la frontera tijuanaense y no es hasta los años setenta del siglo xx que en Tijuana comienza a manifestarse un interés por la propia historia local. Ortiz Villacorta (2004) cuenta cómo la preocupación y el interés por fijar una fecha de fundación de Tijuana se da precisamente en esta década:

El primer problema que ocupó la preocupación y el interés de un grupo de tijuanaenses distinguidos durante algunos años, tuvo su crisis en la década de los años setenta, precisamente entre los años 1975 y 1976, en que el Ayuntamiento presidido por el Licenciado Fernando Márquez Arce, convocó a dos simposios para tratar el tema. Participaron en los aludidos simposios varios ponentes, pero de acuerdo a la convocatoria, sólo se aceptaron los presentados por el profesor Celso Aguirre Bernal de Mexicali y el señor Magdaleno Robles Sánchez, secretario del juzgado federal de Tijuana. El primer simposio se realizó los días 16, 17 y 18 de octubre de 1975. El segundo, los días 5, 6 y 7 de octubre de 1976 [...] después de un año de discusión, se llegó al acuerdo el 11 de julio de 1889, podía considerarse como la fundación virtual de la ciudad de Tijuana [...] (Ortiz: 2004-2:24-27).

Según Ortiz, el establecimiento de una fecha de fundación dio a Tijuana un sentido de pertenencia a México, ya que este ritual se vin-  
enfoque no histórico social sino de interpretación cultural y literaria, apoyándose en autores como Geertz y Ricoeur.

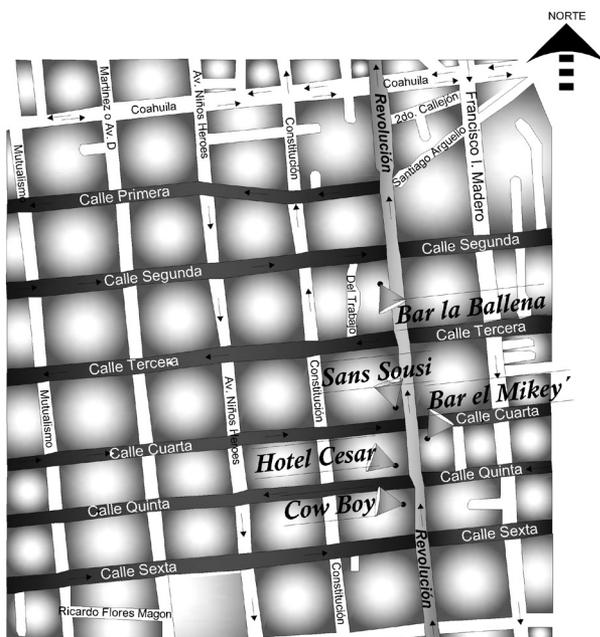
culaba a una necesidad de construir una memoria y una identidad. Sin embargo, la inevitable cercanía con Estados Unidos siguió manifestándose en la cotidianidad de los tijuanaenses, pues es más fácil identificarse con el estilo de vida *gringo* que con el de un México que se vislumbra tan lejano. El movimiento cultural de la ciudad fue afectado por los cambios políticos en Estados Unidos, ya que de ello dependía en gran medida su dinámica turística y el apogeo de sus bares. El aire exótico de Tijuana nutrió, en el imaginario popular de sus visitantes y pobladores, la idea de una ciudad con cierto aire de “libertad”, vinculada con la diversión y el ocio, una mezcla de característica que difícilmente se podía encontrar en otras ciudades de la república.

En 1920 a partir de la “ley seca” en Estados Unidos,<sup>28</sup> la ciudad se convirtió en el escape perfecto a las restricciones que su gobierno imponía. Durante varios años, Tijuana sostuvo su economía mediante el comercio del alcohol y la operación de casinos, e incluso empezó a ser reconocida como el lugar ideal de muchos estadounidenses para vacacionar. Era “la ciudad de la diversión”, pero su lejanía del resto de México la convertía en un “pueblo de nadie y sin ley”. Ortiz (2002:30-31) afirma que el gobierno americano intentó minar el auge económico fronterizo, creyendo que con cerrar la frontera a las nueve de la noche y abrirla a las ocho de la mañana lograría detener la afluencia americana; sin embargo, lo único que se propició fue el crecimiento del sector hotelero de la ciudad, pues los turistas preferían quedarse toda la noche y regresar al siguiente día.

En esta época (1930-1940), muchos espacios de ocio de la ciudad que incluso hoy siguen existiendo empezaron a construir su fama, tal es el caso del bar “La Ballena” –llamado así por su enorme barra–. Este se ubicaba en la Avenida Revolución, entre las calles Segunda y Tercera; actualmente se localiza en la Plaza Santa Cecilia, entre las calles Primera y Segunda, conectándose con la misma Avenida y con el “Hotel *Caesars Bar*”, también ubicado sobre dicha Avenida, entre las calles Cuarta y Quinta, donde incluso se crea la famosa ensalada “Caesars” como un aporte gastronómico de la ciudad.

---

<sup>28</sup> Como ya fue mencionado y especificado en la introducción.



**Mapa 1.** El siguiente mapa muestra la ubicación de los bares y las cantinas más concurridas entre 1960 y 1970, sobre la Avenida Revolución, en Tijuana.<sup>29</sup>

La época dorada de Tijuana y el auge de su economía a partir de la “ley seca”, no duraron tanto como se esperaba. Por un lado, el presidente Lázaro Cárdenas, que gobernó México entre 1934-1940, impone un mayor control sobre la frontera tijuana y en 1935 prohíbe los casinos y centros de juegos, lo cual afecta sensiblemente la economía de la ciudad. Por otro lado, en Estados Unidos, el partido demócrata ya desde 1932 incluyó en su plataforma la intención de derogar la “ley seca”. El 21 de marzo de 1933, Roosevelt firmó el acta Cullen-Harrison, que legalizaba la venta de cerveza que tuviera hasta 3.2 grados de alcohol y la venta de vino (Ortiz, 2002:35). A pesar de que estos dos acontecimientos provocaron un gran impacto en el flujo turístico de la ciudad, los centros de prostitución y los salones de baile donde las “ficheras”<sup>30</sup> esperaban clientes binacionales, no cerraron sus puertas.

<sup>29</sup> Elaborado por el arquitecto Eduardo Núñez Alcazar.

<sup>30</sup> Se llama así a las mujeres que trabajan en los salones de baile y cobran por bailar.

La “leyenda negra” de Tijuana comienza a ser fomentada a través del cine, pues no hay película que no haga alusión a esta ciudad, mencionando a la famosa *Coahuila* o a la *Avenida Revolución*<sup>31</sup> como espacios de entretenimiento (donde todo está permitido) pero también al describir estos lugares donde se encuentran vicios, perdición y violencia.

Para algunos escritores tijuanaenses esta imagen es causa de indignación, pues proyecta a Tijuana como una ciudad nocturna, oscura y llena de mitos urbanos. Gabriel Trujillo<sup>32</sup> (2005) dice en relación a esto que: “Tijuana vende como producto la aventura del placer, el acelere total, la permisividad sin límites” (Trujillo, 2005:17). Para este autor, la ciudad cuenta con muchos padres putativos, ya que tiene la virtud de atraer la atención de los que sueñan con caminar por la Avenida Revolución, bailar con “ficheras” en la zona norte, tomarse un tequila entre “zebras”<sup>33</sup> falsas y creer que todo eso es el auténtico México. Así también, este imaginario produce miedo y hay quienes prefieren no pasar por la *tijuas* “turbulenta” y “depravada”, ya que temen ser devorados para siempre por ella.

David Piñeira (2010), cronista oficial de la ciudad, junto con Mario Ortiz Villacorta (2004), subrayan las características demográficas de Tijuana y aseguran que se ha convertido en un fenómeno sorprendente, con fuertes corrientes migratorias que contribuyen a su movimiento cultural. Tijuana encierra en sí misma una frontera llena de enigmas que escritores urbanos tales como Humberto Felix Berumen,

---

<sup>31</sup> La *Coahuila* es como mejor se conoce a la Calle Primera de Tijuana, ubicada en la zona centro. En dicha calle se enfilan bares donde la prostitución es la principal fuente económica y de atracción. Por otro lado, la Avenida Revolución inicia en el cruce con la Avenida Internacional, justo en la línea internacional y termina en la actual ubicación de la Torre de Tijuana a en el año 1929 por el estadounidense Wayne Mcallestorn, punto que pasa a denominarse Boulevard Agua Caliente. La Avenida Revolución llegó a ser la carta de presentación de Tijuana, “La ciudad más visitada del mundo” debido a su activa vida nocturna. (Según Ortiz, comunicación personal, agosto 2010).

<sup>32</sup> Escritor nacido en Mexicali, ya mencionado en el primer capítulo de ésta investigación. Ha recibido nueve veces el Premio Estatal de Literatura de Baja California, así como el Premio Nacional de Ensayo Abigail Bohórquez 1998, el Premio Nacional de Bellas Artes Narrativa Colima para obra publicada 1999, el Premio Nacional de Poesía Sonora 2004, el Premio Binacional de Poesía Pellicer-Frost 1996, el Premio Binacional Excelencia Frontera 1998, el Premio Internacional de Narrativa Ignacio Manuel Altamirano 2005, el Premio Regional de Novela Vandalay 2005, el Premio de Narrativa Histórica de la Fundación Pedro F. Pérez y Ramírez 2006 y el Premio en Artes 2009 por el Instituto Tecnológico de Mexicali. Vive y trabaja en Mexicali, a dos cuerdas de la línea fronteriza.

<sup>33</sup> En realidad son burros pintados de zebras.

Heriberto Yépez,<sup>34</sup> Rafa Saavedra<sup>35</sup> y Frank Ilich<sup>36</sup> han contribuido a generar mediante sus pensamientos y reflexiones, en los que exaltan su condición multicultural. Sin embargo, para los cronistas de la ciudad, Tijuana representa mucho más que simplemente lo “exótico”, pues en su identidad confluyen también fenómenos políticos y socioeconómicos, como la construcción de maquilas, el problema de la migración y el narcotráfico, elementos que componen la historia local de la frontera y que muchas veces son ignorados por los escritores urbanos.

Según Mario Ortiz Villacorta (2004), el imaginario social nacional sobre la población tijuanaense ha estado estrechamente ligado al hecho de que en Tijuana existe un flujo de migración, a que es una ciudad altamente violenta y a que tiene una gran influencia *gringa* que hace que sus pobladores no presenten un sentido de apropiación nacional. Quizá por ello los estudiosos del rock en Tijuana criticaron al movimiento rockero y lo caracterizaron como producto del imperialismo yanqui (Zolov, 2002). En respuesta a los supuestos sobre Tijuana y su producción cultural como ligados al vecino del norte, los mismos cronistas de la ciudad defienden una identidad tijuanaense como parte de México. Ortiz Villacorta (2004) al respecto afirma:

El ser la ciudad ubicada más al noroeste del país, vecina de la ciudad fronteriza más importante en el sur de los Estados Unidos y estar constituida por una importante población migrante, le da a nuestra ciudad una caracterización muy singular y provoca en el observador grandes y lamentables confusiones. Se le considera dentro y fuera del país, altamente violenta e insegura, lo cual dentro de los parámetros nacionales reales es relativamente falso. La inseguridad es hoy desgraciadamente un problema nacional e internacional [...] lo peor y más ofensivo

<sup>34</sup> Heriberto Yépez (1974) nació en Tijuana. Es escritor mexicano, discípulo del también filósofo Horst Matthai Quelle. Desde el año 2001 es catedrático de la Universidad Autónoma de Baja California, primero en la Facultad de Humanidades y actualmente en la Escuela de Artes, en el campus Tijuana. Ha escrito varios cuentos y ensayos. Entre sus libros relacionados con Tijuana, se encuentran *Tijuanologías* (crónica), Umbral-UABC, 2006; *Made In Tijuana* (crítica y crónica), ICBC, Mexicali, 2006 y *Aquí es Tijuana / Here is Tijuana* (edición doble); recopilación de fotografías, datos y citas sobre Tijuana, Black Dog Publishing, Londres, 2006, co-editado con Fiamma Montezemolo y René Peralta.

<sup>35</sup> Rafa Saavedra fue un escritor mexicano, nacido en Tijuana, Baja California en 1967. Autor de la frase *Tijuana makes me happy*, que se hizo famosa al ser utilizada como título de una canción de Fusable de Nortec Collective (banda de rock Tijuanaense, que surge en los años noventa, con una mezcla de electrónico, norteño y ritmos latinos).

<sup>36</sup> Fran Ilich es un escritor mexicano y artista. Durante los años noventa estuvo involucrado en la *Contra-Cultura* (Menor) y en la escena de los medios de comunicación independientes en Tijuana, principalmente en la escena *cyberpunk*, donde era conocido como un productor ecléctico que trabajaba con la literatura, la fotografía, el cómic, los videofilms y la música electrónica.

es que se nos considera como poco patriotas o menos nacionalistas. En algunos medios nacionales, algunos comentaristas despistados consideran que imitamos a los norteamericanos en lenguaje y forma de vivir, en usos y costumbres (Ortiz, 2004-1: 11-13).

La influencia de Estados Unidos ha sido interpretada por muchos de los investigadores del rock como imitación; sin embargo, en Tijuana dicha influencia se traduce en constantes resignificaciones musicales. Considero que ambas visiones son importantes para comprender la complejidad que encierra en sí esta ciudad, pues ambas posturas coinciden en presentar a Tijuana como una frontera enigmática que ha mantenido una vida nocturna en movimiento y que, simultáneamente, se enfrenta a ciertos problemas sociales como consecuencia de su situación política y geográfica, pues ser una frontera es mostrar límites territoriales que se materializan mediante una barrera, “el muro” que hace de la frontera el lugar donde inicia y termina “algo”, un tema constante en la ciudad.

Tijuana sigue representando en la sociedad mexicana, sobre todo para el centro del país, una ciudad lejana con problemáticas peculiares, y aunque su condición no se limita a su geografía, “la facilidad” para cruzar la frontera se convierte en una cotidianidad para los tijuanaenses, sobre todo para la población de clase media y alta. Así pues, los elementos antes mencionados dan paso a un escenario de rock que se ha caracterizado por su constante resignificación y fluidez.



**Foto 1.** El muro en la Colonia Playas de Tijuana.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Fotografía tomada por la autora de esta investigación, diciembre, 2011.

## LA LLEGADA DEL ROCK A TIJUANA

En Tijuana, el rock como fenómeno cultural característico llegó para quedarse. Si bien surge en Estados Unidos y en Londres, en México es Tijuana la ciudad donde aterriza y se desarrolla desde mediados de los años cincuenta del siglo xx. Como se señaló antes, la frontera tijuanaense durante las décadas de 1950 y 1960, representó para los turistas estadounidenses una plataforma de diversión y fue también un espacio de expresión musical, sobre todo para los grupos sociales marginados por el racismo que imperaba en el país vecino. A pesar de que la ciudad decayó económicamente con la prohibición de los casinos y la abolición de la “ley seca” en Estados Unidos, a mediados de 1950 los dueños de los bares encontraron, mediante la música en vivo, la manera de mantener a la *tijuas* nocturna y enigmática.

Tijuana recibía de forma directa la música que la cultura afroamericana producía; esto provocó que grupos de jóvenes de la ciudad se sintieran influenciados por los ritmos del *jazz*, el *blues* y el *soul* de forma directa por sus creadores. Javier Batiz<sup>38</sup> afirma que parte de su vida musical se da gracias a la experiencia de ver y escuchar la música *negra* en radios independientes y autogestivas que se sintonizaban en la ciudad, desde San Diego, California. Bátiz, asegura que si bien Bill Haley y Elvis Presley son representativos y reconocidos por la industria cultural y por los medios de comunicación en la historia del rock, en Tijuana la influencia del *rock and roll* se da a su manera antes de mediados de los años cincuenta del siglo pasado:

El rock and roll, para empezar, es música americana. Y llegó al mundo, pero aquí nos llegó directo, sobre todo a mí que fui el primero, lo que me llegó a mí, fue directo de aquí de San Diego. Después de las diez de la noche en Tijuana, se oía música de negros, la cual estaba prohibida en Estados Unidos. Entonces, para que los negros tuvieran su música allá en San Diego, tenían que rentar sus estaciones aquí; yo oía esas estaciones y eso fue lo que me hizo tocar rock and roll como toco ahorita, como negro, o sea, hablar como negro y ser como negro y todo. Y lo que pasa es que la música negra, es pues, la música que empezó el rock and roll. Porque el rock and roll viene del jazz, del blues sobre todo y de ahí viene Little Richard y Little Richard fue el que inventó el rock and roll, entonces todo mundo está equivocado porque todo mundo

---

<sup>38</sup> Es un músico representativo de los inicios del rock en Tijuana. Fue también uno de los precursores del rock and roll a nivel nacional, con un sonido en el que predominaban el blues y el soul. Entrevista realizada en enero del 2007.

se lo pone a Bill Haley, o a Elvis Presley, se lo ponen por allá no sé a quién, pero el que inventó el rock and roll fue Little Richard, a quién ya escuchaba yo desde 1952 (Bátiz: 2007).

La influencia que la música afroamericana de Estados Unidos tuvo en Tijuana se reflejó en la generación juvenil de los años cincuenta y sesenta del siglo xx. Es así que Javier Bátiz, como parte de la comunidad de jóvenes, escuchaba las radios independientes que provenían del país vecino. De esta forma se observa que la exportación sociocultural de la frontera es una de las características que muestra la música en Tijuana. Antes de que Billy Haley se escuchara a nivel nacional e incluso internacional, en Tijuana el *blues*, el *soul* y el *rock and roll* ya se manifestaba ampliamente por toda la Avenida Revolución. Comienza un movimiento que hacía de esta avenida, principalmente turística, un espacio para las primeras bandas que marcarían el origen del rock en la ciudad y en toda la escena nacional.

A la par de la llegada del *rock and roll* en Tijuana, el desarrollo político de la ciudad seguía su propio curso. Precisamente en la década de 1950 la vida política del estado de Baja California y de Tijuana, como ciudad y municipio, se institucionaliza. Ortiz Villacorta narra el proceso de las elecciones, supuestamente democráticas, con las que se crea el estado de Baja California:

Por fin a finales de 1951, el último día de sesiones del congreso, se acuerda la creación del Estado de Baja California, lo cual se hace efectivo y se convierte en ley el día que se publica en el Diario Oficial de la Federación, el 16 de enero de 1952. Para ese entonces el estado tiene un millón de habitantes y Tijuana sobrepasa los sesenta y dos mil. Se nombra un gobernador provisional en la persona del entonces gobernador del territorio Lic. Alfonso García González y se convoca al congreso constituyente, que es electo el 29 de marzo de 1953 y el 16 de agosto de ese año se promulga la constitución del estado. Con base en esta se convoca a elecciones de gobernador, la resultando electo el Lic. Braulio Maldonado [...] y formalmente a Gustavo Vallejo se nombra presidente municipal (Ortiz, 2004-3:77-79).

Esta oficialización tuvo como resultado un impulso al fenómeno roquero, pues el gobierno estatal estimuló a las instituciones culturales y educativas, mismas que fomentaron la difusión cultural del escenario musical de la ciudad. El 28 de febrero de 1957 se crea la Universidad Autónoma de Baja California, la institución educativa de nivel superior más importante en el estado, la cual también es parte del escenario de rock, pues en muchas ocasiones las y los mismos estudiantes que

formaban una banda o grupo de rock, organizaban conciertos en los patios universitarios. En medio de la constante reivindicación de Tijuana como ciudad perteneciente al territorio mexicano, comienzan los avatares de los escenarios de rock, los cuales se fueron diversificando cada vez más para producir una cultura juvenil específica.

**ALL YOU NEED IS ROCK:**<sup>39</sup>

## EL ROCK AND ROLL EN TIJUANA Y MÉXICO

La metáfora de “Tijuana como la cuna del rock” (Agustín, 1996; Valenzuela, 1999), se materializa desde mediados de 1950 y con mayor auge durante 1960 en los bares de la Avenida Revolución, donde se comienza a contratar a bandas de *rock and roll* en vivo para hacer presentaciones a turistas. Los visitantes encontraban en las calles y bares de Tijuana a bandas de jóvenes tocando *rock and roll*. Entre las bandas pioneras y protagonistas de esta escena, puede mencionarse a los *Tj's* (donde tocaban los hermanos Javier Bátiz y Baby Bátiz), *Los Moonlight*, *Los Nightht Outs*, *Rhythm Kings*, *Marks Martinez*, *René Maldonado*, *Los Dug Dugs*, *Los Tijuana Five* (grupo en el que Ginny Silva<sup>40</sup> fue vocalista), *Los Five Fingers*, *Los Stukas* (Ginny Silva también participó como vocalista), *Los San Sous* (con la presencia de Carlos Santana), entre otros. La influencia de la música estadounidense estaba presente en estas bandas, principalmente en aquellas que reconocían el legado de la música afroamericana. El mismo Bátiz asegura: “Teníamos la música *negra* muy duro aquí en Tijuana, entonces era un privilegio, era una cosa que no estaba más que aquí en Tijuana” (Bátiz, 2007). Para Rafa Saavedra<sup>41</sup> (1999) el rock llega a Tijuana en 1956 cuando el propietario del *Cow Boy Club* trajo al cantante de *blues* “negro” Gene Ross, maestro de Santana y Javier Bátiz, para que cantara en ese bar. Los espacios y la difusión del rock en sus inicios, se dan con las bandas en vivo las 24 horas. Al respecto Bátiz narra:

Empecé con mi banda a tocar en la Avenida Revolución, en un lugar que se llamaba el *Cow Boy* y ahí empezó a ser tan famoso, tan famoso el *Cow Boy* que enfrenteito hay un lugar que todavía existe, que se llama el *Aloha* y entonces: ¡pum!, dijeron: allá tienen *rock and roll*. Pues vamos a poner *rock and roll*. El *Aloha* puso *rock and roll* y toda la gente que

<sup>39</sup> La frase original es *All you Need is Love* y es el título de una canción de The Beatles, del álbum: *The Beatles*, 1967.

<sup>40</sup> Una de las primeras mujeres en ser vocalista principal de una banda de *rock and roll* en Tijuana, inicialmente con *Los Stukas*.

<sup>41</sup> Rafa Saavedra, además de haber sido escritor tijuanaense, también participó activamente en la escena del rock como promotor de eventos y como D.J.

nos sobraba de aquí [refiriéndose al *Cow Boy*], se iba para allá, estaba bien llenísimo. Inmediatamente pues los demás vieron “no pues allá hay más *rock and roll* y mucha gente”; entonces a todos los grupos que estaban trabajando aquí en el área, nos empezaron a meter ahí, al grado que había cien, ciento cincuenta grupos en un tramo de la calle Primera hasta la calle Ocho donde estaba el *Blue Note* y cada lugar, el *Bambi*, el *Sans Souci*, cada lugar tenía tres, cuatro grupos tocando veinticuatro horas al día porque así estaba de bien el trabajo (Bátiz, 2007).

El inicio del *rock and roll* en la ciudad se convierte en una fuente de trabajo: las bandas de ese entonces tenían un escenario amplio e incluso remunerado económicamente. A finales de 1950 y principios de 1960, la mayoría de los clubes como *Aloha*, *Cow Boy*, *Bambi*, *Sans Souci* o *Taurino*<sup>42</sup> fueron lugares de ocio y expresión musical para los jóvenes. En este tiempo, las bandas tijuanaenses tocaban *covers*, es decir, canciones de bandas de *rock and roll* del *mainstream rockero*, principalmente de Estados Unidos. Las bandas tijuanaenses cantaban en inglés, muy pocos interpretaban canciones en español, los nombres de los grupos eran en inglés y casi ninguno tenía sus propias composiciones musicales. Gran parte de las características de la ciudad contribuyeron a que el escenario rockero de la frontera se definiera porque sus bandas cantaran en inglés, simultáneo a esto se tenía, por un lado, un auditorio binacional, y por otro, un impacto de dos culturas en el sentido musical y temático de las canciones. El objetivo central de las bandas era generar buen ambiente en los bares para turistas. El centralismo político del gobierno mexicano contribuyó a que en la frontera se buscaran formas de sustentar la economía, por ello, los bares en Tijuana representaban una fuente de ingresos importante para la sociedad. Simultáneamente, la ciudad simbolizaba una plataforma de expresión y desarrollo del rock, producto de la influencia de la cultura musical estadounidense.

Cuando José Agustín (1996) habla del norte como “la cuna del rock”, hace una crítica a las bandas de la frontera. El autor argumenta que las bandas de *rock and roll* tijuanaenses tocaban *covers* de bandas estadounidenses y en inglés, porque existía un sometimiento musical –y del idioma– hacia el rock estadounidense. Por su parte, José Manuel Valenzuela (1999) señala que una de las críticas más comunes fue la dependencia de los grupos de rock mexicano al rock extranjero. Carmen de la Peza (2008; 2014) afirma que “para los sectores de izquierda (de los años sesenta y los años setenta) el rock mexicano era una expresión llana y simple del imperialismo cultural norteamericano” (De la Peza,

---

<sup>42</sup> Clubes y bares ubicados en Avenida Revolución y en la zona centro de la ciudad, véase Mapa 1.

2008: 215). A diferencia de las opiniones que dominaban los discursos intelectuales de esas épocas –incluso los de izquierda–, las narrativas de los rockeros que en ese tiempo participaron directamente en el escenario indican que no fue así. Los músicos tijuanaes (los pioneros/as del *rock and roll*), más que una dependencia, aceptan la influencia de la música negra y del *rock and roll gringo* como parte de un proceso de apertura a nuevas corrientes y propuestas musicales que marcaron en Tijuana una forma de expresión musical particular.

Las mujeres también están presentes desde mediados de 1950 y 1960 en los escenarios de *rock and roll*. Tal es el caso de Ginny Silva (vocalista de *Los Stukas*) y Baby Bátiz quienes ya representaban a una generación de jóvenes rockeras. Por lo tanto, desde el inicio de la construcción del escenario del rock en Tijuana, las jóvenes comienzan a buscar un reconocimiento, en un principio lo hacían desde el auditorio, pero poco a poco lograron integrarse en bandas como vocalistas o coristas. Los lugares en los que desarrollaban su talento eran los mismos bares y llamaban mucho la atención por ser mujeres en un espacio que en aquél tiempo era mayoritariamente masculino. Ginny Silva cuenta cómo cuando cantaba en bares como el *Aloha*, después conocido como *Mike's*, fue muy aplaudida y admirada por su voz, la cual tenía un sonido muy similar a la de las cantantes afroamericanas:



stukas

Foto 2. Ginny Silva y *Los Stukas* en el *Alhoa*, 1962.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Fotografía cortesía de Ginny Silva.

Cuando nos presentábamos *Los Stukas* y yo en *el Mike's*, que por cierto le acababan de cambiar de nombre, el público siempre se me acercaba al final, no había mujeres en el bar cantando ni en la ciudad, éramos muy pocas. Además mi influencia musical era *soul* y no es por nada pero yo siempre he alcanzado notas muy altas, eso le gustaba mucho a la gente, me decían que cantaba como negra. Me fue muy bien en ese tiempo, yo era muy feliz cantando en las noches [...] (Silva, 2007).

El caso de Ginny Silva muestra que desde que el rock comienza a germinar en Tijuana, la presencia de las mujeres era evidente. El contexto en el cual ellas conformaron sus experiencias, fue precisamente en un ambiente musical influenciado por la escena norteamericana, principalmente de músicos afroamericanos.

En 1970, suceden dos eventos que provocan como consecuencia una crisis musical en los bares tijuanaenses, los cuales también producen cambios significativos en las redes de apoyo que hasta esta década existían para las bandas de *rock and roll*. En primera instancia, el auge de la industria cultural en el Distrito Federal provocó en los jóvenes de la ciudad el deseo de seguir el sueño del *rockstar* y viajar al centro del país a buscar fortuna y fama en alguna disquera. En segunda instancia, el nacimiento de la música disco aunado al desarrollo de la tecnología, abrió paso a los *dj's*, lo cual provocó el despido de las bandas de *rock and roll* en vivo, que hasta entonces había sido un gran atractivo cultural en la ciudad.

La imagen del *rockstar* se basa en la idea de un joven inmerso en un estilo de vida entre *sexo, drogas y rock and roll*,<sup>44</sup> rodeado de fama y dinero. La figura del *rockstar*, impulsada por los medios de comunicación tales como la televisión, la radio y el cine, contribuyeron a que muchas de sus bandas buscaran fortuna en la capital del país, por considerar que allí contarían con condiciones de producción y difusión musical más favorables. Una de las influencias más representativas, según Agustín (1996), Zolov (2002, c.1999) y Palacios (1994) fue la película “Rebelde sin causa” de Nicholas Ray (1955) donde el actor James Dean interpreta a un joven rebelde que lideraba una banda de rock. El actor y personaje principal del film muestra la profunda insatisfacción de los jóvenes de clase media frente a los valores morales impuestos.

Algunos jóvenes tijuanaenses retomaron la actitud del *rockstar* cuando se mudaron al centro del país buscando cumplir esta representación de “rebeldía”. En la película, el protagonista se cuestionaba la

<sup>44</sup> Frase célebre que resume la vida del *rockstar*: “estrella de rock”. A la par, esta idea constituye parte de las características que forman el imaginario social del mito rockero.

forma jerárquica en que se integraba el modelo clásico de la familia, produciendo una imagen corporal caracterizada por una cierta estética significada como rockera: “cola de caballo, faldas amplias, crinolinas, calcetas blancas, camisas con parte trasera alzada. Acompañado de un *rock and roll* que se bailaba rápidamente y de manera casi acrobática” (Agustín, 1996: 35).

Fue entonces, cuando la imagen y estilo de vida rockero (ya comercializada), comenzó a despertar en los jóvenes de la ciudad fronteriza el deseo de ser parte de la industria cultural del rock y recibir grandes beneficios económicos por hacer su música. Viajar al Distrito Federal a seguir su sueño fue una constante en los deseos y acciones de las bandas tijuanaenses de los años setenta del siglo pasado. Javier Bátiz, pionero del rock en Tijuana y México, narra su experiencia al viajar al D. F.:

Más o menos en 1965 me fui al D. F., pues todos nos fuimos y cuando nos fuimos, los que se quedaron no tuvieron la idea de seguir adelante. Entonces dejaron caer el movimiento rockero; en 1965, 1967 y... ¡pum! Nació un lugar que se llamó el *Mike's* y en 1967, pues captó todo lo que nosotros habíamos dejado pero ya empezaron a caer y a decaer los demás lugares, y entonces el *Mike's* se convirtió pues en el único lugarcito que captó a las únicas dos, tres, cuatro bandas que quedaron y pues todo mundo quería rock, pues se iban al *Mike's* porque ya no había nada de lo demás que había existido antes (Bátiz, 2007).

Cuando los grupos más representativos de la ciudad se van al D. F., el escenario del rock cambió a un ambiente más tranquilo. Las bandas ya no tocaban en *la esquina*. A principios de la década de 1970, el clímax del rock nacional se ve fuertemente influenciado por los ritmos que venía del norte de México, principalmente desde Tijuana. José Agustín afirma que “En México el *rock and roll* [...] venía del norte y no del Caribe” (José Agustín, 1996:34). En ese entonces, artistas y bandas como los *Beatles* y *Elvis Presley*, mostraban una imagen provocativa: peinados de cabellera larga y grandes copetes. La industria cultural marcó la nueva etapa del *rock and roll* en México, misma que ya, con los artistas citados, se dejaba ver a nivel internacional. Además, la música disco surge con nuevas tecnologías que lograron abaratar la producción musical en vivo, provocando una crisis del rock en Tijuana, con la reducción de espacios y la migración de sus bandas. Los dueños de los bares *tijuana*s encontraron en los *djs*<sup>45</sup> una forma de abaratar costos, ya que resultaba

<sup>45</sup> Así se le conoce al profesional técnico encargado de ambientar y poner la música en un establecimiento abierto o cerrado. También es el técnico profesional que cuenta con los cono-

más económico pagarle a una sola persona para manipular una máquina mezcladora que a una banda entera.

Fue entonces que los rockeros se vieron desplazados por la “tecnología”, al mismo tiempo que sus espacios y la difusión también se restringían. Otro factor que impacta a las bandas del rock de esta época es la migración flotante y la población de paso. Bátiz se refiere al *rock and roll* como la música de Tijuana. El músico pionero del rock nacional piensa que la migración fue la causante de los cambios musicales en Tijuana, asociados sobre todo al estilo norteno,<sup>46</sup> ya que trajo consigo nuevos gustos musicales por parte de algunos jóvenes en la ciudad, sobre todo de aquellos que eran parte de la migración de lugares que él identifica como parte del centro del país. Si bien es cierto que Tijuana se ha caracterizado por ser una ciudad *de paso*, su misma condición ha contribuido a que exista una clara población flotante que ha favorecido las variantes culturales y por supuesto musicales que aparecen en la frontera tijuanaense. En este sentido, se puede afirmar que muchas de las fusiones musicales entre el rock y otras corrientes se dan gracias a este factor cultural.

En esa misma época, los espacios para las bandas de rock dejaron de ser los bares y cafés, pues el surgimiento de la música *disco* exigió otro tipo de espacios, más apropiados para el baile. Fue entonces que la autogestión de *tocadas* se convirtió en una necesidad primordial para las rockeras y los rockeros de la ciudad. Sin embargo, no sólo en Tijuana se vivía un ambiente de lucha para la supervivencia del rock. A finales de 1960 y principios de 1970, en todo México imperaba una clara represión hacia el rock y sus formas de expresión. Carmen de la Peza (2008; 2014) afirma que en el período citado dos acontecimientos políticos marcan a la sociedad mexicana. Por un lado, el movimiento estudiantil de 1968 y por otro, la visibilidad del rock mexicano en el festival de Avándaro (1971).

---

cimientos básicos de la música popular para producción musical.

<sup>46</sup> Durante la segunda mitad del siglo xix, inmigrantes bohemios y checos se instalaron en el norte de México y el sur de los Estados Unidos, trayendo consigo diferentes estilos musicales, entre ellos la redova y la varsovia. Asimismo, introdujeron a la escena musical el acordeón y el ritmo de la polca, que formaban parte de la música popular de su patria. Pronto, las bandas locales adoptaron estos elementos, y un extraordinario nuevo estilo resultó gradualmente de la mezcla con los estilos mexicanos de música ranchera. Este nuevo estilo, pronto llegó a ser un género propio, la norteña, así denominado porque fue popular sobre todo en las regiones septentrionales de México [...] la música norteña llegó a ser aún más popular en las décadas de 1990 y 2000 en los Estados Unidos, en virtud de que la comunidad latina en ese país aumentó rápidamente. El norteno continúa siendo uno de los géneros más populares de la música moderna en México. Véase: Atlas Cultural de México (1988).

Estos acontecimientos sociopolíticos contribuyeron la satanización del rock por parte del gobierno, lo que obligó, principalmente a las bandas rockeras del Distrito Federal y sus alrededores, a refugiarse en los *hoyos funkys*<sup>47</sup> y a buscar formas alternativas para expandirse y darse a conocer. Esto provocó que las bandas que habían viajado de Tijuana al centro del país, se encontraran con un panorama satanizado, por lo que su ilusión del *rockstar* se comenzó a olvidar. Para la década 1970 y principios de 1980, las bandas de rock fronterizas tuvieron a tener mayor comunicación con las bandas del Distrito Federal. Será durante estas décadas que más estilos y diversidad del rock comienzan a propagarse en Tijuana y en el país al crecer las redes de apoyo que se gestionan por distintos músicos nortños que visitaron el D. F.

La representación del *rockstar* provocó en los jóvenes tijuanaes y mexicanos el deseo de “ser estrellas”; pero la industria cultural, al retomar la imagen del rockero, domesticó y comercializó su rebeldía. La historia del rock inicia con un camino dual: por un lado, el rock de los jóvenes representaba a las masas y expresaba denuncia e inconformidad social, este tipo fue y es conocido como rock *underground* y alternativo; por otro lado, la industria cultural durante la década de 1960 adoptó y comercializó a través de bandas y solistas la imagen del rock, convirtiéndola en una mercancía de consumo (Urteaga, 1998). Algunos de los jóvenes que fueron parte de esta última oleada de rock comercial, “los rockero domesticados” por la industria, participaron en películas que seguían el mismo curso de la cultura institucionalizada. Entre estos actores y jóvenes artistas destacan Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez, Julissa, entre otros.

Los bandas y solistas del rock tijuanaense llegan al D. F. para tocar en los suburbios de la ciudad, en los cafés-cantantes y en los *hoyos funkys* (incluso de forma clandestina). Aunque estos lugares eran “inofensivos”, generalmente estaban supervisados por las autoridades y en algunas ocasiones eran desalojados por motivos “políticos” o considerados “inmorales”. Javier Bátiz narra, dentro de lo que fueron sus experiencias en la capital del país, lo siguiente:

Fui muy aplaudido por los artistas y por el medio, de hecho me hice amigo de todos los grandes artistas de allá de México, de Cantinflas, de Tin Tán, de Pedro Vargas, de Agustín Lara; pues de todos me hice

---

<sup>47</sup> Los “hoyos funkys” eran espacios rockero donde se reunían las y los jóvenes en los años 60’s y 70’s en la ciudad de México para hacer conciertos, podían ser en patios de casas, cafés o bares. Estos espacios surgen de forma clandestina, casi siempre, con el fin de mantener el rock en México. Véase García (1969).

amigo, de todos los escritores, de todas las gentes importantes, me hice amigo porque llevaba un talento muy especial, pero no le gustó al gobierno. El gobierno me mandó golpear muchas veces y querer sacarme de la ciudad, porque llevaba yo, según ellos, la música del diablo y que no sé qué, y que como locos, y es que era una gente con un nivel cultural muy bajo, ¿no? los gobernantes de aquel tiempo, ¿no? Era 1963, no había tanta cultura [...] los departamentos de cultura de México dejaban y dejan mucho que desear, porque piensan que cultura nada más es la música que viene de Austria, o la música de ópera que viene de Italia [...] (Bátiz, 2007).

Bátiz describe de esta manera la reacción de la cultura hegemónica ante un movimiento juvenil que marcaría la apertura de una nueva etapa de conciencia social. Su experiencia muestra la falta de comprensión hacia los jóvenes por parte del Estado; por ello, el grito de “el rock también es cultura” se convirtió, para las y los jóvenes en México, en un reto que tenía que ser demostrado. En México, la represión hacia una nueva conciencia juvenil se vio reflejada en 1968 durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Rafa Saavedra coincide en que “en esa época, los sucesos políticos afectaron al rock, hubo represión en los cafés en la ciudad de México y la prohibición del rock en vivo [...]” (Saavedra, 1999). A pesar de este panorama, las bandas de Tijuana buscaban sobresalir en la capital y se olvidaron del norte como una plataforma de éxito y estilo de vida rockero. Algunos grupos nortños grabaron para disqueras famosas, entre ellos: *Peace and Love*, *Tijuana Five*, *El Ritual*, *Dugs Dugs* y la banda de Javier Bátiz, *Los Tjs*. Mientras llevaban el sonido tjuanense del *rock and roll* al D. F., en Tijuana el rock estaba en decadencia, prácticamente muerto.

En este contexto de cambio y movilidad en Tijuana, las rockeras no sólo se posicionaban como auditorio o como simples *fans* o *groupies*, sino que también participaban siendo vocalistas principales, e incluso líderes de las agrupaciones de las que formaban parte, tal es el caso de María Elena Cocker.<sup>48</sup> “La Cocker” es una de las rockeras más representativas de finales de 1970 y principios de 1980 en la escena tjuanense. La cantante se abrió paso en este desolado panorama, en una búsqueda constante de espacios para tocar, siendo de las primeras mujeres líderes de una banda integrada por hombres en la ciudad. Aún es parte del escenario en Tijuana.

---

<sup>48</sup> María Elena Cocker, entrevista en enero, 2007. Más información: <http://www.myspace.com/lacoker1>.



**Foto 3.** Elena Cocker, en el 2007.<sup>49</sup>

No es hasta entrada la década de 1980 que el rock renace en la ciudad fronteriza y en el país. Según De la Peza (2008) es en esta década que “el rock mexicano se constituye en un fenómeno estético con sus creadores y espectadores. Los grupos de rock dejan de repetir lo que se producía en otros lugares del mundo para crear su propia música” (2008: 217). Las bandas de rock dejan de hacer *covers*<sup>50</sup> y desatan su creatividad con mayor libertad temática y musical. La misma autora, señala tres acontecimientos sociales en el Distrito Federal que marcan a la contracultura rockera y a la sociedad mexicana:

- 1) La apertura del “Tianguis Cultural El Chopo”<sup>51</sup> en octubre de 1980;
- 2) La solidaridad de los rockeros con la huelga<sup>52</sup> de Ciudad Universitaria, que tuvo lugar en 1987;
- 3) El reconocimiento por parte del estado y de la industria del en-

---

<sup>49</sup> Fotografía cortesía de Elena Cocker.

<sup>50</sup> Canciones de bandas de rock previamente existentes en la industria cultural.

<sup>51</sup> Mercado alternativo de discos –al margen de los cauces oficiales–, que significó la difusión de lo que estaban creando y debatiendo musical y políticamente en el país las bandas roqueras de la época de los ochentas (De la Peza, 2008). Actualmente, el Tianguis Cultural sigue funcionando como punto de encuentro de los diversos estilos musicales. Ahí se vende ropa, accesorios, zapatos, discos, entre muchas otras cosas alrededor de la contracultura del fenómeno del rock

<sup>52</sup> La huelga estallada por los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México en contra del reglamento de pagos y el examen de ingreso, mecanismos para la exclusión de sectores populares de la educación superior (De la Peza, 2008).

tretenimiento de la existencia de un “mercado rockero con sus creadores” y “espectadores” (De la Peza, 2008: 217-218).

Gracias al apogeo del rock en todo México, las bandas comenzaron a denunciar una realidad política que implicaba problemáticas socioculturales y que fueron reflejadas en las letras de sus canciones. Es decir, las y los jóvenes rockeros y rockeras, en su mayoría provenientes de la clase media, expresaron con más libertad sus emociones y sentimientos, no sólo individuales sino también colectivos. Mientras que la conciencia sociocultural y política por parte de las bandas de rock crecía, la industria cultural retomaba con mucha más potencia el impulso para fomentar al rock en español.

En otras palabras, el fenómeno del rock se reafirma en los años ochenta del siglo xx de manera impactante en todo el país, desde dos ámbitos: el *underground*, alternativo y autogestivo que produce contracultura, es decir, aquél que es visto como creador de una conciencia crítica hacia los acontecimientos sociopolíticos (de resistencia al autoritarismo del estado y a la moral-sociocultural) y el “*mainstream rockero*” que enuncia un discurso fabricado por la propia industria comercial, en un marco capitalista. Estos dos ámbitos seguirán presentes en el fenómeno cultural del rock hasta la actualidad.

Es en esta época que el rock como fenómeno cultural, se cimienta a través de prácticas, discursos y formas simbólicas culturales, que marcaron su propio desarrollo entre una variedad de estilos musicales, redes de apoyo-difusión, formas estéticas –visibilizadas en formas de vestir, *look’s* y *fachas*–, así como en múltiples espacios de expresión. En Tijuana estos cambios se dejaron ver también en las bandas de la ciudad, quienes para entonces, se vieron obligadas a construir redes de apoyo que mantuvieran y sostuvieran el escenario rockero.

## **ESCENARIO: PRÁCTICAS Y DISCURSOS DEL FENÓMENO CULTURAL ROCKERO EN TIJUANA**

Como ya vimos, el rock en Tijuana resurge con un auge importante en la década de 1980 al definir formas simbólicas que se tradujeron en prácticas y discursos específicos. Siguiendo los planteamientos sobre cultura de Geertz (1996, c.1973) y Thompson (1998, c.1990) quienes abordan la cultura de forma semiótica, cargada de símbolos y de significados, en esta investigación se plantea abordarla como el “estudio de las formas simbólicas” (Thompson, 1998, c.1990: 183). Las formas simbólicas abordan al mundo sociohistórico como campo significativo, donde los

sujetos (situados en el mundo) producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos, que simultáneamente pueden ser interpretadas y contenidas por otro(s) sujetos. Thompson (1998, c.1990) afirma que dentro de las concepciones antropológicas de la cultura, existen dos aproximaciones básicas: una es descriptiva y refiere al conjunto de valores, creencias, costumbres, hábitos y prácticas características de una sociedad particular en un período histórico; la otra desplaza el enfoque hacia el simbolismo de los fenómenos culturales.

En este caso, el interés alrededor de la cultura se centra en el uso del enfoque simbólico, ya que parte de la investigación busca encontrar, en el fenómeno cultural del rock, los símbolos que representan al cuerpo *de mujer joven* y que expresan relaciones de poder en el *escenario del rock*. Entonces, es posible analizar al rock como fenómeno cultural mediante la interpretación de los espacios sociales donde se manifiestan formas simbólicas producidas por las y los sujetos que interactúan en ellos. En este sentido, el rock puede abordarse como un fenómeno cultural donde se visibilizan rasgos estructurales de las relaciones sociales con códigos como discursos, estéticas y formas de establecer redes y prácticas específicas, principalmente *juveniles*. Así, las prácticas y discursos que componen al rock, se reflejan en situaciones y relaciones sociales que las rockeras experimentan en el escenario, mismo que es compuesto por lo que Goffman (2009) llama *stage* y *backstage* (Goffman, 2009; 1974; 1991).

## **LAS TOCADAS: LAS REDES DE APOYO Y LOS ESPACIOS DE INTERACCIÓN**

Las *tocadas*<sup>53</sup> o *toquines* son eventos donde se presentan diferentes bandas de rock. Estas pequeñas reuniones son organizadas por los miembros de las bandas y su auditorio, al que casi siempre los unen relaciones de amistad. El objetivo principal de las *tocadas* es abrir espacios para que los integrantes de los escenarios de rock compartan la experiencia estética de este estilo de música. A diferencia de los conciertos, las tocadas no son presentaciones masivas y en muy pocas ocasiones se incluyen a bandas comerciales o *mainstream*, es decir, aquellas adscritas a la industria cultural. Las tocadas no tienen un espacio geográfico determinado, son

---

<sup>53</sup> Generalmente en una tocada no asisten más de mil personas. En este caso, ya no se considera una tocada sino un concierto. Es importante mencionar que el término tocada es utilizado comúnmente entre quienes integran los escenarios del rock local; sin embargo, ha sido también utilizado por la industria cultural (los medios de comunicación principalmente) para nombrar algunos conciertos con el fin de adscribir el término dentro de la propaganda mercantil y de consumo hacia conciertos.

móviles e intercambiables y son parte fundamental de la constitución de los escenarios del rock en Tijuana. Lauro Saavedra explica que el problema de conseguir espacios para hacer tocadas, siempre ha estado latente dentro de las prácticas del escenario del rock en la ciudad:

En Tijuana no existe una sala de conciertos, a pesar de que existen muchas bandas en la ciudad. Somos unas de las cinco primeras ciudades del país de mayor población y en auge *rockero*, nomás no tenemos sala de conciertos [...] los espacios para hacer tocadas o conciertos son *hechizos*, aparecen y desaparecen con gran rapidez (Saavedra, 2010).

El camino que las bandas de rock toman para poder presentarse ha sido producto y trabajo de los mismos músicos. El carácter *hechizo*, como lo nombra Saavedra está relacionado con la inconstancia que existe en determinar un lugar o espacio específico para organizar un evento de este tipo. Por ello, la vía que ha impulsado y mantenido a estas bandas en comunicación, es la construcción de una red de apoyo autogestiva que busca los mismos objetivos de mantener al rock vivo y en movimiento. Esta red de apoyo se auxilia gestionando espacios en bares, cafés y en algunas ocasiones en instituciones culturales. De este modo, lo que implica pertenecer a una banda se relaciona no sólo con saber tocar un instrumento, sino también con producir espacios para tocar, con generar puntos de encuentro e interacciones donde exista un intercambio musical y cultural.

Para entonces, varias influencias comenzaron a hacerse sentir en las prácticas del rock tijuanense, pues ya no sólo era posible escuchar bandas de Estados Unidos sino que los medios de comunicación y la industria cultural lograron que con mayor facilidad, bandas de talla internacional (principalmente de Europa) llegaran tanto a California como a Baja California. La influencia de bandas de Inglaterra y España se escuchó cada vez más entre los jóvenes de la ciudad, como *Velvet Underground*, *Pink Floyd*, *Led Zepelin*, *King Crimson*, *Brian Enno* y de España “La Polla Record’s”, “Sin Dios”, “Ostia Puta” entre otras, aunque ya desde los años setenta de ese siglo, se observaba un cambio en los ritmos y estilos musicales que incorporaron al *punk*, *post-punk*, al *new wave*, el *progresivo*, el *metal* y la música electrónica en las fusiones musicales de las y los *rockeros tijuanos*.

Si en los años sesenta del siglo xx la actitud ética y estética del *rock and roll* expresaba rebeldía contra cualquier figura de autoridad, la nueva ética del *rockero* correspondiente a los años ochenta, expresó más bien una conciencia sobre los problemas sociales. De la misma manera, la estética de los primeros *rockeros* fue más psicodélica y colorida, con

canciones sobre el amor, las mujeres y la fiesta, en años posteriores se tornó desaliñada y las canciones se orientaron hacia temáticas de protesta social e indignación política hacia el Estado.

En Tijuana, el *punk* llega a mediados de 1980 y es precisamente el estilo que domina la escena rockera de la ciudad en esa década. El *punk*, como símbolo estético y ético del rock, deja atrás a los *hippies* y *hippites*<sup>54</sup> y su llegada produce en la juventud rockera una postura crítica respecto al entorno sociopolítico. Alan Lezama<sup>55</sup> asegura en este sentido que:

Nosotros antes, con *Solución Mortal*, teníamos como un estilo, éramos *punks*, [...] usamos la música para expresarnos, para unir mentes, para ayudarnos, y en ese tiempo se fue creando un movimiento de juventud consciente de los problemas culturales de la ciudad. Todo eso lo expresábamos tocando: la corrupción, la desigualdad social, todo lo que no estaba bien (Alan Lezama: 2007).

Este nuevo ideal político implícito para las y los jóvenes, trajo consigo símbolos que se expresaron en prácticas estéticas –*fachas*, cortes de cabello, formas de vestir– relacionadas con el *punk*. El *punk* era un estilo callejero y desaliñado, pero también lleno de ideas que reflejaban lo que la sociedad no quería ver. El estilo recién adquirido en el rockero tijuanaense también incluyó el gusto por patinar.<sup>56</sup> Esta práctica provenía de una fuerte influencia surgida en Estados Unidos y se concilió muy bien con los ritmos del *punk*, del *ska* y del *reggae*. Como parte del resurgimiento del rock en Tijuana, las bandas comenzaron a crear música original en español, disminuyendo el uso de los *covers*.

El lema de “más rock en español” se hizo presente en el escenario local. A finales de la década de 1980, la necesidad de grabar discos de manera independiente y de crear espacios *rockeros* de forma autogestiva, hizo que se retomara la propuesta D. I. Y. (*Do It Yourself*) proveniente de la ideología *punk*. Rafa Saavedra (2007) afirma que el cambio y la acción autogestiva en la ciudad se dan a partir de que la banda llamada *Mercado Negro*<sup>57</sup> graba un disco de forma independiente con música original.

---

<sup>54</sup> Ver una descripción de esto en *La contracultura en México* de José Agustín (1996).

<sup>55</sup> Alan Lezama es parte del resurgimiento del rock en Tijuana. Su participación de entonces hasta la actualidad, es como baterista de *Solución Mortal*, una de las primeras bandas de *punk* de Tijuana.

<sup>56</sup> Similar a lo que sucedía en California con la cultura del surf, en la que en la década de 1960 los jóvenes surfeaban y al mismo tiempo escuchaban música y hacían sus bandas con ritmos tropicales.

<sup>57</sup> Esta banda de *punk* graba un disco original con composiciones propias en 1986 y siembra la semilla e inquietud de hacer lo mismo en las sucesivas bandas de Tijuana en los años noventa del siglo xx.

Esto dio paso a una nueva forma de difusión de las bandas de rock en Tijuana, pues crearon nuevas formas de autopromoción musical.

Por otro lado, los medios de comunicación locales constituyeron una herramienta para las redes de apoyo de las bandas, ya que contribuyeron a la difusión de sus creaciones musicales independientes. En la década de 1990, surgen programas de radio como *More FM*, “más rock en español” o *el Arca de Neón*, dando a conocer la música de las bandas del escenario local al auditorio tijuanaense, ya sea anunciando tocadás o pasando al aire su música. Asimismo, las tiendas de discos se convierten en un símbolo rockero de la ciudad: se vuelven puntos de encuentro o incluso, figuran como lugar para la difusión de los discos grabados de forma independiente. Lauro Saavedra afirma que la tienda de discos *La ciruela eléctrica*, ubicada en la calle Sexta de la zona centro de la ciudad, ha sido sede de bandas locales para vender su música, promover sus eventos e incluso para crear vínculos entre músicos: “ir a *La ciruela eléctrica* es ir a donde sabes que te encontrarás con algún músico bueno, algún buen evento, es ir a encontrar [...]” (Saavedra, 2010).

La construcción de redes de apoyo entre las bandas de rock de Tijuana, se dio a través de prácticas que corresponden al objetivo de mantener al rock en la ciudad; mediante formas de difusión, creación de puntos de encuentro y organización de tocadás. Rafa Saavedra explica la manera en que se crean las redes de autogestión: “Somos como una cadena, mira, hay quienes se encargan de ciertos espacios de rock, pero a su vez son parte de una banda y dentro de su banda hay quienes tienen un programa en la radio o conocen a alguien que tiene un programa en la tele y así, el chiste es mantener a las bandas activas y que la escena no caiga” (Saavedra, 2007).

Mantener la escena por parte de la propia cadena de apoyo, es uno de los cambios más importantes dentro del rock en Tijuana, y como consecuencia, el auditorio también cambia, pues ahora es parte integral del escenario. La producción musical rockera y su difusión están estrechamente ligadas con el auditorio y las bandas, los cuales están conformadas por jóvenes de la misma ciudad. Mediante la organización de tocadás, la difusión autogestiva reflejada en la radio y *pasar la voz* por diversos espacios de la ciudad, el escenario de rock se mantuvo, según las necesidades de cada momento sociohistórico. Las situaciones, relaciones y acontecimientos que se construyen en el rock están casi siempre orientados al objetivo de mantener a las bandas locales como un elemento simbólico cultural característico de la frontera, es decir, hacer que el rock sea parte del carácter y memoria cultural alternativo de la ciudad.

## ESPACIOS DEL ESCENARIO ROCKERO DE LA CIUDAD: “EL BOOM DE LA CALLE SEXTA”

Desde la década de 1990 hasta la actualidad, los escenarios de rock en Tijuana han estado en constante movimiento y cambio. Aparecen y desaparecen, recuperando la expresión de Lauro Saavedra (2010), como *hechizos*, lo que subraya su carácter efímero. Las bandas adquieren nuevas influencias y corrientes de estilos musicales. Las redes de apoyo que se han conformado en este periodo, siguen buscando espacios en la ciudad. Esto muchas veces implica la falta de una remuneración para los músicos, quienes se han visto forzados en muchos casos, a dejar la banda para entrar al campo laboral, pues difícilmente la música puede convertirse en una forma de “trabajo” (sobre todo en el caso de los hombres).

Un cambio importante que se da la década de los noventas, dentro de la difusión de las redes de apoyo local para mantener el estilo de vida rockero, es el uso de Internet. Como medio de propaganda para la información sobre las tocadás y otros eventos, las redes sociales del internet han revolucionado, hasta la actualidad, las formas de conectar las relaciones sociales de las bandas de la ciudad. Si en 1990 para anunciar una tocada se hacían volantes o *flyers*; ahora en 2014, también se utilizan los correos electrónicos y las redes sociales como *facebook*, entre otras. En 1990 las bandas locales rentaban estudios para grabar su música, ahora, una alternativa es hacerlo mediante *softwares* especializados que son fáciles de usar en casa y permiten “subir las canciones” al Internet, colocándolas en páginas diseñadas para ello. El uso de Internet ha fortalecido y facilitado la comunicación de las bandas locales. Omar Foglio (2010) afirma que el uso de esta tecnología ha sido vital para facilitar las redes del rock en Tijuana:

El internet ha ayudado bastante a los grupos locales para darse a conocer, yo creo que pronto no necesitaremos más disqueras, ya todo se puede hacer en la línea y bueno eso para grabar discos. En el caso de la propaganda, cada vez hay más facilidades de comunicarse gracias a la comunicación por la red (Foglio, 2010).

Actualmente la comunicación dentro del proceso para conseguir un lugar para hacer tocadás, está íntimamente vinculada con la interacción entre músicos y auditorio para tenerse al tanto de los eventos que les convocan. Dichos eventos bien pueden realizarse en un café, en un bar o incluso en *garages* de casas de algún miembro del auditorio. Asi-

mismo, es la misma red de apoyo la que negocia con dueños de bares y cafés de la ciudad un espacio en el cual presentarse. Es así que se logra tener o conseguir algo de ganancia económica, pero esta sirve sólo para sostener a la banda.

Es importante mencionar que en la escena existe una constante movilidad de las bandas de rock y de sus espacios, aunque debo aclarar que el énfasis para los fines de este análisis, recae en la situación y trama social en la que las jóvenes que integran el escenario viven sus experiencias. En este caso, al ser parte de una banda de rock, las mujeres experimentan y producen las condiciones de movilidad de los espacios, pero simultáneamente, disfrutan y recrean sus creaciones en un ambiente nocturno y de fiesta, considerado primordialmente masculino.

Desde la década de los noventa del siglo pasado hasta hoy, las *tocadas* generalmente son nocturnas, comienzan entre las ocho y nueve de la noche y terminan hasta las tres o cuatro de la mañana. Los lugares más comunes en que se llevan a cabo son bares, pero también se utilizan cafés, calles, patios y *garages* de casas. El lugar donde se organiza una tocada depende de los fines del mismo evento: “Sí es sólo para afianzar amistad entre bandas, puede ser en un patio de casa, o si se quiere promocionar un disco, lo más común es que sea en un bar” (El Mike, 2010). En las tocadadas se presenta una banda en una escena (lugar destinado para la banda) y el auditorio escucha, baila y/o canta mientras la presentación de la banda se desarrolla. Dependiendo del estilo de rock de la tocada es la reacción –escuchar o bailar– del auditorio; por ejemplo, cuando se va a una tocada de *punk o ska, el slam*<sup>58</sup> domina la pista del *toquín*. En una tocada casi siempre hay alcohol<sup>59</sup> y en algunas ocasiones drogas, la más común es la marihuana,<sup>60</sup> sobre todo cuando el evento es en un patio de casa o donde el acceso de la policía es difícil.

Actualmente, en eventos como las tocadadas, las y los jóvenes se visiten con una estética que les ayuda a adscribirse dentro de las prácticas de los escenarios del rock y, dependiendo de los estilos del evento, es

---

<sup>58</sup> El slam o pogo es un baile que consiste en saltar y chocarse en grupo unos contra otros al ritmo de la música en un concierto. Parece tener sus inicios en la música punk, y su invención se atribuye a Sid Vicious, bajista de Sex Pistols, durante un concierto de la banda, antes de formar parte de la misma. Al parecer en dicho concierto no había escenario, la banda tocaba al mismo nivel que el público y como no podía ver nada empezó a saltar y a empujar. Se baila con géneros de música fuertes como el punk, el hardcore, el thrash metal, el heavy metal, el crust, el grunge, etc. Además de los empujones, se incluyen todo tipo de expresiones y movimientos para expresar la potencia o tensión de la música.

<sup>59</sup> A menos que sea una tocada organizada por una iglesia. Existen eventos de “rock cristiano” en la ciudad, pero ese es un tema que no trataré en este texto.

<sup>60</sup> Información del diario de campo, agosto de 2010.

la estética que adoptan.<sup>61</sup> De la misma manera, los integrantes de una banda adoptan una estética que proyecta lo que como banda quieren expresar a su auditorio. Según Goffman, los individuos al interactuar con otros socialmente, lo hacen de forma simbólica en la cotidianidad de sus actos –prácticas–; en este sentido, la o el sujeto al presentarse en una tocada –la escena– representa una situación frente a un público con la intención de mostrar una impresión, misma que la o el sujeto quiere presentar ante el otro u otra, pero también ante sí mismo (Goffman, 2009 c.1959). Al presentarse frente a un público, las y los jóvenes construyen un personaje en la puesta en escena, adscrita a situaciones y espacios que conforman los escenarios del rock.

A pesar de tener en sí un muro físico que simboliza el límite de la ciudad, Tijuana a su vez representa por las noches el drama de lo permisible. Es preciso mencionar que si bien los bares más conocidos se concentran en las calles céntricas de la ciudad, existen algunos espacios emergentes para el rock que surgen de forma esporádica e inesperada en otras zonas; aunque estos lugares son poco constantes y más bien *fugaces*. Si bien desde los años noventa del siglo pasado los espacios para hacer tocadas han variado, existen algunos que resaltan por la huella que han dejado en la escena de la ciudad, como *El Ranas*,<sup>62</sup> que más tarde fue llamado *La Caja* o *El Iguanas*, ambos ubicados en la Plaza Fiesta (Zona Río de Tijuana). Algunos espacios muchas veces fueron –y siguen siendo– gestionados por las redes de apoyo de las bandas con instituciones culturales, como “La Casa de la Cultura” de Playas Tijuana y de la colonia Altamira; “El ICBC” (Instituto de Cultura de Baja California), que ha facilitado su espacio para bandas locales y nacionales; el Centro Cultural de Tijuana también ha sido sede para organizar alguna tocada masiva.

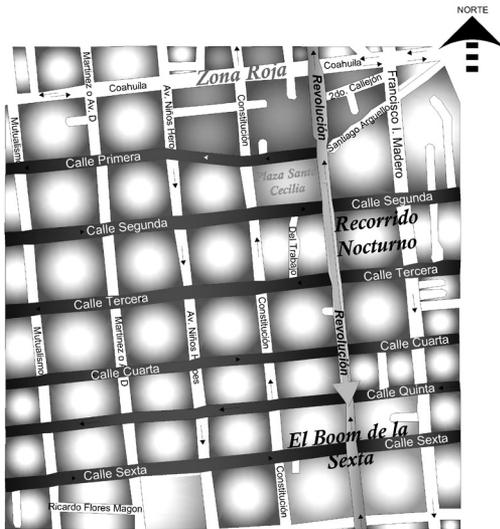
La Avenida Revolución, que durante la década de 1970 había sido el centro de diversión rockero, dejó de serlo para 1990, pues se le consideraba la calle del turismo *gringo* que sólo iba a emborracharse y no le interesaba la escena musical de la ciudad. Es casi imposible enlistar los espacios que conforman el escenario del rock tijuanaense. Sin embargo, a partir del año 2008, aparece “el boom de la Calle Sexta” y con ello una nueva corriente de la Tijuana nocturna y delirante resurge en el ambiente juvenil. La calle Sexta cruza la Avenida Revolución y se compone de algu-

<sup>61</sup> No ahondaré en la estética de los estilos de rock, pues no es el objetivo de esta investigación; sin embargo, considero importante mencionarlo como parte de las características del escenario. No ahondaré en la estética de los estilos de rock, pues no es el objetivo de esta investigación; sin embargo, considero importante mencionarlo como parte de las características del escenario.

<sup>62</sup> Este bar, además de presentar bandas de rock local, era una plataforma de interacción entre bandas de la escena tijuanaense con otras de talla internacional, como Nirvana, Los Ramones, Sonic Youth y muchas otras. Actualmente está ubicado en la Avenida Revolución.

nos bares como el *Dandy del Sur* y el salón de baile *La Estrella*. A partir del 2008, empezaron abrirse nuevos espacios y bares que en muchas ocasiones incluyen entre sus atracciones dejar tocar bandas de rock.

El *boom* de la Calle Sexta, que se da entre los años 2008-2010, provocó a su vez el resurgimiento de la Avenida Revolución como un símbolo de recuperación cultural en la imagen de Tijuana, pues ésta es parte del camino que une a la calle Primera con la calle Sexta. La calle Primera, mejor conocida como *La Coahuila* y la zona roja de la ciudad, tiene una serie de bares de “mala muerte” donde es posible encontrar varios *table dance* y prostíbulos. En la Calle Primera se localiza el bar *Zacazonapan*, mejor conocido como “El Zacas”, que ha abierto su espacio a bandas locales y se ha convertido en un lugar característico de la ruta nocturna de Tijuana, pues su ubicación “peligrosa” imprime un toque de aventura a la experiencia de acudir a él; además, la permisibilidad por parte del dueño del bar, del uso de drogas (sobre todo de marihuana) deja en los asistentes rockeros una sensación de esa Tijuana permisiva, oscura e inmoral.



**Mapa 2.** En el mapa se pueden observar en círculos los espacios más visitados en el recorrido nocturno de Tijuana, en la Zona Centro. Las flechas indican el clásico camino de los jóvenes cuando salen a divertirse.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Elaborado por el arquitecto Eduardo Núñez Alcazar.

El espacio nocturno actual de la *tijuas* se puede trazar en un recorrido donde *el Zacas* se conecta con otros bares. El primero es el *Dragón Rojo*,<sup>64</sup> ubicado en la Calle Primera que simultáneamente se conecta con La Plaza Santa Cecilia. Si bien los bares de ésta plaza no abren sus espacios para bandas de rock, sus clientes forman parte de las redes de apoyo que lo toman como punto de encuentro y difusión de tocadas. Bares como el *Patio*, mejor conocido como el *Turístico*; el *Nelson* o la ya famosa *Ballena*, son lugares donde las bandas no se presentan ante un auditorio, pero sí generan redes sociales que ayudan a mantener el rock en la ciudad. Lauro Saavedra señala que “muchas de las veces después o antes de ir a una tocada hay una parada casi obligatoria en el *Turístico* a tomarse una cerveza para poder prepararse para la fiesta que viene o ya paso” (Saavedra, 2010).

La Plaza Santa Cecilia se conecta con la Avenida Revolución y como parte del camino para llegar a la Calle Sexta, *La Revu*, ha resurgido como un sendero donde ahora se pueden observar puestos de *souvenirs* cerrados, que por las mañanas y tardes venden artesanía mexicana para los turistas, pintados con murales de *graffiti* donde se expresa y casi se anuncian las particularidades de la ciudad fronteriza. Murales que hacen alusión a las clásicas “zebras”, que en realidad son burros pintados, que anuncian la tan conocida frase *Welcome to Tijuana*; letreros como *Tijuana makes me happy*, sólo por mencionar algunos, estas pintas adornan y acompañan el recorrido hasta los nuevos bares del centro ubicados en la Calle Sexta. La llegada a *la Sexta* se visibiliza con una serie de bares seguidos uno de otro, donde la variedad musical y el movimiento nocturno de la ciudad se dejan ver todo el fin de semana, que comienza desde el miércoles o el jueves.

La Calle Sexta es la cuadra más concurrida por jóvenes actualmente. Desde 2010 hasta hoy, se han abierto más bares que rebasan una sola cuadra y de ellos, los que permiten el acceso a bandas locales para tocar son el *Chez*, el *Cuatro Amigos*, el *Cebras*, el *Burro rayado* y en algunas ocasiones hasta el salón de baile *La Estrella* ha abierto sus puertas a bandas que combinan estilos musicales de cumbia, salsa con electrónico y algo de rock.

---

<sup>64</sup> El Dragón Rojo es uno de los lugares que se ha mantenido desde la década de 1940 y ha dado oportunidad a bandas y solistas de la escena del rock. En 2006, creó un concepto de miércoles para mujeres, donde tocaba una de las rockeras de la ciudad, Nidia Barajas, sujeto de estudio de esta investigación. El concepto se llamaba “Dragón Rosa” y sólo duró un año. El bar sigue abriendo espacio para las bandas rockeras de la ciudad.

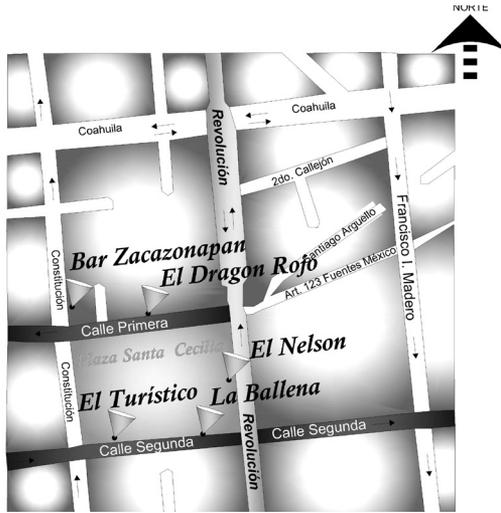


**Foto 4.** Mural ubicado en la calle Sexta. La idea es reconocer a Tijuana como una “ciudad en movimiento”, a pesar de los eventos de violencia que se suscitaron durante el año 2008, por conflictos relacionados con el narcotráfico.<sup>65</sup>

Mencionar el *boom* de la calle Sexta tiene como objetivo describir el contexto actual donde principalmente se desenvuelven las prácticas rockeras de la ciudad. Las y los jóvenes que se adscriben a las prácticas del rock salen a divertirse y producir al mismo tiempo formas de interacción en estos espacios, aunque no quedan exentos otros creados por ellos mismos. Además de los bares, están los cafés de la ciudad, los cuales no son constantes y se suman a la movilidad de los espacios de rock. En la última década (2000), el *Café Revolver* que permaneció abierto de 2007 a 2008 y el *Tijuana Rock y Café*, ubicado en la Calle Sexta, han significado para las bandas locales un espacio abierto para presentarse. Por su parte, el *Café de Nueve*, ubicado en la Calle Nueve; *El Lugar del Nopal* y el *Café Casa Campay*, en la Altamira, representan en el escenario del rock local importantes marcos donde se desenvuelven las tramas y experiencias de los y las jóvenes rockeros/os de la ciudad.

---

<sup>65</sup> Fotografía cortesía de Sergio Saavedra, enero del 2010.



**Mapa 3.** Acercamiento de los bares de la Zona norte-roja y de la Plaza Santa Cecilia.<sup>66</sup>



**Mapa 4.** Acercamiento de la calle Sexta. Ubicación de algunos de los bares que actualmente se utilizan para hacer tocadás en esta área de la ciudad. También se puede observar la ubicación de la tienda de discos. *La Ciruela Eléctrica*.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Elaborado por el arquitecto Eduardo Núñez Alcazar.

<sup>67</sup> Elaborado por el arquitecto Eduardo Núñez Alcazar.

Es necesario mencionar que el concepto estético de los bares y cafés cambia constantemente, se busca responder a las necesidades de la clientela que comúnmente está integrada por las redes de apoyo de las bandas de rock. De esta manera, los cafés antes mencionados dejan abiertas sus puertas hasta altas horas de la madrugada en caso de programar una tocada; asimismo, acondicionan el lugar para dar espacio a que las bandas se instalen en escena frente a un auditorio. A esto se suma el desarrollo de los distintos estilos que se entremezclan en el rock de la ciudad de forma múltiple y variada. Bajo esta visión, definir un estilo de rock es cada vez más difícil, pues actualmente las influencias del rock son tantas que, como comenta Miguel Hernández, “El Mike”, ahora uno no sabe ni *pa’ dónde va* el rock:

Es que definir un género o estilo de rock la neta es que cada vez se puede menos, mira antes en los años ochenta era más fácil, yo me acuerdo que pues el rock en español marcaba mucho las bandas de aquí y luego llegó el punk pero ya en los años noventa *el new wave, el indie* y pues así, ahora ya ni las mismas bandas saben qué tocan, les preguntas y no saben qué tocan, es que son tantas las influencias *que ni pá donde* el rock, [...] creo que lo caracteriza al rock es pues lo alternativo, lo diferente, como Azul Monraz por ejemplo, yo creo que ni ella piensa que su banda es rock, pero lo es, es como una combinación entre jazz y música de cabaret, no sé el rock es cada vez más ambiguo (Hernández, 2010).

La dificultad para definir los estilos del rock se hace más aguda en ésta última década, pues en los años noventa del siglo pasado aún se notaba una diferencia más marcada por estilos entre las bandas de la escena musical de la ciudad.

Durante la década de 1990, los múltiples sonidos del rock dan como resultado a bandas como *Chantaje*, donde Julieta Venegas forma su primera banda que más tarde sería *Tijuana No*, *Los Mexican Jumping Frijoles*, *Otli*, *La Borrasca*, *Hongos de Gina*, *Posición Ilustre*, *Duendes de Teatro*, sólo por nombrar algunas. Estas bandas dominaron los escenarios rockeros de la ciudad a finales de 1980 y la década de 1990. Entre las mujeres que representan la década de 1990 se encuentran Julieta Venegas, acordeonista y cantante que junto con Cecilia Bastida, tecladista, participaron con la banda *Chantaje* y más tarde con *Tijuana No*. Por otra parte, Claudia Morfin, cantante del grupo *Nona Delichas*. Otra de las rockeras representativas de la década es Mónica Muñoz, “La Chica Cometa”, quien participó como baterista y bajista en *Las Dikinis* y *Be-*

*llafonte*. Aunque actualmente ninguna de ellas es parte de las bandas locales, es importante mencionarlas, ya que forman parte del grupo de rockeras de la ciudad, y son una significativa influencia para las siguientes mujeres que han mantenido la presencia femenina en el rock local.

Las diferentes vertientes de los estilos del rock se presentan mediante la dificultad que las y los informantes manifestaron para definir los estilos que componen el escenario local de la ciudad. Esto trajo como resultado en esta investigación una amplia definición del rock; es decir, he tomado como referencia del rock en Tijuana toda aquella banda que presente una propuesta alternativa dentro del escenario musical de la ciudad, con bases musicales del *jazz*, *blues*, *soul*, *rock and roll*, *ska punk*, *new wave* y sus múltiples combinaciones.

Bajo esta visión, las mujeres que actualmente participan en bandas de rock se adscriben a combinaciones musicales caracterizadas en distintos estilos de rock. Algunas de las rockeras actuales son solistas, otras son líderes de bandas y otras instrumentistas. Según Omar Foglio, desde la década de 1990, la participación de las jóvenes como instrumentistas marca un cambio fundamental en la representación femenina en las bandas locales; es decir, el hecho de subirse y tocar un instrumento dio un giro a la representación de la *mujer joven* como simple “adorno” de una banda:

Antes de que las mujeres tomaran los instrumentos, las mirabas sólo como *fans* en el público o como las novias de los músicos; de entrada el rock de los años ochenta y todo este movimiento *punk* es muy machista y cuadrado, recuerdo que las bandas como *Solución Mortal*, *Mercado Negro* traían a sus público y a sus *morritas* ahí como llaveros, de repente alguna se subía a cantar con ellos una que otra canción; pero ya en los años noventa esto cambia cuando ellas comienzan a tocar bajo, teclado y bueno además cantan, su representación y presencia detona nuevas facetas de las mujeres en la escena [...] (Foglio, 2010).

La presencia de las mujeres en el rock se ha mostrado desde diferentes facetas. Si bien, desde sus inicios han estado en el escenario, no siempre han sido reconocidas como parte activa, pues como Foglio (2010) asegura, incluso cuando el *punk* se establece como estilo musical dominante en la escena rockera, las jóvenes todavía eran vistas como adorno a pesar de que ya existían algunas rockeras, por lo general su reconocimiento estaba muy alejado de la realidad. Puedo decir que uno de los cambios más relevantes, desde la década de 1990 hasta la actualidad, es una mayor participación de las rockeras actuando en bandas.

## “ROCKERAS FUGACES”: MUJERES EN EL ESCENARIO TIJUANENSE

Hasta ahora he explicado la complejidad que compone el escenario del rock en Tijuana, en tanto que enmarca la experiencia de las jóvenes rockeras y permite interpretar de forma más acertada sus experiencias. Así, las jóvenes que deciden ser parte de una banda de rock se adaptan a espacios, principalmente masculinos, en una constante lucha por su inclusión. Rafa Saavedra (2007) aseguró que la participación de las mujeres en las bandas de la ciudad fronteriza siempre ha sido notoria; sin embargo, casi siempre su participación es *fugaz*:

Lo que yo veo es que las *morras*<sup>68</sup> que tocan en una banda *son fugaces*, algunas son muy buenas, tienen talento, pero siempre hay algo que hace que se vayan. No todas, pero la mayoría deja la banda porque se casa, porque sale embarazada, porque prefiere hacer otra cosa, estudiar como tú [risas]. No sé, va a sonar feo, pero yo siento que en el rock los hombres nos aferramos más, muy pocas se quedan por la música, creen que tocar en una banda es algo pasajero, eso es la neta [...] o al menos mi percepción (Saavedra, 2007).

Las mujeres “fugaces” son aquellas que por diversos motivos no permanecen en el escenario de rock de forma activa. Según Rafa Saavedra, las causas más comunes por las que existe esta deserción son el embarazo, el matrimonio y el noviazgo, predeterminaciones normativas que se configuran como parte del proceso transitivo de un cuerpo joven femenino. En ese sentido, se visibiliza cómo la representación de las jóvenes mujeres, asociada a la domesticidad, sigue vigente en el imaginario social de los rockeros, lo cual demuestra que la representación normativa de género y juventud en el rock mantiene tecnologías de poder donde el contexto de acción es diseñado por prácticas masculinas que interpretan como “falta de compromiso” las ausencias de las mujeres en la música.

De esta manera, la domesticidad en relación a las jóvenes está íntimamente asociada a las expectativas culturales que se esperan según su condición de *mujer*. Feixa (1998; 1999), afirma que en las culturas juveniles, como el rock, se presentan una serie de obstáculos a la participación de las jóvenes, pues se asume que su tránsito de vida está vinculado con la domesticidad de la casa paterna a la del matrimonio.

<sup>68</sup> Cuando en Tijuana se habla de *morra*, *morrita* (singular), o *morras*, *morritas* (plural) se refieren a mujeres jóvenes.

Al igual que Rafa Saavedra (2007), “El Mike” (2010) cuenta que desde su experiencia ha visto que muchas de las mujeres que tocan en una banda dejan de hacerlo por su condición genérica:

Las mujeres que tocaban en los 90’s, casi todas están embarazadas o casadas. Y siguen en el rock, las veo en las tocadas, pero ya no están activas como músicas. Es que yo pienso que tiene que ver con su biología, las mujeres procrean y pues casi siempre sienten ese instinto de cuidar a los hijos. Los hombres también lo tenemos, pero la verdad les vale más, se *desafanan* más rápido del sentimiento. Las mujeres que tocaban muchas dejaron de hacerlo por ser mamás o esposa. Bueno, aunque no todas, están algunas que a pesar de ello siguen tocando, por ejemplo La Cocker o Azul Monraz, pero bueno son excepciones (Hernández, 2010).

La representación normativa del género está relacionada con el cuerpo-sexo, por ello, el discurso de los rockeros denota una explicación de la desertión de las rockeras “fugaces” a causa de su condición física y biológica, una cuestión “instintiva”, según “El Mike”. La maternidad y el matrimonio son características naturalizadas en la representación de las mujeres jóvenes como su “deber ser”, que se reproducen mediante discursos y prácticas, incluso en el rock, a pesar de su intención contracultural. De la misma manera, aunque ya muchas mujeres se han enlistado en el escenario del rock en Tijuana, se sigue asociando su presencia a las novias o seguidoras, a las *fans* de una banda:

Incluso ahora vas a una tocada y sí hay mujeres, pero muchas de ellas son las novias de los músicos o de los *vaticillos* que van a ver una banda. Y pues siendo sinceros las *morras* no van tanto a escuchar, van con sus amigas [...] claro no hablo de una generalización te estoy hablando de cuando predominan más los hombres que las mujeres, es que muchas nomás van acompañando; aunque cuando una mujer sí se pone de rockera, sí se dedica, pero siempre tiene que superar muchas cosas, el novio, qué si la dejan en casa, que si no queda embarazada [...] está cabrón ser morra y tocar en una banda, la neta (Foglio, 2010).

Como vemos, Omar Foglio (2010) deja ver las dificultades de las jóvenes para participar de forma activa en el rock, pero al igual que los otros entrevistados, se denota en su discurso una ambigüedad: por un lado, hay una constante devaluación de las rockeras, como mujeres faltas de interés por la música, y por el otro, exaltan a las “pocas” rockeras que

logran permanecer en el escenario de forma constante, a pesar de ser madres o de tener una pareja.

El mismo Foglio (2010) menciona cómo las jóvenes vencen diversos obstáculos para poder ser reconocidas como rockeras, pero cuando lo logran se ganan un respeto por parte de quienes integran el escenario:

Cuando una *morra* está en el rock y ya no se va, no sé, como La Cocker, Julieta Venegas, la Azul Monraz, pues sí se gana el respeto de todos. A ellas nadie les cuestiona su talento, pero tuvieron que demostrarlo, es que ese es el pedo, las *morras* tienen que demostrarlo, así piensa la raza pues [...] Una vez hice un *toquín* e invité a una banda de *morras* gringas *The Leed*, ellas en el evento eran “La Banda”, y para acompañarlas yo invite *Las Dikinis*, ahí tocaba la Mónica Muñoz. Cuando estaba tocando la banda ésta, *The Leed*, la *morra* que canta en ese grupo entre una canción y otra paró y que dice en el micrófono: “hay alguna mujer que vaya a tocar ésta noche”, y qué mis amigas alzan la mano, no manches, esa noche *Las Dikinis* florecieron entre el público, fue algo muy emocionante, yo me emocioné y es que saber que mis amigas hacían algo chingón y eran reconocidas, me dio como orgullo. Bueno además la banda *The Leed* era muy curada<sup>69</sup> y traían una onda así medio feminista, eran lesbianas, con eso te digo todo (Foglio, 2010).

El reconocimiento de las mujeres en el rock está condicionado a demostrar frente al público su talento. No basta con presentarse en escena, existe en el auditorio la espera de que “lo hagan bien”. De la misma manera, es interesante ver cómo Foglio (2010) asegura que el reconocimiento entre mujeres dentro del escenario da un valor distinto a las jóvenes rockeras, aunado a esto, se refiere a la banda de mujeres –invitada de Estados Unidos– como una banda “distinta” porque son “feministas” y “lesbianas”. Existe pues en el imaginario masculino una idea de igualdad entre el feminismo y el lesbianismo, condiciones que se salen de la normatividad y representación del género. En este mismo sentido, Rafa Saavedra (2007) cuenta que en una tocada donde va a tocar una *morra*, “siempre es interesante, ya está entendido, que no cualquier joven se pone a tocar un instrumento o a cantar” (Saavedra, 2007).

El reconocimiento de las jóvenes, como parte del escenario de rock, está íntimamente ligado con la representación de su cuerpo *joven*,

---

<sup>69</sup> Curada es una expresión usada principalmente por los jóvenes en el norte del país (también la utilizan en Sonora, además de Baja California) y significa algo que es emocionante, bonito etc., se puede usar como sinónimo de suave, padre, chido, chingón, etc.

pues en la normatividad de género se vincula el sexo-cuerpo con la representación de género (femenino o masculino/heterosexual). En este escenario el cuerpo tienen un papel fundamental, ya no sólo como sede de procreación y causante de la deserción de muchas de las rockeras, sino también como símbolo metafórico de sensualidad y o hiperfeminidad (Brill, 2008). Estas metáforas se insertan en el imaginario social de los “otros” y marcan de significado los actos de las jóvenes al ser parte de una banda de rock. La representación del cuerpo de las rockeras está estrechamente ligada a las condiciones contextuales del escenario de rock, como fenómeno cultural y juvenil. Los espacios vinculados con la Tijuana nocturna, con los bares, las fiestas, las drogas y la exposición de sus cuerpos en la escena del rock, se constituyen con base a metáforas androcéntricas y adultocéntricas que componen las prácticas y los discursos del rock.



## CAPÍTULO II

# EL ROCK COMO UNA TECNOLOGÍA DE GÉNERO: *CUERPO DE MUJER JOVEN*

**D**efinir al rock como una *tecnología de género* y de (De Lauretis, 1996, c.1989),<sup>70</sup> me permite, desde la perspectiva feminista, hacer una crítica a la categoría de *género* y de *juventud* como normatividades. Las jóvenes que hablan y expresan sus experiencias en el rock, son mujeres reales, pues no cumplen de forma idéntica con la representación de *la mujer*; por el contrario, ellas dialogan y negocian *su ser*, no sólo como rockeras sino también como jóvenes. Las rockeras muestran la posibilidad de transformarse a sí mismas y a su realidad, son jóvenes en constante proceso de resignificación que se enfrentan a una serie de obstáculos en el rock, el cual está permeado de símbolos masculinos.

Sin olvidar el importante papel que el  *cuerpo*  juega en la materialización de la condición de  *género*  y  *juventud* , este capítulo ahonda en las experiencias de la rockeras, intentando visibilizar algunos de los mecanismos de control del escenario rockero. Dichos mecanismos producen representaciones normativas que definen permisibilidades para las mujeres y los hombres de forma diferenciada y jerarquizada. Así, las imbricaciones que componen las prácticas de las rockeras están vinculadas con sus relaciones sociales en diversos espacios, momentos y situaciones.

### MECANISMOS DE CONTROL EN EL ROCK

Los mecanismos de poder y de control que se muestran en el escenario del rock no están aislados, del todo, de los que constituyen a la cultura dominante; en este sentido, la representación de género se vincula al

---

<sup>70</sup> Véase: De Lauretis (1996, c.1989).

sentido que las rockeras dan al proceso de identificación y desidentificación con representaciones *generizadas* y juveniles del cuerpo de una *mujer joven*, parte de la cultura dominante y del escenario del rock.

El primer reto al que se enfrentan las jóvenes, para ser parte activa dentro del escenario, es *saber* tocar un instrumento y atreverse a presentarse frente a un auditorio o una banda, lo cual ya expone su *cuerpo joven* fuera de casa. Esto les da el *saber-poder* que les permite acceder a las relaciones entre artistas de la ciudad. Según Foucault (1990, c.1981), los juegos de “verdad” emergen del análisis del saber y se relacionan con técnicas de poder específicas que sirven a los sujetos para entenderse entre sí. Eunice Paz (2011)<sup>71</sup> narra que aprendió a tocar el bajo, instrumento que ella ejecuta en su banda, gracias a su interés por la música y por influencia de sus amigos durante la juventud:<sup>72</sup>

Desde que iba en la secundaria, pues me llamó la atención la música y empecé tocando guitarra, pero después me gustó más el bajo, ¿no?, como que la ejecución y todo eso. Y es que tenía unos amigos que tenían una banda, tocaban *covers* de *Black Sabbath* y así, puro rock clásico y pues me empezó a llamar la atención su banda y lo que hacían. Entonces uno de ellos, me dijo que si no quería aprender a tocar bien el bajo, te digo que estaba como medio aprendiendo guitarra, y ya pues él me enseñó a usar el bajo, él sí sabía tocarlo como en la banda querían y pues empecé tocando *covers* con ellos, apenas tenía 14 años y ya andaba tocando en bares y así [risas] (Eunice Paz, 2011).

El “saber” tocar un instrumento es lo que le da a Eunice el “poder” de ser parte del “ponerse en escena” (Goffman, 2009, c.1959), pues como ella cuenta ya estaba “tocando en bares” desde los 14 años. La relación *poder-saber* a partir de la experiencia de Eunice Paz, se traduce, en el ámbito de la música como expresión artística, en una norma necesaria y de sentido lógico, pues tanto hombres como mujeres deben hacer una contribución musical para ser parte del escenario de rock. El *saber* tocar un instrumento para una *mujer joven*, hace visible una regla “no escrita” “ni enunciada”, pues deben hacerlo “bien”, lo cual esta mediado por las reglas masculinas que rigen la ejecución musical rockera. Así pues, “tocar bien” para ellas, implica *hacerlo* como *ellos lo hacen*, por eso las rockeras tienen que *demostrar* su talento constantemente.

---

<sup>71</sup> Eunice Paz, a sus 21 años, es estudiante de artes plásticas, instructora de danza africana y bajista la banda *Adusamel*. Entrevista realizada en abril, 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>72</sup> El rock se sostiene principalmente por grupos juveniles (Urteaga, 2011; Valenzuela, 1999).

Nidia Barajas (2011)<sup>73</sup> afirma que cuando ella se sube al escenario, recibe expresiones de admiración porque ejecuta un instrumento:

Sí, me ha tocado **que pregunten: “¿A poco ella va a tocar la guitarra?” Como que el público está más acostumbrado a que una cante y ya**, pero el hecho de tocar un instrumento les parece extraño, pues siempre los hombres son lo que tocan. La onda es demostrar mi trabajo, con el público, pero también con mis compañeros de banda, como que cuando te ven así toda *morrilla*, pues ven a una *morra* y pocos se imaginan que además eres buen “músico” (Nidia Barajas, 2011).

Para que las jóvenes se mantengan dentro de las filas del escenario de rock, tienen que presentarse como mujeres que *saben* ser “músico”, igual o mejor que cualquier hombre experimentado o par. De esta manera, demostrar su calidad musical es uno de los mecanismos de control que tensan en gran medida la participación femenina en el rock. Inés Castillo (2011)<sup>74</sup> es consciente de cómo la normatividad de género es una representación que las estereotipa y clasifica a un espacio que no es el rock:

El rol de las mujeres es salir de la escuela, no es irte a la clase de música, sino más bien, lavar la ropa o lavar los trastes, hacer de comer a tu hermano [...] El rol de la mujer es diferente porque es para la casa, es para el papá, es pues lo que el patriarcado exige totalmente, entonces a lo mejor ahora ya existe la posibilidad de que las mujeres vayan a una clase de música, de que tengan un amigo que toque la guitarra y a ellas les interesa tocar la guitarra, ahora a lo mejor las mujeres nos estamos saliendo un poco de esos estereotipos tan marcados de ser sólo de la casa, [...] otra de las cosas que yo veo es que las morras son medio flojas, o sea no digo que las mujeres no somos disciplinadas, pero te tienes que disciplinar y tienes que partirte en miles para aprender a tocar la guitarra, para hacer una letra, para tocar la batería, para estar en una banda tiene que ver con tu tiempo y si no le quieres dedicar pos no lo vas a armar para eso. [...] por ejemplo, cuando yo les pregunto a los alumnos o a los alumnas o así a mujeres cuando las veo juntas: “¿les gusta la música?, ¿por qué no hacen una banda?”, y se me quedan viendo como: “¡Ay no!”, como que no les cabe pues [...] Sí yo veo que la cultura es aplastante dominante totalmente patria [...] heteropatriarcal, ¿no? Y que no te deja salir y la otra es que también pues no les interesa, quieren verlo, seguirlo viendo así que los hombres son los que tocan

<sup>73</sup> Nidia, a sus 30 años, es cantante y compositora en Tijuana, ha participado en bandas como Lhabia y Púrpura. Entrevista realizada en abril, 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>74</sup> Inés Castillo, a sus 30 años, es vocalista de la banda Parche de Ira, ha participado en otras bandas de la ciudad, además es licenciada en Filosofía, estudiante de una Maestría en Educación en la UPN, Activista de la Otra Campaña del Frente Zapatista de Tijuana y parte de la Colectiva Feminista Binacional. Entrevista realizada en abril, 2011, Tijuana, Baja California.

y las mujeres son las que se quedan sentadas agarrando la chamarra (Inés Castillo, 2011).

Inés Castillo señala que ser *mujer joven* sigue estando asociado a la domesticidad, es decir a las labores vinculadas con el hogar, así pues, entrar a una banda de rock implica romper con este esquema dominante y “heteropatriarcal”; además, ella asegura que para que una *mujer* se mantenga en una banda debe “ser disciplinada” (Bartra, 1994), es decir, dedicarle tiempo a *saber* usar su instrumento para *poder* ser parte y mantenerse en él, lo cual no se cumple siempre, ya que muchas veces ellas no “muestran interés y les provoca flojera”, por ello deciden quedarse “cuidando la chamarra”.

La representación del género está presente incluso en la autorrepresentación, es decir, en el proceso de subjetivación de tales representaciones que hacen las mujeres dentro del escenario, por ello el *cuidar la chamarra, ser la novia o la fan* resulta naturalizado. Así también, este posicionamiento pasivo de las mujeres “como novias, *fans* (Belbel, 2008; Estrada, 2000) y cuidadoras de chamarra” en el rock cumple con las expectativas (Risman, 2004) tanto de los participantes activos del escenario como de los participantes externos a él. A pesar de ello, las mujeres siempre han estado presentes de formas más protagónicas en el rock de la ciudad fronteriza; incluso las mismas rockeras argumentan que a partir del año 2000 ha crecido la presencia de mujeres en el rock de Tijuana.

Lissa Jay (2011)<sup>75</sup> asegura que “el boom de las mujeres en la escena Tijuanaense” corresponde a que éstas están “alzando la voz”:

He notado que en la última década del año 2000 para acá, ha habido mucho “el boom de las mujeres en la escena de Tijuana”, se han estado metiendo más, ya es más común que veas que hay una mujer que sabe tocar esto, que hay una mujer que sabe lo otro, que se escuchan más mujeres en la radio, o que te encuentras a alguien que sea mujer y que toque [...]

¿Cuáles crees que sean las condiciones que han propiciado esto?

Pues no sé, pero fijate, antes cuando yo empecé, tenía como 15, 16 años y recuerdo que eran hombres, hombres, hombres, hombres, hombres e igual en el público también eran muchos hombres que iban a las toca-

---

<sup>75</sup> Lissa Jay, nombre artístico de Elizabeth Eileen quien, a sus 29 años es cantante, baterista de diversas bandas en la ciudad, compositora y maestra de música. Entrevista realizada en abril, 2011, Tijuana, Baja California.

das. Ahorita estoy viendo más chavitas, y yo creo que la gente se está abriendo más, ya hay más grupos de mujeres que han estado saliendo, sobresaliendo, si tiene mucho que ver eso. Y hay más mujeres que están alzando la voz (Lissa Jay, 2011).

Las “mujeres *que están* alzando la voz” son las que quieren ser escuchadas, reconocidas por su talento y por su música. Su cuerpo como veremos a continuación, resulta un eje primordial en la materialización del género y la juventud en un mundo considerado simbólicamente ajeno.



**Imagen 5.** Eunice Paz<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Fotografía gentileza de Eunice Paz. Fotógrafo: J. Luis P. Rodríguez.

## EL CUERPO DE LAS ROCKERAS EN EL ESCENARIO

El cuerpo, como materialización primordial de la representación de *género y juventud*, también está relacionado con los mecanismos de control que se ejercen en el rock mediante las prácticas permisibles. Elsa Muñiz (2010) define esto como “dispositivos corporales”<sup>77</sup> que enmarcan las relaciones e interacciones de poder entre los sujetos para la materialización del cuerpo (Butler, 2001, 2002). Como lo explica Mariell Morales (2011):

Quando me doy cuenta que soy mujer y me veo a mí misma, veo mi cuerpo en el escenario, me doy cuenta de que *soy morra* y me dedico a algo de *vatos*,<sup>78</sup> ¿no? Bueno, no de *vatos*, pero, o sea soy mujer y, qué agallas de decir: ¡chingue su madre lo voy a hacer, si un vato puede ¡yo también puedo! O sea ¿por qué no? O sea y siento bien chingón ser mujer y hacer lo que estoy haciendo (Mariell Morales, 2011).

Mariell hace una distinción discursiva entre ser mujer y ser parte de una banda, pues cuando asegura ser parte activa del rock lo identifica con una actividad masculina; en este sentido, su representación *de mujer* en este espacio es un logro de la negociación con las relaciones de poder que existen en el rock, donde ella misma logra darse cuenta de la carga simbólica de su cuerpo como *mujer joven*. Nidia Barajas (2011), al igual que Mariell, identifica al rock como un espacio en el que los hombres y las metáforas masculinas dominan el escenario, por lo que ha tenido que desarrollar lo que ella llama “su lado masculino”:

Es que mira, *ser mujer* en una banda pues es, [*silencio*], pues esto está chistoso, porque tuve que desarrollar como ese lado masculino en mí, para poder relacionarme con los de mi banda, sí me dije a mí misma: “sabes qué, tengo que desarrollar este lado masculino y medio vale madre, porque si no, no la voy a armar” no, no puedes andar de nena con los vatos, porque la verdad ellos a veces no se dan cuenta que te pueden ofender, porque ellos están en su rollo, ¿no?, y ellos siempre han tocado entre puros vatos, entonces sí llegué a sufrir cosas [...]. Sí fue un rollo de darme cuenta que es tomar una actitud dura, no se trata de si tienes pene o si tienes vagina, se trata que de que estamos tocando y de demostrarles mi trabajo, que soy buena haciendo lo que hago (Nidia Barajas, 2011) .

---

<sup>77</sup> Partiendo de Foucault (1980, c.1976) y su propuesta de biopolítica y de biopoder.

<sup>78</sup> Vatos se refiere a hombres, casi siempre, jóvenes. Es un modismo utilizado principalmente en el norte de México.

Pareciera entonces que el discurso de Nidia Barajas afirma lo que ya los estudios de Frith y McRobbie (1990, c.1978) definían como “la masculinización de las mujeres” para poder ser aceptadas en los espacios de rock (*cock rock*), pero de manera ambigua Nidia asegura que “no se trata de tener pene o vagina” sino de demostrar su trabajo en la música. Su discurso se juega entre el significado que el sexo le da a su cuerpo y su necesidad de desarrollar una estrategia para ganar respeto como *mujer* y también como una “músico” que demuestra “ser buena”.

Siki Carpio (2011)<sup>79</sup> asegura que “hablar, ser fuerte y directa” da la pauta para ser reconocida y tomada “en serio” por los otros:

Hay que hablar y demostrarles al público y a otros músicos que sí sabes lo que estás haciendo. Sí, yo siento que tengo que hablar directo con las personas, y como casi siempre son hombres los que lideran bandas o hacen las tocadas o lo que sea me tienen que ver como yo soy. Soy fuerte, soy directa, soy práctica y eso es lo que trato de que vean para que sepan que estoy haciendo música en serio, que no es nada más un juego, que vean que sí canto y me dedico a eso y creo que con eso, cuando ya te ven así ya dicen como que, “ah, ok”, agarran la onda pues [...] (Siki Carpio, 2011).

Las características y calificativos que Siki Carpio enumera para ser “tomada en serio” son actitudes que las jóvenes desarrollan como parte de la negociación de *respeto* en el escenario de rock, “pues hay una necesidad de sentir confianza”. Siki se sabe expuesta como *mujer* que negocia su posición con hombres, dice: “me tienen que ver como soy” vinculado a características de fortaleza y a hacer “música en serio”. La falta de confianza, subjetivada por ellas y representada por los otros alrededor de su actividad musical como rockeras, ha sido resultado de la suposición de que las jóvenes no son constantes en el escenario por falta de disciplina o de tiempo. Sin embargo, las rockeras se enfrentan a procesos de temporalidad distintos a los de los hombres, ya que su representación de género y juventud está vinculada con prácticas ligadas al hogar y no a la calle, su cuerpo –de acuerdo con la representación hegemónica del género– está consignado al “matrimonio y la maternidad.”<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Siki Carpio o Cristina Creem, nombres artísticos. A sus 30 años, ha sido cantante de diversas bandas en Tijuana, actualmente es líder de Cristina Creem, también es actriz y bailarina. Entrevista realizada en abril, 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>80</sup> Voy a profundizar sobre el tema de la maternidad y el rock en el siguiente capítulo, pero quiero dejar claro que el cuerpo de mujer joven no está relacionado con el rockear.

Aunado a esto, el buscar un soporte económico mediante su inserción a estudios profesionales son dificultades comunes a los que las rockeras se enfrentan para mantenerse en el *backstage* del escenario. No se puede alejar de ello su representación como jóvenes, que es apropiada mediante su proceso de autorrepresentación, el cual responde a expectativas que las vinculan con una supuesta realización para la adultez de hijas a ser esposas y madres. Las rockeras se enfrentan constantemente a la devaluación de su hacer en el rock, esto provoca en ellas una desconfianza que cumple, simultáneamente, la función de impulsarlas a demostrar que no por su condición de género y cuerpo de mujer joven no pueden *rockear*.

### SER “MÚSICO” Y SER MUJER: EL OTRO EN MI

Uno de los aspectos relevantes para el análisis en las narrativas de las jóvenes, es la separación discursiva de su cuerpo en relación a su capacidad artística para hacer música. “El otro en mí” es una metáfora para especificar el desdoblamiento que las rockeras hacen desde sus discursos, revelando que su autorrepresentación de género en el rock es una separación análoga a la *cartesiana* (Muñiz, 2010) que divide a su cuerpo *de mujer*, en el sentido esencializado, de su habilidad como “músico”.

Nidia (2011) expresa que si bien a ella le preocupa y se ocupa de la posición de las mujeres en el rock, también distingue de forma clara que además de *mujer* ella es “músico”:

Mira es que aparte ser músico es trabajar y chambearle alrededor de la música [...] me interesa mucho la música, o sea, si yo en cualquier lugar del mundo, donde sea que hubiera caído me hubiera preocupado porque se haga buena música y si eso incluye darle a la mujer la confianza de expresarse así como es, en un escenario, pues le voy a entrar, ¿no? [...] pero ya no estoy como centrada en que: “¡ay, es que me rechazan!” o “¡es que no confían en mí o me juzgan!” no, eso no es mi problema. Si a la gente le gusta o no le gusta, que una morra sea tan atrevida o que quiera lograr algo, no es mi problema, yo no estoy ahí ni siquiera porque soy mujer, estoy ahí porque soy músico (Nidia Barajas, 2011).

En su narración, Nidia Barajas expone que el *ser mujer joven* y ser parte de una banda está conectado con su propio compromiso por *ser y hacer* en el medio artístico. Al percatarse de cómo las jóvenes tienen

poca confianza en sí mismas dentro de los escenarios, ve una necesidad de demostrar su propia confianza como ejemplo a *otras* rockeras. Su discurso lleva implícita la voz popular sobre las rockeras, ya que dice haber superado el “ser juzgada”, porque ella no está haciendo música por *ser mujer* sino “porque es músico”. Las rockeras describen un desdoblamiento en sus experiencias que demuestra, por un lado, el significado de *ser mujer* y tener un cuerpo femenino; y por otro, ser músico y ser reconocidas como tal dentro de una actividad masculina.

Así pues, ser músico no es lo mismo que ser “música” y mucho menos que ser *mujer joven*. Por ejemplo, Siki Carpio (2011) siente rechazo al mismo significado que se le atribuye al rock cuando se vincula con mujeres:

Está bien chistoso porque yo tengo un problema con la palabra rock. Por ejemplo, como que al decir “la mujer en el rock”, encasilla inmediatamente a la mujer rockera como mujer masculina. No sé, como si el rock fuera el único género donde está la gente haciendo cosas y bueno como si esa gente fueran sólo hombres. No sé, actualmente, por lo menos en lo que he visto, el rock está encasillado en las bandas masculinas, en los ambientes de los vatos y sí como que a veces, invitar un grupo femenino, o que es liderado por una mujer se les hace muy light, “como que no queda”, “van al principio”, “está muy light, no pueden cerrar”<sup>81</sup> cosas así. Pero cuando ya lo vemos como el movimiento que fue el rock, pues sí entiendo el papel de la mujer. Es una joven súper expresiva, súper fuerte [...] o sea no estoy así como renegando de todo el rock, yo misma y mi banda tengo una gran influencia de él, creo que las mujeres jóvenes estamos haciendo cosas en el rock y en otras fusiones musicales, también pienso que pronto esto va cambiar (Siki Carpio, 2011).

Siki Carpio asegura que la participación de las mujeres jóvenes en el escenario de rock es considerada como *light*, a pesar de que muchas veces se muestren como “jóvenes fuertes y expresivas”. Por ello, desde su posición de *mujer*, la palabra rock le resulta problemática por su connotación masculina. Siki considera necesario resignificar la relación entre el rock y las mujeres. Sabe que una banda liderada por una *mujer joven* se enfrenta a la negociación de ser reconocida en el escenario y por eso manifiesta una “esperanza” de que el rock, identificado como exclusivo de los hombres, cambie su rumbo.

---

<sup>81</sup> “Cerrar” en un concierto o una tocada de rock significa que esa banda es la principal.



Foto 6. Nidia Barajas.<sup>82</sup>

## LAS ROCKERAS Y SU BANDA: “DIME CON QUIÉN TOCAS”

“Dime con quién tocas” hace referencia a cómo las rockeras escogen y marcan diferencias en las relaciones que se establecen con la(s) banda(s) en la(s) que ha(n) participado. Así pues, el primer paso para que una joven sea parte del escenario, es adscribirse dentro de una banda o generar un papel como solista. Inés Castillo (2011) narra de esta forma su experiencia:

Yo tenía rato queriendo entrar a una banda y así cuando tuve oportunidad pues entré. Mi novio de ese entonces, tenía una guitarra y la tocaba. Él quería hacer una banda y pues yo con él y entonces se empezó a formar una banda, me acuerdo que yo no tenía nada que ver con la banda era otro vocalista, luego se fue ese vocalista y luego entré yo, pues ¿te acuerdas?, estabas tú [*refiriéndose a mí*] de bajista y Juan de baterista, ésta fue la primer banda en la que estuve, se llamaba *Manos Sucias* [...] luego me puse a cantar una canción en otra banda que se llamaba *Los Adicción del Reptil*, que también ahí tú tocabas el bajo<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Fotografía gentileza de Nidia Barajas. Fotógrafo: Alas Blissett.

<sup>83</sup> Inés se refiere a la autora de esta investigación, ya que ambas fuimos compañeras de banda

[risas], después cuando se deshizo *Manos Sucias* y me quedé yo con Los Adixión y fue cuando cambio de novio y ahora era el otro guitarrista de la otra banda [risas] que eran *Los Adicción del Reptil* y que luego te acuerdas que nos cambiamos de nombre a *Los Adixión*. Total que cuando se deshizo la banda de *Los Adixión* empezamos el proyecto de “Parche de Ira”. [...] Cuando armamos “Parche de Ira” fue un rollo porque el Camaleón, baterista de *Los Adixión*, pues estaba bien puesto, pero ya habíamos tenido broncas con él, pero bueno al final él quedó. Después pues ya sin bajo pues empecé a agarrar yo el bajo, apenas ahí ando aprendiéndole (Inés Castillo, 2011).

Las relaciones entre los miembros de las bandas de rock, si bien pueden deberse a la afinidad musical, también se entrelazan con relaciones amorosas o de amistad. Las rockeras tocan en una banda, pero no siempre de forma exclusiva, ya que en muchas ocasiones son parte de más de un proyecto; de esta manera, comparten su tiempo en el rock, y los espacios que integran el *backstage*, no sólo con una banda, sino que a veces con dos o tres de forma simultánea. El caso de Inés Castillo (2011) revela su participación en diversas bandas de la ciudad, con cuyos integrantes ha establecido relaciones de amistad y en algunos casos de pareja. En ocasiones, las rockeras comparten sus primeras experiencias en el rock gracias a la influencia de hermanos y hermanas. Tal es el caso de Lissa Jay (2011), quien narra cómo su primera experiencia tocando un instrumento y en una banda fue con sus hermanos:

Con *Efecto Dopler* yo comencé tocando, estaba pequeña, tenía como 14 años cuando ya estaba tocando la batería con ellos. Son mis hermanos, así que no tenía muchos problemas con los ensayos y esas cosas, eran en mi casa [risas]. Con ellos estuvimos activos como [silencio/pensando] 9 años creo, hasta llegamos a grabar un *demo*<sup>84</sup> conseguimos disquera y todo pero fue todo *al otro lado*,<sup>85</sup> *todo esto fue al otro lado*. La disquera como que nos quedó mal, no respondieron no sé qué pasó ahí, iban empezando también ellos, no se pudo y nos frustramos, se quedó allí a la mitad, pero a partir de ahí ya me empecé a meter en otras bandas, ya toqué con “Tres Marías”, no, fue primero con las *Black and Brown* [risas] y bueno entre otras cosas que empecé a hacer [...] (Lissa Jay, 2011).

---

durante cuatro años (2002-2006).

<sup>84</sup> Un *demo* es una grabación de un disco con pocas canciones, el fin de un *demo* es para promocionar a la banda y conseguir público.

<sup>85</sup> En Tijuana y otras ciudades fronterizas se dice “el otro lado” para referirse a Estados Unidos, pues está al otro lado del muro.

Para Lissa, ser parte de la banda con sus hermanos le permitió la entrada al rock de forma sencilla. Ya siendo parte del escenario, comienza a conocer a otras bandas y a otros músicos y “músicas”. Por otro lado, ella narra su participación con las *Black and Brown*, que es una banda integrada por mujeres. Lissa Jay (2011), al igual que otras rockeras, tiene la oportunidad de conocer las diferentes formas de relacionarse en una banda donde la condición de género de sus integrantes cambia y esto la sitúa en relaciones sociales diferenciadas.

### **SER UNA JOVEN EN UNA BANDA DE HOMBRES**

Si bien existe cada vez más participación de rockeras en Tijuana, siguen predominando bandas que son integradas por hombres. En este sentido, tres son los principales temas que resaltan en los relatos y las narrativas de las jóvenes que participan y conviven con hombres en su banda.

El primero, es identificado por Belbel (2008) como la masculinización de las rockeras, la cual permite negociar su propia definición de “feminidad” para así sentirse reconocidas como músicos. El segundo es que a pesar de que las rockeras son conscientes de una adaptación a las prácticas de los “hombres de su banda”, aseguran ser tratadas de forma equitativa. Sin embargo, se registra que, a pesar de las habilidades que desarrollan y cultivan como “músicas”, los mismos integrantes de su banda muchas veces les exigen cumplir con el estereotipo de la estética *juvenil femenina* “tradicional”, donde su cuerpo es objetivado y visto como ornato. El tercero, se refiere a la actitud protectora por parte de los hombres de la banda hacia ellas, lo que indica una producción de cuerpos *de mujer joven* identificados con la fragilidad.

Los temas antes enunciados no están separados sino que se entretajan en su propia experiencia. El hilo conductor que las une es la constante negociación de las rockeras para ser reconocidas por las y los integrantes del escenario rockero. Azul Monraz (2011) relata que sus relaciones más intensas en el ámbito musical han sido con hombres, incluso asegura que se percibe a sí misma con dificultades para establecer amistad con otras mujeres del contexto:

No, no... yo siempre he estado a gusto con mi feminidad, me encanta verme así femenina y yo me muevo mucho con hombres. Siempre he estado en contacto con hombres, he trabajado con hombres. Mis relaciones amistosas más profundas han sido con hombres. Más bien mi conflicto quizás es con las mujeres [risas] quizás ahí se vuelve un poco

más complicado o se me dificulta un poco más desarrollar esas relaciones. Pero con los hombres que yo me he relacionado, ellos me han aceptado, de hecho me dicen: You're one of the guys o sea, tu eres una de nosotros, porque a lo mejor yo soy más como un hombre a la hora de la carrilla,<sup>86</sup> de aguantar carrillas y cosas así. Es que sí soy mujer y me encanta serlo pero, soy una diferente (Azul Monraz, 2011).

Para Azul ser una “mujer diferente” es aceptar, por un lado, la imagen que es condicionada por su género. Cuando ella asegura: “me gusta verme así femenina”, acepta la construcción de una imagen y estética normada por el género; pero, por otro lado, resignifica la representación al aceptar la feminidad que la hace “diferente”, la cual es equiparada a prácticas relacionadas con aguantar *carrilla* y entender los códigos de los miembros de su banda, es decir, su adscripción a la banda no sólo es musical sino que se complementa con el hecho de ser “un chico más”; “ser parte” significa entonces actuar como “un hombre”.

Ya Balbel (2008) explicaba que las mujeres cuando logran ser adscritas al rock (*cock rock*) (Frith y McRobbie, 1990, c.1978), en muchas ocasiones llegan a “ser un chico más”. Sin embargo, Azul Monraz no construye una imagen masculina, sino sólo una actitud que le permite subvertir la identificación de lo femenino con subordinación (Butler, 2001; 2002). Con lo anterior, la “masculinización” en la actitud, pero sin dejar de adoptar una postura estética femenina, se convierte en una estrategia de la rockera para fisurar su condición normativa, la dictada por su cuerpo y las poderosas construcciones en torno a él.

Al igual que Azul, Keyla Zamarrón (2011) explica que su relación con los miembros de los *Ampm's*, una de las bandas en la que participó siempre fue agradable, ya que los músicos con lo que compartió el escenario la llegaron a considerar, también, un “vato más”:

La verdad es que la relación con los *Ampm's* a mí me encantó, o sea obviamente hubo uno que otro problemilla como en todo, en cualquier tipo de relación siempre tienes problemas, pero sinceramente a mí me gustó mucho la relación que yo tenía con ellos, porque aparte de ser compañeros como músicos, éramos amigos, me gustaba porque no me hacían sentir como que no había una diferencia en el trato entre nosotros, o sea tampoco eran toscos conmigo y me trataban así como si fuera un *vato*. En sí, no había un trato especial, cuando tocaba con ellos me sentí igual, no me sentía diferente por ser mujer, yo me sentía una amiga del círculo, o sea se me hizo así muy equitativo, muy cómodo la verdad. De repente ellos sí se referían a mí como la morrita pero por-

---

<sup>86</sup> Carrilla significa burla, bromas que surgen principalmente entre jóvenes.

que me protegían mucho. Por ejemplo, yo con el Karas que lo veo como mi carnal, como uno de mis hermanos mayores, yo sé que me siento protegida por él, él es muy cariñoso y siempre se preocupó porque yo estuviera bien (Keyla Zamarrón, 2011).

El discurso de Keyla Zamarrón se aprecia de forma ambigua cuando asegura que el trato de sus compañeros siempre fue equitativo, que incluso además de ser parte de una banda eran amigos, entre los cuales no había un trato especial, pero sí de protección. Las rockeras encuentran, mediante un “comportamiento masculinizado”, una forma de ser aceptadas y reconocidas de igual a igual con los hombres de su banda, pero al mismo tiempo, aceptan su condición de *mujer* vinculada con la protección, afirmando la “debilidad y fragilidad femenina” como *esencia de la mujer*. Las narrativas de las rockeras indican que las relaciones entre los hombres de su banda, se manifiestan mediante *carrillas* y burlas, distinto de lo sucede entre mujeres; por ello, cuando son parte de una banda donde existe una presencia dominada por hombres, las mujeres aceptan y se adaptan a las burlas que muchas veces son solapadas. En cierta manera, la carrilla y burla de los hombres ejerce presión hacia las mujeres para que demuestren ser “buenos músicos”, pues casi siempre ésta forma de interactuar es relacionada con su habilidad de ejecución musical.

El ensayo es parte de las experiencias que conforman el *backstage* del escenario rockero. Regularmente los ensayos son en casa de algunos de los músicos (hombre o mujer), es donde la banda interactúa con mayor frecuencia y donde las rockeras conocen las reglas de ser parte de la banda. Así, las negociaciones con sus compañeros están vinculadas con su habilidad musical, pero también con su capacidad de adaptarse a las usuales *carrillas* y burlas en códigos principalmente masculinos.

Esta capacidad es adquirida por ellas gradualmente, no sin tensiones. De allí que las negociaciones entre las y los integrantes de la banda no sólo se refieren a su producción musical de canciones y/o composiciones, pues, como ya he mencionado, las jóvenes interactúan constantemente con sus bandas de rock, ya que comparten espacios comunes que también constituyen contextos de los que emergen conflictos. Nidia Barajas (2011) expresa que al empezar a participar en *Lhabia*, banda en la que sustituyó a otra rockera, sus integrantes ya sabían producir condiciones apropiadas para la participación de una mujer, lo cual ayudó a que ella se sintiera integrada a la dinámica de las prácticas de esta banda:

Con *Lhabia*, los *morros* o sea Jerry y Luis, este... se llevaban muy bien con Brissia o sea Brissia [la antigua cantante de la banda] era su hermana ¿no?, así su *carnala* y entonces no era un rollo así de que: “¡Ay! es morra ¿no?”, no existía eso, porque ellos ya habían trabajado con una morra y se entendían muy bien ellos, jamás fue así como que un rollo de comparar. Pero yo sí descubrí la diferencia entre vatos que a lo mejor les vale madre que la morra tenga las condiciones necesarias para fluir, pero son conscientes, o sea de repente era así de “no puedo resolver lo del baño güey”, y es que la casa donde ensayábamos era un desmadre y ellos [la banda de *Lhabia*] ya sabían, ¿no?, porque ya sabían lo que era trabajar con una *morra*, es bonito también cómo se transforma el mundo de ellos cuando llegas. Con *Púrpura* batallé mucho, era un lugar bastante feo pero no sé tal vez, tal vez a ellos también les cambió algo que yo llegara, a partir de un mes que yo estuve con ellos este... un día nos pusimos a limpiar nosotros, ¿no?, yo les dije “¿saben qué morros? ¡Vamos a limpiar!”, sacamos bolsas y a limpiar, entonces empezó como a existir un orden, con *Lhabia* eso no era necesario, ya lo sabían (Nidia Barajas, 2011).

Dos puntos importantes resaltan de la narración anterior. El primero es la manera en que Nidia expresa la relación que existe entre *Lhabia* y Brissia, su anterior vocalista. La rockera asegura que su relación era de hermanos (aunque sí era familia-hermana de uno de los integrantes), es decir, ella era su “*carnala*”, más allá de la relación familiar consanguínea. Nidia explica el significado que existe en la completa adscripción y aceptación dentro de la banda.<sup>87</sup> El segundo punto que destaca es cómo la llegada de una *mujer* a la banda tiene un impacto en “lo doméstico”, es decir, en el *backstage* del escenario. La presencia de Nidia y sus exigencias respecto de lograr cierto orden en la vida cotidiana durante los ensayos, hace eco en sus compañeros y es percibido por ella como una verdadera transformación.

Para Goffman (2009, c.1959) cuando la persona se presenta en el *stage* pasa por un proceso que prepara su personaje en el *backstage*; así los “rituales de interacción” dan orden a la construcción de la “fachada” que conforma al personaje. De alguna manera, Nidia desplaza “los rituales de interacción” que se juegan en el ensayo, ya que además de prepararse para la presentación y “puesta en escena”, ella logra que sus compañeros también limpien el lugar. Lo que obviamente no al-

<sup>87</sup> El discurso de Nidia toma una doble significación, pues Brissia sí era hermana (familia) del guitarrista de *Lhabia*. Sin embargo, Brissia logra encajar en la dinámica de la banda como una “*carnala*” de los demás músicos de la banda.

canza a ver es que ese cambio no se traduce en el resto de los espacios que integran el escenario. Sin embargo, las rockeras aseguran que sus relaciones en el rock *son equitativas* entre sus amigos y los integrantes de su banda:

La verdad nos llevamos igual, porque en mi círculo de amistades están muy balanceadas las energías entre lo que es lo masculino, lo gay y lo femenino. Entonces no hay diferencias ¿sabes? No es como la onda masculina de: “sí, “nosotros los *vatos*” o sea, sí tiende mucho yo creo a la energía femenina, a lo mejor tenemos un pasito ahí más arriba y digamos, los hombres, son muy flexibles, muy *curadas*, muy adaptados. Cuando yo veo aparte a mis músicos interactuando con bandas de hombres si los veo diferente, hablan hasta diferente, se tratan, tocan diferente, la música es muy distinta y las energías también lo son... lo que provocan en el público es muy distinto también. Son fibras muy diferentes, pero en general el trato con los de mi banda es muy equitativo (Siki Carpio, 2011).

Siki Carpio habla de un balance de “energías” femeninas, masculinas y *gays* en las distintas relaciones de amistad que han resultado de su experiencia, las percibe como diferentes pero al mismo tiempo con un trato igualitario. El discurso la rockera transgrede la heteronormatividad de género, pues habla de “energías” que están más allá del binarismo femenino-masculino ya que hace mención de “lo *gay*” a la par que los géneros normativos; aunque, pareciera seguir alimentando dicho binarismo cuando describe las diferencias musicales entre las energías femeninas y masculinas, ella lo enuncia desde lo que identifica como “fibras diferentes”, que buscan ser consideradas como iguales.

Si bien, el discurso alrededor de la equidad de género está presente en las jóvenes rockeras, ellas perciben y expresan en sus narrativas experiencias vinculadas con actitudes que las siguen diferenciando de los hombres de su banda, actitudes que no las aleja de su materialización de cuerpo de mujer.

Por ejemplo, Keyla Zamarrón (2011) define como una “mala experiencia” su relación con la banda *Los Agresores*:

Con *Los Agresores* estuve tocando a todo lo que da y fue una experiencia que me gustó mucho, dejé de tocar con ellos ya hace como dos años. Y es que esos *vatos* son buena onda y aprendí un chorro con ellos musicalmente, pero la neta yo sí me sentí muy presionada, bueno a pesar de todo sí tuve una mala experiencia. Sobre todo **en la par-**

te así como de imagen, ellos me presionaron mucho en esa parte de vestirme de cierta manera. *Los Agresores* eran los de *Mercado Negro*, de hecho ya tocan otra vez así como *Mercado Negro*, son pues de los primeros *punks* a finales de los años ochenta aquí en Tijuana, la neta a mí me gustaban un buen y los admiraba, pero pasaron cosas que me sacaron de onda cuando tocaba en su banda (Keyla Zamarrón, 2011).

La alusión que Keyla hace alrededor de la “presión alrededor de vestirse de cierta manera” está asociada a la construcción que sustenta la representación de *la mujer joven*, apegada a su materialización corporal. Como aseguran Suzanne Kessler y Wendy Mackenna (1978), los estereotipos alrededor de la imagen de las mujeres se producen por marcadores llamados “genitales culturales”; estos se caracterizan por una estilización, donde el cuerpo femenino responde a un erotismo masculino; por ello, la exigencia masculina de *Los Agresores* (la banda de Keyla) busca exaltar la diferenciación de género entre ellos y ellas forzando su “feminidad”. Esto es lo que Butler llamaría “marcas” que constituyen la performatividad de género, que en caso de las rockeras se liga a representaciones de *joven rebelde* pero, al mismo tiempo, de ser *sexy* (O’Brien, 1999). La experiencia de Keyla refleja cómo la negociación por su imagen se dio constantemente con los hombres de la banda *Los Agresores*:

Ellos me presionaban mucho con que me pusiera vestiditos y la madre, yo me emputaba y una vez sí les dije: “güey pues ¿qué chingados les importa? ¿Vienen a ver a una morra tocar o vienen a ver una banda tocar?” Una vez ya tanto fue que jodieron que les dije: “arre pues, si quieres que toque en vestidito y todo dame feria y voy y me lo compro, porque no tengo”, ya los *vatos* estaban bien pedos y que me dan cincuenta dólares [risas] y me *pisitié* la feria [risas]. Te digo que con ellos, con *Los Agresores* una vez hasta me dieron dinero, ya de tanto que chingarón pues que me pongo un vestido para un *toquín* y cuando terminamos de tocar, les dije: “¿Toqué diferente por traer vestido?”, y nomás se rieron. La verdad me sentí muy incómoda, sentí como que no estaba siendo yo sino lo que ellos quería que fuera y bueno además la *carrilla* que me estaban dando de que ahora sí muy guapa y ahora que lo cuento pues hasta da risa ¿no? Pero pues estos *vatos* eran mucho más grandes que yo y pues sí tenían una *carrilla* bien pesada y luego empezaron con sus pendejadas de *manos largas*, no mames te quedas pensando: “¿para eso vale una mujer? ¿Para eso ponerse faldita y qué pedo con mi labor como músico? ¿Qué chingados estoy haciendo aquí, con una guitarra?, mejor aviento la guitarra y me pongo en medio, ¿no? La verdad esa vez me sentí muy incómoda y lo más gacho que me sentía incomoda con los mismos de

mi banda, ni siquiera con el público. Y es que esas pedradillas de que: “eres mujer, vístete más “sexy” (Keyla Zamarrón, 2011).

En la “mirada” masculina de su banda, su *cuerpo de mujer* se antepone, volviendo difusa la imagen como “música”, es más, debe borrarla para exaltar una estética y un erotismo ligada al cuerpo de *mujer joven*. Según Butler (2002) los cuerpos viven dentro de fronteras y limitaciones productivas reguladas por discursos normativos; en el caso de las mujeres, esas fronteras están determinadas por la heteronormatividad que define y “marca” el cuerpo femenino *para otros*. En este sentido, cuando Keyla Zamarrón cuestiona a su banda al decirles: “¿toqué diferente por traer vestido?”, está cuestionando a sus compañeros, ya que ella es juzgada antes por su imagen, su atuendo, más que por su habilidad para tocar la guitarra.

Según O’Brien (1999) la imagen de las mujeres promovida en el rock, sobre todo por los medios de comunicación, siempre está ligada a la sensualidad y a la belleza, incluso esto les permite sobresalir en el escenario. Sin embargo, la representación de género que se materializa en el cuerpo de *mujer* está vinculado con la sensualidad, casi siempre interpretada por la heteronormatividad como un “cuerpo disponible” y “objetivado”. La objetivación del cuerpo es definida por De Lauretis (1993) como un acto de control que instituye la diferencia de *la mujer* (*la mujer* como un objeto/otro); para los compañeros de banda de la rockera, es también una manera de mantener y sustentar su control/poder en el escenario. Según la rockera, la exhibición de su cuerpo habilita en los integrantes de la banda la posibilidad de ser “manos largas”.<sup>88</sup> En este sentido, la apropiación de su cuerpo y lo que representa rebasa la decisión de ella como sujeto-mujer, es decir su cuerpo es visto por los otros y por su banda, como un cuerpo disponible. Keyla se pregunta entonces sobre el significado y sentido que contiene su valor: “¿para eso vale una mujer?” demostrando así su desacuerdo con la determinación de ser *mujer* como cuerpo objeto de deseo.

Aunado a lo anterior, Keyla cuenta cómo *Los Agresores* se referían a ella con otras bandas o amigos que interaccionaban en el escenario rockero: “Por ejemplo, cuando ellos invitaban a sus compas a algún ensayo les decían: ‘mira y una morra toca con nosotros’, y yo pensaba qué pedo ni que fuera un circo, la neta me hacían sentir como tonta” (Keyla Zamarrón, 2011).

---

<sup>88</sup> Manos largas hace referencia a la acción de transgredir el cuerpo de los otros/as. Tocar el cuerpo de alguien sin su consentimiento.

La *mujer* en el rock ha sido generalmente identificada –aunque con más auge a mediados de los años cincuenta y sesenta del siglo xx–, como un adorno que exalta la imagen de la banda. En otras palabras, una joven se ve “bonita” y adorna a la banda como *mujer*, demostrando la feminidad mediante su cuerpo y así, el hecho que sea instrumentista pasa a segundo plano. Keyla desafía esa fijación que encapsula su posibilidad de *ser* en el escenario, mediante un discurso que denota consciencia de esta representación y su intento de subvertirla al actuar de forma contestataria.

Nidia Barajas explica la forma en que el *ser mujer* (cuerpo) ha provocado que sea observada, vista con deseo por sus “compas” de banda:

Me llegó a pasar con los de mi banda que de repente me daba cuenta pues de la *zorreada*<sup>89</sup> [en relación al cuerpo] siempre, y también el intento no de todos, en algún momento del *party*, como que nomás no dejan de ser *vatos*, ¿no?, y es algo que yo no comprendía, entonces cuando llegaban a acercarse conmigo, yo era así como, “güey eres mi compa, eres mi hermano, o sea no manches”, y de repente era para mí cómo: ¡Ay! anda en la *peda*, pero ya después pensándolo sí fue como: sí fue ofensivo, ya que yo lo reflexioné, sí fue muy chistoso porque al principio no me ofendió, pero cuando lo reflexioné sí me ofendió muchísimo, pero también comprendí que no era yo, no era Nidia, era ser mujer, simple y sencillamente, no era un rollo personal, no era que me quisiera coger porque fuera Nidia Barajas, es porque... o porque fuera la *morra* de su banda, de su grupo, no, era porque era una mujer, además joven, y los hombres tienen como “ese gen” así de ok, tiene hoyo, “*go for it*” y también tuve que comprenderlo así, te digo tuve que desarrollar mi “lado masculino”, porque si yo me hubiera engranado acá en el rollo “no es que me dijo”, “es que se me acercó”, “es que me quiso dar un beso”, “es que me quiso” no pues, sí me meto en un viaje terrible y no fluyo con ellos en la música, entonces tuve también que comprender y también aprender a dejar así las cosas muy: “Ok hasta dónde puedo llegar contigo, hasta dónde puedo llegar contigo”(Nidia Barajas, 2011).

En este relato se muestra la manera en que la rockera logra equiparar su habilidad y actitud en el rock como “músico” con sus compañeros de banda, pero sigue percibiendo que los símbolos y significados

---

<sup>89</sup> Las palabras “zorreada” o “zorrear” se usan cuando una persona observa a otra con detenimiento, pero con una intención crítica. En algunas ocasiones se “zorrea” para observar aspectos como la vestimenta, en otras, la mirada se dirige hacia las partes del cuerpo consideradas eróticas (sobre todo en el caso de la mirada de hombre hacia una mujer, o viceversa).

de la masculinidad –que ella misma define bajo criterios apegados a su biología–, posicionan al cuerpo *joven* de la *mujer* como un objeto de deseo. De este modo, la cantante justifica el hecho de que en alguna fiesta los hombres de su banda intenten sobrepasarse con ella. Es importante mencionar entonces, que la biología ha sido una de las principales justificaciones de la jerarquización con base en su sexo (Zimbalist, 1979), por ello, no es casualidad que el proceso de normalización de Nidia esté asociado a esta perspectiva que además, sustenta a la heteronormatividad, que se exalta frente a su condición juvenil.

Es necesario mencionar que los *parties* o las fiestas en el rock, son espacios donde se manifiestan procesos de socialización mediante el consumo de alcohol y en algunas ocasiones de drogas. Los espacios de *party* generalmente son bares o patios de casas. Si bien no son “la puesta en escena”, sí son espacios donde las mujeres jóvenes se presentan públicamente como parte de la red del escenario. Así que las reglas que en ellos se juegan están vinculadas con la representación que se construye en *el stage*, sobre ellas. El relato de Nidia muestra cómo algunas mujeres normalizan que su representación está vinculada con su cuerpo como deseo, por ello, los justifica al afirmar que los hombres “tienen un gen” que no los “deja controlarse”. De esta manera, a pesar de que las rockeras aseguran constantemente tener un trato equitativo con los integrantes de su banda, “la mirada masculina” sigue posicionándolas como cuerpos, bajo paradigmas justificados por la normatividad de género, donde las “hormonas” obedecen a instintos eróticos.

Cuando las mujeres son parte de una banda integrada por hombres, también obtienen beneficios que se traducen en estrategias para su reconocimiento, como el cuidado que reciben de *los otros*. En el discurso de Lissa, la normalización de su condición de mujer se hace evidente, en la que ser cuidada es apropiado si se es *mujer joven*. La representación de la mujer como débil se debe, según McKinnon (1988), a un entrenamiento que demarca la diferencia y jerarquización de los géneros (binarios); en este sentido, la mujer es débil mientras el hombre es fuerte, complementando así el todo heterosexual. Entonces, la supuesta fragilidad del cuerpo femenino está vinculada a la necesidad de protección por parte del “sexo fuerte”. Aunado a ello, otra expectativa cultural (Risman, 2004) que constituye la representación femenina, es la de que ellas deben ser respetadas por los otros, por lo que deben agradecer que los hombres “respeten su cuerpo”.

Al respecto, Dulce Oliva cuenta su experiencia en una gira, para ejemplificar que siempre “fue respetada”, a pesar de su condición femenina:

Una vez me fui de gira con *Natural*, fuimos a Los Cabos, La Paz [...] Y pues eran compas, eran mis amigos, me respetaban hasta me dieron mi cuarto aparte [risas]. Hasta eso, nada, hasta eso respetaron mucho eso, me cuidaban mucho también, me llegué a dar cuenta de que el vocalista, muy cariñoso el cabrón, pero en buen pedo, ese güey sí me dice: “póngase trucha morra” ¡eh! y así, pero todos los demás, más de trabajo, con mucho respeto nunca nadie se pasó de lanza, ni nada, me respetaron mucho como mujer pues (Dulce Oliva, 2011).

Dulce señala que su relación con la banda *Natural* estaba basada en un “respeto, como mujer”. De esta manera, la noción de respeto adquiere el significado de protección a su cuerpo. El hecho de tener un “cuarto aparte”, muestra la forma en que la banda se preocupa por su intimidad, es decir, su cuerpo es resguardado de los otros y de ellos mismos, en un espacio que no es parte del escenario en sí. Asimismo, Mariell Miranda afirma que su posición como *mujer* ante los integrantes de su banda deviene en un “trato especial”, pues ellos, además de “cuidarla”, son los que se hacen cargo de la dinámica que equaliza y programa la parte técnica de la música de la banda:

¡Sí! La verdad ellos me tratan súper bien, de forma especial, bastante [risas], y es que yo soy bastante como remilgosa, no sé, está medio extraño, ¿no? como que: “cámbiale, equalízale”, y ellos hacen todo, cargan los instrumentos, me llevan el micrófono, la verdad yo no sé bien qué hacer con eso, pero ellos encantados de hacerlo. Yo les digo: “no, así me gusta, así yo lo quiero usar, así lo voy a usar”, ellos me dejan hacer mis caprichos (Mariell Morales, 2011).

Como se puede observar, algunas rockeras asumen su condición de mujeres y aceptan los “beneficios” que se ponen en juego en las relaciones de poder que se suscitan en el escenario. La representación de las mujeres en el rock está identificada con una producción de cuerpo que se define en primera instancia como objeto y blanco en el que se materializan la normatividad de género y juventud. Las rockeras en el escenario, al negociar su reconocimiento, se adaptan a las prácticas establecidas por él, pero también muchas veces las resignifican aunque no de manera lineal sino oscilante. Así, en ocasiones, su condición de *mujer joven* identificada como cuerpo, se adscribe a prácticas masculinizadas pero otras veces, su cuerpo se “subordina de forma adaptada” como objeto de deseo (Risman, 2004; Zimbalist, 1979). Me interesa resaltar el concepto de “subordinación adaptada” (Risman, 2004; Shwalbe, 2004)

porque explica el proceso por el cual las rockeras construyen estrategias de poder que les ayuda a obtener algún beneficio dentro de la estructura de género que normativiza y dicta las expectativas basadas en el escenario.<sup>90</sup> En este sentido, Mariell adapta su subordinación a cambio de lo que ella percibe como beneficios, como ser cuidada y la comodidad de que puedan “cumplir sus caprichos”. Mariell sabe que su posición y cuerpo de mujer le permite mostrar “debilidad” para no-*hacer/saber* cuestiones técnicas en la ejecución de la banda.

El discurso de las rockeras manifiesta una doble cara en el juego que define su representación normativa de género en el escenario. De acuerdo a sus narrativas, por un lado cuestionan la representación de su cuerpo determinada en la relación sexo-género, pues ésta condiciona su posición y reconocimiento como “músico” en el rock, además de que produce una imagen-cuerpo femenino apegado a un estereotipo de belleza hipermasculinizado que debe cumplir con expectativas y símbolos culturalmente esperados, mismos que sostienen una idea del cuerpo como ornato. Por otro lado, aunque cuestionan dichas producciones normativas, al mismo tiempo experimentan y aprovechan las “ventajas de ser mujer en una banda de hombres” adaptando su subordinación.

Las bandas de rock donde las jóvenes participan, no siempre están integradas por hombres, en algunos casos las rockeras conforman bandas con otras jóvenes, los que me ha permitido analizar sus relaciones intragénero en el escenario. La mayoría de las rockeras que son parte de esta investigación participan en más de una banda, lo cual les permite interactuar tanto con hombres como con mujeres, marcando diferencias en las relaciones de género y de poder que se dejan ver en la cotidianidad del escenario. Cuando son parte de una banda donde además de ellas hay otras mujeres, existe la posibilidad de producir un sentido tanto musical como social distinto a las de bandas donde la mayoría de los integrantes son hombres. Inés Castillo (2011) señala que cuando en su banda participaba otra mujer (bajista)<sup>91</sup> ella sentía un “apoyo” y comprensión ante la *carrilla* de ellos:

Pues yo estaba bien a gusto cuando estaba con *Manos Sucias*, éramos dos mujeres yo estaba así súper a gusto, no sé, yo sentía como un apoyo por ahí a lo mejor de género, yo sentía que había apoyo entre yo y la

---

<sup>90</sup> Risman (2004) asegura que los casos más comunes se develan cuando las mujeres derivan beneficios compensatorios en las relaciones con los hombres de su familia (Risman, 2004:437). Es decir, en el juego de la sumisión, las madres o esposas “adoptan” la comodidad de su subordinación a cambio de sentirse emocionalmente completas dando felicidad al “otro”.

<sup>91</sup> Se refiere a mi.

bajista, si ella decía algo yo la apoyaba y ella a mí, quién sabe si es porque somos mujeres, yo no sé qué es, pero la verdad yo me sentía bien a gusto [silencio] y ahora que ya estoy sola con la banda pues ya no tengo con quién agarrar *cura*,<sup>92</sup> porque, por ejemplo, estos dos hombres con los que estoy tocando son muy serios, pues y cómo que no [risas] y pues no soy muy aplaudida con las bromas y pues me he dado cuenta que yo también he cambiado un poco y es que ya no tengo a otra mujer con quien *cotorrear*, siento que me he hecho más seria a la hora del ensayo y de tocar (Inés Castillo, 2011).

Inés Castillo, además de ser cantante de *Parche de Ira*, es activista y se declara políticamente feminista. En su discurso resalta el hecho de que comprende el significado de las relaciones de género. Sentirse “a gusto” es enunciado por la rockera como parte de la identificación que percibe con la otra mujer que fue parte de la banda, aunque no lo asegura, sí se da cuenta de las diferencias de las relaciones intragénero y lo muestra en su discurso. Como Inés Castillo, otras rockeras parte de esta investigación expresan, como veremos a detalle a continuación, puntos de encuentro y desencuentro que emergen en las relaciones intragénero que se producen en la experiencia de las mujeres que son parte del escenario rockero.



**Imagen 7.** Inés Castillo.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Cura, curadas es un modismo utilizado sobre todo en el lenguaje juvenil del norte. Tiene distintas funciones, pues puede ser un adjetivo que califique un hecho o cosa y es sinónimo de belleza o rareza (pero bonita). También se utiliza como sinónimo de diversión.

<sup>93</sup> Fotografía gentileza de Inés Castillo. Fotógrafo: Manuel Montoya.

## YO Y LAS OTRAS ROCKERAS: RELACIONES INTRAGÉNERO EN EL ROCK

Las relaciones intragénero se traducen en relaciones de poder que se visibilizan, al igual que con los hombres, en actos de apoyo y rechazo o de celos y admiración entre las mujeres (cantantes, vocalistas, fans, etc.). En sus relatos alrededor de las relaciones intragénero, las rockeras exaltan en primer lugar, las diferencias que experimentan al convivir con otras mujeres en el escenario. Lissa Jay afirma que una de las primeras diferencias entre el comportamiento de las mujeres y el de los hombres, es que muchas de las rockeras no desarrollan la habilidad de *saber cargar* su instrumento, equalizar su sonido, etc.:

Una de las diferencias de cuando tocaba con mis hermanos o con otros caballeros es que [silencio] pues, aunque sí las morras tiran un poquito más la flojera siempre pasan cosas como de: “Ay, bueno, pues tú equalízame”, “bueno, pues tú fijate qué me falta” o, “no traigo cable, ¿me lo prestas?” En cambio cuando tocó con los chavos, pues ellos se preocupaban por sus cosas, ellos estaban atentos... si se escuchaban mal, pues iban y le decían al ingeniero lo que necesitaban. A mí se me quedó eso con ellos, entonces yo me desespero que con las chavas no saben bien ni cómo pedir al ingeniero lo que quieren. Bueno y es que a mí no me gusta tomar órdenes de una mujer a tomar órdenes de otro caballero, es como que, la neta no me gusta estar pidiendo permiso de qué hacer. Otra cosa es a la hora de andar cargando cosas y es que para una chava bonita, como que se le hace bien andar pidiéndole a los chavos que le ayuden, pero así terminas no aprendiendo mucho, lo digo por experiencia [risas], y no por mí; sino en *Black and Brown*, por ejemplo, hay una chava ahí que es el atractivo de la banda, ¿no? Visualmente y es a la primera que siempre están cargando sus cosas, que están equalizándolo su instrumento, a la que le dicen cómo agarrar, cómo hacer, cómo cantar, pero a la hora de estar ensayando, anda preguntando: “¿dónde le muevo? ¿Qué le hago? ¿Dónde me conecto?” (Lissa Jay, 2011).

El cuerpo como parte de su ser *mujer* en el rock representa –para ellas y los otros– una herramienta, que en vez de facilitar su *saber-poder* en torno de las habilidades y prácticas que el contexto del rock exige, contribuye a afirmar una representación de género de “*la mujer* poco comprometida con el escenario”. Para Lissa Jay, una de las principales diferencias entre una banda de hombres y otra de mujeres, es que las rockeras generan comodidad al pedir “ayuda” para no cargar sus instrumentos o poder controlar los detalles del sonido al estar en una pre-

sentación. En el relato de Lissa, ella percibe que algunas jóvenes en el rock se preocupan por mantener y fomentar primero su imagen antes que los detalles técnicos. Por ejemplo, Siki Carpio (2011) narra que ella y su prima, cuando estaban juntas en “Miel”, una de las bandas en las que participó, dejaron en una tocada que los hombres de la banda se preocuparan por la parte técnica, para así ellas ocuparse de su imagen, pues consideraban que ellas eran la imagen principal frente al auditorio:

Entonces una vez tocamos en el *Multikulti* con *Miel* y se nos hizo fácil a mi prima y a mi dejarle a Nacho y a los demás de la banda, que estaban integrados ahí, el bajista, un violinista, pues que arreglaran lo del *soundcheck*, que arreglaran y que acomodaran todos los instrumentos y pues, quizá era un error de nuestra parte, porque nosotras le dejábamos, como que el trabajo técnico a los hombres y nosotras pues nos vamos a arreglar, a ponernos bonitas, porque pues somos la imagen, y vamos a estar en frente y la gente nos va a tomar fotos. Entonces, pues ahí había un desbalance, te digo, pues se va aprendiendo en el camino, me acuerdo que Nacho se molestaba porque nos veníamos a arreglar y dejábamos que la parte técnica la hicieran los hombres (Siki Carpio, 2011).

El discurso de Siki Carpio no se aleja de esta normatividad, incluso es consciente de la misma, pues a pesar de que la producción del cuerpo femenino es sostenida y fomentada principalmente por metáforas masculinas, las rockeras lo enuncian como una forma de ensalzar su condición de género, reforzando las marcas de la performatividad de *ser mujer*. La mirada a sí mismas que Siki y su prima se dirigen está bajo los mismos símbolos que son sostenidos por la diferencia sexual. De esta manera, según McKinnon (1988) y Berger (1972) las mujeres cumplen el papel de inspectoras de sí, que buscan cumplir con la inspección del otro –masculino– que aprueba su participación.

Por otro lado, muchas veces las jóvenes establecen entre sí relaciones de apoyo. Eunice Paz (2011) explica cómo gracias a su incursión en una banda de rock, ha conocido a otras rockeras con las que comparte relaciones de amistad y de ayuda:

Desde que estoy en la banda he conocido a bastantes mujeres, o sea que están en la música y son bastante humanas, no y este no sé, también la relación con ellas es súper, súper buena, ¿no?, como que somos un pequeño grupito, se podría decir, aunque no estemos siempre unidas, pero si vamos a tocar están allí, si van a tocar ellas, allí estamos, porque

pues, no nada más es por la banda, es como por la relación que hay entre nosotros, como mujeres, como amigas (Eunice Paz, 2011).

Muy diferente es la experiencia de Lissa Jay (2011), quien señala que a diferencia de las relaciones y convivencia entre hombres, las mujeres se comparan constantemente entre ellas y producen un sentido de competencia:

En la banda de mujeres hay siempre como más competencia, a lo mejor un poquito de envidias, celos entre quién llama más la atención que la otra, y “por qué a ti te dan más que a mí”, no sé... [Silencio]. No, a lo mejor ya como, con lo clásico, si estás entre compas y eso, empiezas, pues te fijas en los cuerpos de los demás, “mira ella está más así, ella está más acá...” pero, no me ha tocado una mala experiencia. Cuando estaba en *Efecto Dopler*, de hecho, pues pesaba lo doble de lo que peso ahorita, más, más grande, y a lo mejor se ahoraban sus comentarios o igual porque estaba protegida por mis hermanos pues no me tocó o no me llegó a pasar eso, pero yo estoy segura que sí dos, tres personas llegaron a hacer un comentario de, “oye...qué ‘cosa’ tan grande” no sé, algo torpe, pero a mi directamente no me tocó y más en el rock que ser joven y delgada es casi un requisito (Lissa Jay, 2011).

Existen dos puntos a destacar en el discurso de Lissa. El primero es la evidencia de “celos” y “envidia” entre mujeres, mismos que son descritos como una de las características de las bandas conformadas por mujeres. Para la rockera, cuando las mujeres son parte del escenario producen relaciones de competencia, que no necesariamente responden a su actividad musical sino a los imaginarios que dan vida a las representaciones de género. En este sentido, la discursividad de Lissa reafirma la división entre la representación de *ser mujer* y la de ser “músico”. El segundo punto hace referencia al cuerpo femenino representado por la estética normada en la heterosexualidad, y la juventud para *el otro*; por ejemplo, cuando Lissa hace referencia a su cuerpo, afirma: “pesaba más”, con ello, quiere indicar que no cumplía con el ideal de belleza, razón por la cual podría ser víctima de “comentarios hirientes”, sin embargo “siente la protección” de sus hermanos y compañeros de banda (hombres). Aunado a ello, ella se da cuenta que ser parte del rock exige un cuerpo delgado, que si bien cumple a la normatividad de género, también la de la juventud, pues “ser joven y delgada es casi un requisito” en el rock.

La intimidación constante que se manifiesta en las relaciones intragénero se sostiene en la estructura masculina del escenario rockero,

pues posiciona la participación femenina como “extraña”; es decir, la singularidad y admiración hacia una rockera es fomentada por la metáfora androcéntrica que cree en la incapacidad de las mujeres para actuar en espacios públicos y se limita a exponer su cuerpo. A pesar de esto, muchas rockeras han logrado mantener treguas, tanto con hombres y mujeres del escenario, lo que les permite ser parte de las redes de apoyo autogestivas del mismo. Un ejemplo de lo anterior es liderar una banda. Keyla Zamarrón (2011) es una de las rockeras que ha tenido la experiencia de estar al frente de dos bandas: los *Ampm's* y las *Vaginas Suicidas*. En el siguiente fragmento relata su experiencia al respecto:

La verdad con *Vaginas Suicidas* fue muy diferente que con *Los Ampm's* y es que ya no eran mis cuatro amigos hombres y yo, o sea ya éramos puras mujeres, o sea era un hombre, siempre ha sido un hombre en la batería, pero pues la mayoría somos mujeres y totalmente ese fue un cambio de 360 grados. Por ejemplo, para conseguir tocadas, ya no era que van los hombres y consiguen la tocada de volada. Y es que cuando eres mujer sí te tratan diferente, la gente no tiene confianza en que te vayas a parar y que vayas allá arriba y tocar bien, no tienen confianza en que sepas afinar tu guitarra, en que sepas acomodarla o conectar tu cable, entonces hay que demostrarlo, es decir, con las morras siempre nos llevamos bien y sabíamos que teníamos que ponernos las pilas, además siempre una banda de morras llama la atención (Keyla Zamarrón, 2011).

Al ser parte de una banda donde la mayoría son mujeres, se evidencia que sus redes de apoyo son sostenidas, no en primera instancia por su habilidad musical, sino porque son mujeres,<sup>94</sup> aunque después afiancen su adscripción al rock gracias a su papel como “músicas”. Dulce Oliva (2011) trompetista y guitarrista de *Vaginas Suicidas* expresa que la música que creó con otras mujeres es percibida por ella con emociones y sentimientos que no ha experimentado en una banda de hombres:

¡No, no manches!, tocar con mujeres es bien diferente. Y es que cuando tocas con puras mujeres pues no sé, como que se siente más [silencio] más emoción, no sé, más fuerte. Lo que nos une mucho a todas es darte cuenta de que vamos a estar ahí paradas frente a mucha gente y entre nosotras mismas es como un apoyo, la emoción de estar ahí es otra cosa, porque todas sentimos los mismos nervios, nadie intenta hacer como que sabe y tiene el control, ¿no? Sabemos que ya decidimos estar en el escenario y pues no hay de otra, a darle, ¡ni modo! no nos

---

<sup>94</sup> Ahondaré sobre el tema en el siguiente capítulo.

podemos echar para atrás. Pero si es que no sé cómo decirte esa parte [silencio] pues eso que se siente diferente, se siente bonito musicalmente, yo me siento conectada con mis amigas, mis compas musicales, yo me siento conectada con mis amigas, mis compañeras de banda, mis hermanas (Dulce Oliva, 2011).

La narrativa de Dulce refleja de forma clara la identificación que siente con otras mujeres en el escenario de rock. Su exposición como mujer en la escena frente a un auditorio y la empatía que genera con sus compañeras de grupo le permite darle un sentido de valentía a su posición en el rock. Asimismo, ella asegura que existe una conexión estética entre ellas que no percibe en una banda con hombres.

En la narrativa de las rockeras, la conexión musical guiada por emociones y sentimientos que logran identificarlas con una “vibra” distinta a la de los hombres, está ligada a un discurso donde se asocia la relación de *la mujer* con la naturaleza, con lo intuitivo. Es por ello que la descripción que emerge en la representación de ser mujer y música en el rock, se somete a una construcción binaria, donde *la mujer* ejecuta intuitivamente y el hombre desarrolla habilidades a través de técnicas. Por esto, las mujeres se sienten presionadas ante los hombres, ya que ellos las someten a la técnica de ser músico; mientras que entre mujeres se dejan llevar por la emoción e intuición de la música.

Las mujeres que participan en las bandas de rock se enfrentan y negocian su propia representación en un escenario que les exige cumplir con una imagen y actitud de rockeras, pero que simultáneamente les permite identificarse entre sí (sentir empatía y pertenencia basada en su género). En este sentido, los mecanismos de poder se conforman principalmente a través la construcción de una imagen, constituyendo al mismo tiempo la representación del *ser mujer joven y rockera*; sustentados y producidos en la interacción cotidiana con su banda, pero también con el resto de los jóvenes que integran el escenario, *stage y backstage*, rockero.

### **IMAGEN Y EXPECTATIVAS DE ROCKERAS: SER VISTA POR LOS OTROS, LAS OTRAS Y POR ELLAS MISMAS**

La pertenencia al escenario de rock, ya sea de forma activa como músico y “música” o como auditorio, está ligada a la *presentación de sí* mediante una imagen y una actitud acorde a “los rituales de interacción” y marcos de interpretación que como Goffman (2009, c.1959; 1974; 1991) afirma se construyen cotidianamente en las prácticas que los actores comparten, en este caso de forma “contracultural” y “rebelde” (Valenzuela, 1999; Agustín, 1996; Zolov, 2000; Garay, 1993). Así, los marcos

interpretativos que componen al rock, están estrechamente vinculados con una imagen y una actitud de joven “rebelde”. Las mujeres no sólo retoman esta actitud como “sujetas” en el rock, sino que buscan, mediante la normatividad de género, estrategias que les permitan acceder al escenario, dominado por hombres jóvenes, bajo las expectativas culturales que las subordinan, adaptando (Risman, 2004) su imagen y actitud a metáforas y estereotipos que las posiciona como “bonitas –cuerpo estético–, pero también como jóvenes rebeldes (O’Brien, 1999); como débiles (no pueden cargar instrumentos) pero habilidosas como músicos (“músicas”).

Inés Castillo (2011) relata que en su adolescencia ella decidió entrar a las filas de *morras* del rock, no tocando un instrumento o cantando en una banda, pero sí como parte de un auditorio que se identificó con el *punk*, estilo rockero que llega a Tijuana con gran auge a finales de 1980, lo que la llevó a adoptar una imagen (vestimenta y color de cabello) característica, principalmente en su juventud:

Me acuerdo, cuando estaba en la secundaria, más o menos en segundo de secundaria me empezó a gustar el *punk* y me acuerdo que cada que podía me compraba una camiseta de la *Polla Records* o incluso de *Caifanes* ¿no?, o sea que no era *punk* [risas], pero bueno estás en la adolescencia, vas agarrando el rock generalizado, todo relacionado con eso pues va, lo consumes, porque es lo que me gusta y sí tenía que ver con lo negro, con lo *dark*, con empezar a leer uno que otro cuentito, literatura así como *darketona*, o sea como que apenas estaba buscando una identidad: ¿qué me gusta, qué me gusta?, pero bueno, siempre me gustó y lo sigue haciendo más el *punk* y el estilo de vida *anarcopunk*, y bueno su vida y su estética, ya sabes usar *piercing*, los pelos parados, los pelos de colores, la ropa diferente, el que te vieran diferente (Inés Castillo, 2011).

El discurso de Inés muestra dos temas importantes. El primero relacionado con lo que ella llama la “búsqueda de una identidad” en la juventud, que en su caso, estaba estrechamente relacionada con el *punk* como parte de un estilo de rock en el que llegó a sentirse identificada; por otro lado, se observa cómo el consumo relacionado con esa imagen “diferente” se hace presente de manera conjunta en la construcción de una cultura “*darketona*”, es decir, *dark* y aunque no lo mencione, auténtica. Los “pelos parados, de colores y ropa distinta” se engloba en un conjunto de elementos simbólicos que construyen una identidad cercana a las prácticas (donde la imagen es primordial) del rock. Autores como

Feixa (1998) y Urteaga (2011), Pérez (2004) y Reguillo (2010), mismos que a su vez se apoyan en Hall y Jefferson (1976), aseguran que las culturas juveniles conforman su identidad apegada a estilos de vida, donde la música como el rock, se sitúa y sitúa a los sujetos implicados en los intersticios institucionales. Así pues, Inés explica que en la búsqueda de su identidad, tener una imagen con gustos “diferentes” a los institucionalmente normados por la cultura, son reiterados y guiados por el estilo rockero *punk*.

En muchas ocasiones, los diferentes estilos de rock que convergen y continuamente dialogan en el escenario tijuanaense, también determinan la imagen de quienes se adscriben a él. Mariell Morales (2011) relata su experiencia en la primera presentación con su banda de *reggae*, a pesar de tener una imagen adscrita a otro estilo de rock, *el hard core*:

La primera vez que canté, pues primero que nada me concentraba en cantar bien, ya sabes, los nervios de si me equivoco, o pensar en qué, no sé, me daba mucha pena. Aunque la gente ni se da cuenta cuando te equivocas, pero yo me sentía insegura y es que había un montón de gente y yo quería proyectar una persona y actitud segura, que dijeran: “No, no manches, canta bien y se para bien y se ve bien” o sea, no sé, pero sí, la verdad estaba súper nerviosa. Y bueno, sí pensé qué me iba a poner de ropa y así, me quería ver bien, bonita sobre todo porque yo tengo una imagen así que no tiene que ver mucho con el *reggae*, imagínate mis tatuajes parecen más como de *hard core*, mis tatuajes no quedan con el *reggae*, aunque al final nadie dijo nada, es que ya como que los estilos entre bandas ya no están tan separados, no sé (Mariell Morales, 2011).

Cada vez más en Tijuana, las fusiones musicales permiten cruces entre diversos estilos de rock, no sólo musicales sino también relacionados con la imagen. Así, la narrativa de Mariell, muestra en ella una preocupación por no cumplir con las expectativas de su auditorio; no sólo por no lograr demostrar su capacidad de ser buena en su actuación como “música”, sino también tenía la inquietud de no de mostrar una actitud y una imagen acorde al estilo de rock que su banda desarrolla, aunque su experiencia le permite percibir que en la práctica musical, las líneas que marcan las diferencias de estilos rockeros se fusionan más en el escenario. Aunado a estas preocupaciones, la normatividad de su *ser mujer* no se separa de los condicionamientos y expectativas que el rock y sus integrantes exigen a la imagen de las mujeres en general y a las rockeras en particular. Lissa Jay (2011) relata cómo la imagen en las bandas en que ha estado ha sido vinculada con su condición de mujer “femenina”:

Sí, pues la imagen a mí, tanto en la escena como afuera, no me ha preocupado, siempre he sido como más, ¿cómo se dice? [...] *machorrilla*, masculina a la hora de vestir, más de pantalón y mezcilllas, tapada y todo el asunto, no sé, yo creo que desde pequeña siempre he sido así, no he cambiado. Me siento cómoda simplemente, es lo que me gusta usar. Yo creo que es porque en mi casa siempre han sido mis hermanos con los que más he convivido, la única figura femenina que tenía era mi madre, y bueno es que siempre por ese otro lado, aparte que también mi orientación sexual va por el otro lado, pero sí en las bandas es otra cosa, con los hombres de otras bandas así como de juego, luego sí me decían “y a ver cuándo te vas a poner faldita”, y con las mujeres aunque parezca irónico he sentido más presión con eso de la imagen y de verse bien, femenina y rebelde en el escenario, no sé (Lissa Jay, 2011).

La imagen “femenina” está asociada con lo que Butler (2001; 2002) define como performatividad del género, donde el cuerpo de mujer tiene “marcas” que corresponden al estereotipo de *ser y tener* “belleza femenina”. De esta manera, Lissa Jay afirma que, a pesar de su decisión de tener una imagen más masculina o *machorrilla*, se ha visto obligada en las bandas con las que ha participado a entrar a una normatividad que le indica que por ser mujer debe verse “femenina”, es decir, “usar faldita”. Las rockeras entran en el juego de la masculinización de su mirada, pues se ven a sí mismas –autovigilándose– según los parámetros de las metáforas androcéntricas.

Irónicamente con las *Black and Brown* [banda integrada por mujeres], se cuidaba mucho la imagen, antes que la música y cualquier otra cosa, siempre desde el inicio fue como que: “ok pues vamos a tocar y vamos a ensayar, sí”, pero a la hora de la presentación: “¿cómo nos vamos a vestir, qué vamos a representar arriba”. Y es que en esa banda cada una tenía su estilo, era parte de la imagen de toda la banda, era pues un rollo de vernos “bonitas pero rebeldes” [...] Pero claro, si ves a una chava con cabello corto y con aspecto un poco masculino [refiriéndose a sí misma] *te* quedas: “¿Qué es? [Risas], bueno no sé, eso también trataban mucho de esconderlo las morras de esta banda, las *Black and Brown* trataban mucho de esconder y de tapar la imagen que se salía del rollo de ser mujer: “no, es que debes ser más femenina, eres mujer, debes de ser lo que buscan en una mujer o lo que esperan de una mujer, mujer femenina, con gustos así y con esto”. Y en mi caso pues no, yo soy una cosa, “engendro raro”, incluso mi orientación sexual pues no es la que se espera de una mujer (Lissa Jay, 2011).

Lissa (2011) se reconoce lesbiana y ha sido parte de bandas donde las integrantes son mujeres, algunas de ellas también declaradas lesbianas, lo cual, “irónicamente” la ha hecho enfrentarse a la imposición, si bien no violenta, sí insistente de “tapar” la imagen que “se sale” del “rollo de ser mujer”, pues las integrantes de su banda quieren crear “estratégicamente una imagen femenina del grupo”.<sup>95</sup> Según Butler, la correspondencia del cuerpo con el deseo hacia el sexo opuesto es parte de la constitución de la representación y autorrepresentación del género (femenino u masculino). De allí que Lissa se autorrepresenta como “engendro”, porque está fuera de estas posibilidades heteronormativas. En su relato, cuando afirma que a su banda le piden que se vean: “bonitas pero rebeldes”, se deja explícito que la actitud de rebeldía y seguridad se suma a las expectativas culturales que las rockeras enfrentan en el escenario, por el hecho de ser jóvenes, ya que la “rebeldía” es una de las caracterizaciones de la juventud, sobre todo en el rock.

Así pues, cuando a Inés le pregunté qué significaba para ella ser una mujer en el escenario, respondió:

Pues mira, ¡ay!, es que está bien difícil porque, por ejemplo tiene que haber mucha conciencia, porque de nada sirve que vayas y te pares y seas un hombre, ¿no? [...] yo no quiero ser un hombre, quiero ser una mujer distinta con voz, con actitud. Yo pienso que implica mucha conciencia estar en una banda y presentarte ante un público donde la mayoría van a ser hombres y donde la mayoría te va a gritar cosas y es cuestión como de acostumbrarte y acostumbrarlos a que te van a seguir viendo, y te van a ver con una actitud segura, gritando tú también cosas, y gritarles cosas y no necesariamente estarles diciendo “todas las mujeres somos feministas”, ya de por sí, ¿no? o “todos los hombres valen verga” pos no, o sea no necesariamente eso, sino que con la constancia pues no, de estar ahí de no rajarte, de resistir pues yo creo que ya con eso y es inevitable que no te den nervios o que de repente te sientas insegura porque ellos te ven como morra y luego te escuchan, yo trato que no sea así, pero me doy cuenta [...] (Inés Castillo, 2011).

Inés es consciente de que estar frente a un auditorio, en el *stage*, aunque sea dominado por la presencia de hombres, no significa ser un hombre, para ella significa ser una “mujer distinta”, con actitud. De esta

---

<sup>95</sup> Hago alusión a la forma en que las Black and Brown pretenden hacer una imagen “femenina” en una banda de “mujeres” que les permite adscribirse a un mundo de hombres, llamando así más la atención. Más adelante analizo cómo las rockeras construyen un disfraz para “llamar la atención” y de alguna manera no romper con el orden de la “representación y performatividad del género”, cumpliendo las expectativas de ser rockeras.

manera, la rockera se distancia del modelo instituido en el medio rockero de ser mujer para intentar una nueva definición, sin volverse *hombre*. La joven está consciente de que su presencia en la escena frente a un público es representada por los otros como parte de una condición, donde ser *mujer* implica tener que acostumbrarlos a que te escuchen, a reconocerte como un sujeto que tiene una opinión y una postura política. Inés habla de “resistir” ante la representación de ella como *mujer* cuando se presenta frente a un auditorio, sabe que antes de escucharla la ven como “morra” como *mujer joven* y como cuerpo.

Por otro lado, Mariell Morales explica que a pesar de la creciente participación femenina, muchas veces quienes integran de forma activa el escenario (los otros músicos, ingenieros de audio y/o managers) ponen en duda su participación si no la ven en el *stage*:

En las tocadas, casi siempre hay más hombres tocando, siempre, o sea, porque el hombre siempre es el que está más presente, el ingeniero de audio, el de los cables es hombre, ¿no? o sea, nunca vas a ver, o es más raro ver una mujer ahí, en el *staff*, o no sé, a lo mejor sí, pero casi siempre la mayoría de las mujeres que hay, pues es porque son las novias [de los rockeros]; porque yo también fui novia, ¿no? entonces, yo dije: “A mí me gusta la música, yo no quiero ser la novia” no, yo quiero ser la artista, la que esté cantando. O sea, sí, totalmente hay más hombres que mujeres. Creo que ya está más aceptado que una mujer toque en una banda y que si está *cool*, yo he tenido experiencias positivas; aunque sí ha habido gente que se ha portado grosera conmigo, por ejemplo, en una ocasión uno de los *vatos* que están acomodando los cables *me cagó el palo*<sup>96</sup> y me dijo: “¿Qué estás haciendo aquí? ¡Bájate!”, y yo volteé y me reí, ¿no?, pues ¿Qué le pasa al idiota? Después cuando me vuelvo a subir para cantar y me dice: “¡Discúlpame! ¿Tu tocas en una banda?”, o sea pinche *vato* puro prejuicio porque soy morra y pensó: “estas ahí arriba porque eres la novia de alguien” (Mariell Morales, 2011).

La experiencia de Mariell muestra el proceso de decidir no quedarse sólo como “la novia” sino atreverse a ser la “artista”, la que tiene el micrófono y canta. El testimonio anterior muestra que las rockeras se enfrentan a la desconfianza de los otros acerca de su capacidad musical, cuando el *vato* que es parte del *staff* la ve posicionada en el espacio simbólicamente masculino, la cuestiona y no es hasta que la ve cantando que le pide disculpas. La mirada de las otras y los otros es una “prueba” que las rockeras no pueden evadir a la hora de presentarse en *el stage*

---

<sup>96</sup> Expresión que se utiliza para referirse a que le llamó la atención, la molestó.

(Goffman 2009, c.1959; 1974; 1991), ellas tienen el poder de la ejecución estética musical y los otros/otras están ahí observándolas como mujeres, como cuerpos. Su tensión se concentra en esos dos puntos: la demostración de su papel musical y la exposición de su cuerpo.

### **“SUBORDINACIÓN ADAPTADA”: LAS MUJERES LLAMAMOS MÁS LA ATENCIÓN**

En el rock, las mujeres que son reconocidas como “músicas” se consideran a sí mismas como “mujeres privilegiadas”, pues logran acceder a un escenario donde ellas son las “otras”, las extrañas. A pesar de este obstáculo, su representación de género les da por un lado ciertos privilegios en el escenario y por otro, les permite resignificar su “extrañeza” de forma estratégica para ser escuchadas, pues “llaman la atención”. Alisia Cons (2011) percibe que cuando está tocando, el auditorio se admira de verla con una guitarra:

Yo me he dado cuenta que la gente se queda como pensando, o se queda nada más observando, que es como un poco extraño. Es un poco menos común ver a una mujer tocar que a un hombre, no sé. Lo he visto porque pues la gente se acerca y me dice: “¡no, qué bien tocas!” De repente me han dicho como que, ¡órale!, y que como que cuando te ven con la guitarra así tocando y cantando pues no se lo esperan, siempre esperan ver a un hombre y que una mujer esté ahí parada frente a todos, no sé [risas] sí es como que a la gente le llama la atención ¿no? (Alisia Cons, 2011).

El asombro del que habla Alisia está relacionado con el espacio de rock aún identificado con la presencia masculina como dominante. La guitarra, que además se puede interpretar como un símbolo fálico (McRobbie, 1997, c.1975), al ser ejecutado por una mujer, otorga un *poder* que demuestra a los otros su *saber*. La misma rockera relata que cuando estaba buscando espacios donde presentarse, optó por llegar a restaurantes (salirse del escenario rockero y crear otro para mostrar su trabajo musical) y los dueños del lugar “se sacaban de onda, pues les hacía una sorpresa que llegara una chava con sus canciones, que les pidiera chance” (Alisia Cons, 2011). A Alisia Cons su representación de mujer le ha dado la oportunidad de autorrepresentarse como alguien especial, porque ha percibido que *ser mujer* en la música tiene “la ventaja” de que mediante el asombro, también es escuchada, es pues, su oportunidad de demostrar que sabe tocar y cantar.

A mí me encanta que me vean como diferente, y es que el rock es una vida agradable porque te sientes especial, te sientes como que alguien más y como que la gente así te ve como alguien especial. Yo creo que la vida de una mujer en la música es privilegiada y porque sí, cuando les demuestras tu trabajo te admiran, también las puertas se empiezan abrir más rápido, pero sí tienes que hacerles ver que disfrutas la música, que puedes y sabes hacerlo, que para ti no es un juego (Alisia Cons, 2011).

Que las mujeres llamen la atención en la escena no las exenta de que tengan que demostrar su habilidad en la música, incluso el camino para hacerlo es más espinoso que el de un hombre, pues de ellos se espera que sí sepan ejecutar un instrumentos, mientras que de ellas se espera lo contrario. En este sentido, Keyla Zamarrón (2011) opina que la ventaja de “llamar la atención” como rockera no siempre da buenos resultados, porque en muchas ocasiones no son escuchadas, sólo son vistas como cuerpos:

Entonces lo que pasaba con nosotras, por ejemplo, si alguien nos va a invitar a tocar no nos ve cómo tocamos, nada más piensan: “nunca las he escuchado tocar, pero me gusta la idea de que sean mujeres, porque está *curada* que toquen mujeres”, o sea ya te apoyan porque eres mujer y se siente *curada*, ahí sí sientes el apoyo como mujer más que como músico. Pero luego también bien loco, porque no te han escuchado pero bien que entre broma y broma te preguntan si tocas con falda, ya sabes, esperan que enseñes pierna [risas] luego sí me daba coraje porque nomás nos ponían a *abrir*<sup>97</sup> y bueno, ¿de qué se trata? (Keyla Zamarrón, 2011).

En el rock, los organizadores de *tocadas* o giras saben que las bandas de mujeres en el *flyer*<sup>98</sup> invitan al público masculino, así que muchas veces aceptan que toquen con el fin de promocionar el evento. Keyla relata que a su banda de mujeres, a pesar de no haberlas escuchado previamente, las incluían en la programación. Atribuye esta actitud en un primer momento como un apoyo para ellas como rockeras, pues “no había casi bandas de morras”, pero en el proceso de enunciación va percibiendo que al aceptarlas en el evento y “bromear” respecto a si llevarían “faldita” o “enseñarían pierna”, es finalmente su imagen la que quieren para promocionar el evento, sin embargo, para ellas es también el modo de infiltrarse y ser escuchadas y por tratarse de una banda de mujeres, tener la posibilidad de conseguir giras:

<sup>97</sup> Comenzar significa ser la primer banda en presentarse en la tocada.

<sup>98</sup> Propaganda que indica las bandas que estarán presentes en una tocada.

Para la banda de mujeres, fue más fácil tocar fuera de Tijuana, porque con los muchachos, con las muchachas sí, no muy lejos verdad, pero fuimos a Rosarito, que fuimos a Ensenada, que fuimos a Mexicali un chingo de veces, nos fuimos una vez a San Luis Río Colorado a tocar, fuera de Tijuana fue mucho más fácil para las mujeres, pero por el simple hecho de ser mujeres, o sea igual y a lo mejor no les importaba mucho cómo tocábamos, “tocan, son morras que chingón, las invito a tocar” y eso nos convenía, porque tocábamos fuera, pero si pienso que falta el lado de, [...] de que le tomen más importancia al lado musical, más que por el lado de que eres mujer y tocas, porque es diferente (Keyla Zamarrón, 2011).

Keyla sabe que gran parte de los privilegios de formar parte de una banda de mujeres es que “llaman la atención”, pero no necesariamente debido su talento musical (eso viene después), sino por ser mujeres-cuerpos que se exhiben. Es entonces cuando la “subordinación de su cuerpo como objeto de deseo se adapta” (Risman, 2004) a la hiperfeminidad, se manifiesta de forma clara como una estrategia que les permite ser reconocidas sin alterar su representación y el “orden” del escenario masculino.

Este es el caso de Siki Carpio, quien cuenta cómo se ha preocupado por construir una imagen “fresca” y “sexy” en el *stage*, con el fin de no perder esa “esencia” de mujer:

Pues siempre he tenido una imagen “sexy”, así una imagen sexy, una imagen fresca, una imagen divertida, estamos hablando de un estilo musical que tiene ritmos, no precisamente bailables pero con tendencias y letras muy ligeras, pero sweets, nostálgicas, con poesía muy bonita [...]. O sea, trabajar la imagen femenina para la imagen del grupo, me gusta mantener esa imagen intuitiva, con una esencia muy de mujer [...]. Sí, siempre busco verme bien, muy femenina, me gusta. Siempre he usado vestidos, muy pocas veces he usado pantalón, me gusta mostrar una imagen romántica, siempre tengo una imagen romántica y también medio oscura. Un poco digamos salvaje, muy orgánica (Siki Carpio, 2011).

Siki construye un discurso en el que exalta metáforas de la femineidad asociadas a imaginarios culturales, donde el romanticismo, lo *sweet* (dulce), la intuición y el uso de vestidos, peinados y arreglo personal, se identifican con la “esencia de *mujer*”. La normatividad que constituye la representación del género en la cultura dominante está altamente

asociada a los imaginarios a los que hace alusión en su discurso. Para Zimbalist (1979), la asociación de las mujeres a metáforas apegadas a la naturaleza las opone a la cultura, identificada como masculina en tanto y en cuanto corresponde al espacio de creación de las instituciones y las sitúa en una situación subordinada. En este sentido, es interesante constatar la forma en que Siki Carpio se posiciona como mujer/cuerpo/naturaleza *ex profeso* porque considera que esto le permite negociar un reconocimiento como “música” y mujer en el rock desde la “diferencia” y la “extrañeza” que “llama la atención”, pues es una mujer-naturaleza interactuando en la cultura-masculina y a pesar de ello, sigue siendo reconocida como “música”.

De esta manera, Siki apela a la paradoja de *ser mujer* (De Lauretis, 1993) ya que ella se introduce y adscribe a un mundo de hombres, gracias al poder que le confiere. Esto le ha permitido estar en “la puesta en escena” como una mujer que se sabe observada como un cuerpo expuesto, pero sobre el que ella tiene el control. Al igual que Siki, Azul Monraz (2011) explica que parte de su estrategia como mujer en el rock ha sido construir un personaje (*alter ego*) que le permite exaltar su ser femenino, pero retomando esa sensualidad que “las mujeres poseen y de la cual no han sido dueñas”:

Yo juego mucho con las poses y son obvias y como bailo es obvio y como nuevo mi cuerpo es obvio que estoy poniendo sexo ahí [...]. Mira, por ejemplo, en el último concierto que tuvimos, el traje que yo usé era completo, era un pantalón, nada más no tenía una manga, pero era totalmente transparente [...] pensé en las posibilidades de lo que iban a decir, van a decir: “¡qué *curada!*, ¡qué *fashion!*, ¡qué *atrevida!*, ¡qué *sensual!*, o ¡qué va hacer?” O sea, ¿cuál va a ser la reacción? Yo me preguntaba: “¿Estoy lista para hacer esto?” Porque estoy prácticamente desnuda, estoy sugiriendo totalmente la desnudez, estaba totalmente expuesta. Total me dije pues ya, estamos aquí, lo vamos hacer y fue aceptado *super cool* [...] Yo esperaba que subieran fotos y que la gente estuviera subiendo fotos, como de: “¡Ah! Esta morra estaba casi encuerada”. Mi sorpresa fue que subieron fotos de todas menos mi desnudez y es que yo pienso que las mujeres somos completamente sensuales, pero no nos creemos dueñas de esa sensualidad y claro que lo somos, a mí me interesa con la *Madame* mostrar a esa mujer dueña de sí, de su cuerpo, que puede presentarse así casi desnuda y ella decide qué hacer con eso, con esa sensualidad (Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz lleva a la escena a una *Madame* que pone en el texto del *stage* una sensualidad “para otros”, pero cuyo guión está escrito por

ella. A pesar de ser vista, se posiciona como dueña de su cuerpo y de la decisión de exponerlo mediante un traje transparente. Sin embargo, a pesar de su ideal, ella es consciente de lo que implica exponer su cuerpo para la sociedad, por ello se pregunta “¿cómo reaccionarán?”, “¿cómo me van a ver?” Azul ha encontrado mediante su presentación en la escena un lugar donde resignificar su cuerpo de *mujer* para otros, a partir irónicamente, de las mismas metáforas androcéntricas, pero con un sentido privilegiado, pues le da un giro a la idea de “lo sensual” como propiedad del otro, para apropiarse del mismo. Con el mismo fin, Siki Carpio pone en escena a una mujer “sexy” pero “fuerte” y eso le ha dado las herramientas para diferenciarse de otras rockeras, pues le ha permitido tener el privilegio, al igual que Azul, de ser aceptada por su cuerpo, pero también por su talento.

Siki Carpio y Azul Monraz han trabajado juntas como cantantes en algunos proyectos dentro del escenario y con ello, generan una red de apoyo que les permite fortalecer esta imagen de “rockera sensual”, dueña de sí. Ambas encuentran en la música una manera de darle un giro al significado de su representación de género, con una imagen que combina sonidos y actitudes, autorrepresentando su *ser mujer* de forma distinta, libre y segura. A pesar de sus intenciones, se encuentran entre la frontera de la transgresión y la producción de género. Y es que si bien tanto Azul como Siki buscan resignificar la sensualidad femenina, lo hacen desde parámetros que siguen siendo identificados como símbolos de subordinación donde el cuerpo expuesto es para el otro/masculino. Pero, el hecho de que en su proceso subjetivo ellas estén construyendo un discurso como mujeres dueñas de sí, muestra un cuestionamiento a esa condición subordinada que la normatividad del género ha sostenido de forma histórica, es decir “adaptan su subordinación” como una estrategia que se juega entre la normatividad y la subversión: a veces tocan “puntos excéntricos”, a veces no.

### ¿DISFRAZ O ALTER EGO?:

#### LA MUJER/NATURALEZA ES UNA MADAME UR

Dos grandes discursos se hicieron presentes en las narrativas de las rockeras al hablar de su imagen frente a un auditorio: el disfraz y el *alter ego*. Inicio este apartado oponiendo estas dos posibilidades, ya que las experiencias que las jóvenes producen en el rock se evidencian de forma ambigua entre el disfrazarse o querer crear un *alter ego*. Por supuesto, esta no es una afirmación determinante, pues en algunos casos, las rockeras definen un personaje como parte de la imagen de sí mismas en la

escena; en cambio, en otros casos no es así, sino que más bien ellas van adaptándose a las exigencias y “orden” del escenario para presentar una imagen y representación “femenina joven”.

Si bien el concepto de *alter ego* es más complejo de lo que aquí se expone, lo he retomado solamente para nombrar la manera en que las rockeras construyen su “otro yo”, que si bien no deja de ser ella, sí aprovecha el poder que el micrófono o el instrumento que ejecutan simboliza. Asimismo hago hincapié en el caso de Azul Monraz, quien se convierte en *Madame Ur* cuando sube a escena y materializa con la construcción de este *alter ego* una ambigüedad, que toca “puntos excéntricos” (De Luretis, 1993) de la representación de género, ya que su personaje, al afirmar una feminidad y sensualidad parece estar dentro de esa normatividad pero a la vez se sale de ella, ya que se apropia de su cuerpo y de su sexualidad dejando de ser objeto.

Así, entre la “adaptación subordinada” que se ajusta a las nociones culturales de lo “femenino”, pero que, simultáneamente, subvierte su subordinación al mostrarse como dueña de una “naturaleza femenina” que, parafraseando a Zimbalist (1979) es temida por la cultura masculina, la joven se convierte en el proceso de autorrepresentación en una “sujeto excéntrico” (De Lauretis, 1996, c. 1989; 1993). Azul Monraz explica el proceso de creación de este personaje que canta en su banda *Madame Ur* con el fin de que sea “divertido y placentero”:

Yo recuerdo cuando comencé con la banda jugando dije: “¡ya sé! voy a ser *Madame Ur* [...] Y con la *Madame* fue... como crearme un *alter ego*, poder ir a donde quisiera. Con la *Madame* puedo irme y regresar a mí y agarrar tantito de aquí de allá y mezclarle y ponerle cosas que no eran. Se puede construir a este personaje con todas las libertades para que sea divertido para mí. Entonces esa fue como una regla que me puse, “esto va a durar mientras siga siendo divertido y placentero para mí” (Azul Monraz, 2011)

Para Azul, el personaje que canta en su banda no deja de ser parte de ella, pero es “otra en ella” que le ha ayudado a ejercer una libertad distinta a la que lleva en su vida cotidiana, fuera del escenario. Según la rockera, la creación de la *Madame* es producto de un crecimiento personal y artístico que le dio paso a reconocerse, ya no como una joven (refiriéndose a una etapa biológica) sino como una mujer, una joven adulta, con la capacidad de aceptar y enfrentar las responsabilidades de ese mundo adulto:

Cuando empecé a hacer las canciones para el proyecto yo me di cuenta que no eran canciones rositas ni de muchacha jovencita, eran como ya palabras y experiencias de una mujer, entonces, yo me estaba haciendo una mujer, estaba empezando a aceptarme, que ya no era una adolescente y pos adolescente por más que lo quise extender, sino que ya era una joven adulta, eso para mí fue muy fuerte aceptarlo, ya era, soy una mujer en el mundo de adultos que tenía obligaciones de adulta, ya sabes laborales que tenía obligaciones con Hacienda, que ya estaba en la edad quizá de tener un hijo, que ya estaba en la edad de tener una familia, que ya tenía que tomar decisiones, te estoy hablando cuando tenía veintidós, veintitrés años, todo eso de pronto se me presentó, tuve que pagar impuestos, pagar mi carrera, saber lo que es ¡tengo quince pesos y tengo que pagar taxi y no he comido! y ¡qué voy hacer! Vivía con mis papás, era una vida, yo me resuelvo mis cosas, y en el momento que me quedara sin nada sabía que llegaba a casa de mis papás y me salvaban con naranjas y jabón para bañarme y todo eso, yo también quería jugar al yo puedo por mí misma resolverme. Entonces me lo tomé muy, muy en serio. Entonces empecé a hacer estas canciones y a ser una mujer de mundo, o sea, ser una mujer, fue cuando invente a la *Madame Ur* (Azul Monraz, 2011).

En el discurso de la rockera se manifiesta, por un lado, la necesidad de crear a una mujer que evoluciona de una etapa que ella consideraba dependiente a las obligaciones que el mundo “adulto” dicta para poder sobrevivir de forma autónoma. Por otro lado, Azul, expresa la manera en que ella concibe el ser adulto “mujer” en contraposición de la idea de la “morrita”, la joven. Por ello, al considerarse fuera la de la juventud, su autorrepresentación se vincula con dejar atrás canciones “rositas” de muchacha, formar una familia y tener hijos. Su discurso de mujer adulta está fuertemente mediado por la voz de la heteronormatividad del género que determina que una *mujer lo es* cuando logra la maternidad y cumple con las expectativas domésticas, pero también al discurso biologicista y adultocéntrico de la joven en proceso de transición a *ser madre*.

De forma paradójica, también su relato muestra otra cara de esa idealización que ella concibe al referirse a la *Madame* como una mujer “madura de mundo”.

Yo busqué en la *Madame* así una mujer que tuviera un halo europeo, porque nosotros percibimos las cosas europeas como que tienen experiencia, quizá por ser del viejo mundo. Yo quiero ser una mujer percibida como una mujer de experiencia que sabe lo que hace y sabe mucho más, una mujer de respeto, que manda, que es la autoridad

ahí, que toma decisiones, que nadie se la va a caminar o sea una mujer (trueno los dedos) ¡así! Mujer consciente de ello sacándole todo el jugo y todas las posibilidades y siendo responsable y también irresponsable; dejándose ir por su experiencia. La *Madame* es la mujer de categoría, la dama, la señora pues. Es una mujer de respeto pero, la dama también, es la mujer del burdel y aunque es la que lleva el burdel y la que se mueve en estos mundos súper oscuros y súper bajos. Tanto controla la energía de esos mundos bajos, tanto con gente de los mundos, disque menos bajos ¿no?... Entonces se puede mover dentro el mundo de la oscuridad y entre el mundo del día y del negocio, del buen vestir y siempre va a saber qué tomar, va saber qué se va a poner de ropa para hacer su negociación o su conquista [...] Yo pienso que la vida no es totalmente blanca y no es totalmente oscura y para ver la luz necesitas estar muy consciente de la oscuridad y tienes que conocer todos tus pecados y todas tus capacidades para conocerte (Azul Monraz, 2011).

Para esta rockera, “mujer madura” es ser una mujer con experiencia, que puede expresar y mostrar lo que ha conocido mediante la práctica y entonces hacerse responsable de sí, de tomar decisiones que oscilan entre la elección y la imposición del “debe ser”. La ambigüedad de Azul se revela cuando en la primera parte de su discurso, describe a una mujer realizada mediante la independencia económica, la formación de una familia y la maternidad, cumpliendo así con la norma de género y juventud. Pero al hablar de la *Madame* como parte de sí misma, deja clara la idealización de que ella tiene el *saber* –que produce y se produce mediante la experiencia– para *poder* cruzar la frontera de lo permisible y lo prohibido con autoridad. Azul busca materializarse a sí misma con la decisión de a quién seducir y cómo hacerlo. En este sentido, su reivindicación como *mujer* está vinculada con la consciencia de su capacidad de conocerse, relacionada con la noche, con el *cabaret* y con la “vida prohibida” para una mujer que vive y se subordina a un mundo culturalmente masculino.

Según Zimbalist (1979), las mujeres que desafían los ideales masculinos (siempre culturales) son consideradas como manipuladoras, como *bruja*s, pero también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza”. Es entonces cuando las mujeres se convierten en *peligrosas*, *sucias*, *traicioneras* y *corruptas*. El problema emerge, sobre todo, cuando ellas descubren su poder desde “su propia naturaleza y sensualidad corporal”. Cuando las mujeres son esposas y madres son inofensivas; en cambio, cuando deciden sobre su cuerpo son un peligro para la razón y la cultura misma. Por ello, la *Madame Ur* es un

peligro, pero a la vez atrae dentro de una cultura que al mismo tiempo está altamente fundamentada en mecanismos de poder.

En el discurso de Azul hay una utopía que busca subvertir la representación de la mujer subordinada, misma que resignifica en la *Madame*, no sólo para salir de noche sino también para hablar y ser escuchada con respeto en el espacio de un cabaret:

Porque creo que el cabaret tiene un olor, un ambiente bien particular, el cabaret por lo regular, es una experiencia *underground*, o sea, sucede con poca gente, es como a escondidas, no es para cualquier gente porque es muy íntimo, tú que estás al micrófono hablas y provocas que te contesten, alguien allá te grita, tu le contestas, y se vuelve una cosa ahí de relación interpersonal totalmente, eso me gusta muchísimo, también me gusta el estilo del cabaret, o sea, el cómo se lo ve al cabaret, lo bohemio que es, esa idea bohemia, romántica de esta gente que no tiene ni para comer pero tiene todo el estilo del mundo en la noche y sabe divertirse, o sea, que están viviendo al máximo aun en las peores condiciones. En el cabaret se tocan temas políticos; ahí las mujeres tienen el poder, tienen voz y tienen autoridad (Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz cree en el poder de la palabra y percibe que mediante su *alter ego* y el ambiente que ella ve en el cabaret, logra una resignificación y/o subversión de sí misma y de su condición *de mujer*. Cuando se presenta ante un auditorio, ella busca tener el control y el poder de esa seducción; en ese sentido, su cuerpo es erotizado conscientemente mediante un reconocimiento que adquiere con una actitud e imagen diseñada de forma consciente. Cuando yo le pregunté el origen de la imagen sexy de la *Madame* y su relación con su gusto-apropiación del ambiente cabaretero, la rockera contestó:

Mira, la imagen de la *Madame* empezó con ser fashion, [...] yo al mismo tiempo me empecé a sentir a gusto con mi cuerpo, me empecé a sentir segura, sentí como que igual y si yo lo manejaba a mi antojo podía ser parte del proyecto, un atractivo más, un juego más, un juego para mí, y entonces empecé a sentirme muy segura de, bueno, puedo estar más escotada, puedo traer un vestido más chiquito, no me incomoda mostrar mi cuerpo cuando yo quiero, entonces pues la ropita que fui buscando fue siendo más sexy o más entallada, o más este... más mostrándome, muy apegado a esto de la parte cabaretera, me interesa mucho. Pues en la parte del cabaret hay un erotismo, hay una interacción, hay una seducción y decidí tomarlo (Azul Monraz, 2011).

El cuerpo representado en el *alter ego* de Azul Monraz, es significado y apropiado por la rockera como estar “a gusto” con él y con el ambiente que ella ha construido alrededor de la *Madame*; por ello subirse “a la escena” le permite seducir mediante la exposición de su cuerpo con una imagen que provoca y de la que ella se siente dueña, lo cual produce temor al público.



**Imagen 8.** Azul Monraz, La Madame.<sup>99</sup>

Para Goffman (2009, c.1959) los sujetos construyen máscaras en las interacciones sociales y éstas construyen la representación de sí y de la persona, pero siempre vinculada con el escenario que está alrededor de dicha interacción. Azul produce una máscara que es parte de sí misma y que al mismo tiempo, le sirve para presentarse en diversos espacios que exigen modelos femeninos con una estética determinada por estereotipos de belleza, pero simultáneamente subvirtiendo la subordinación mediante una imagen de mujer con poder, dueña de su cuerpo.

Por otro lado, a diferencia de Azul, las rockeras se han sentido obligadas a cumplir con las expectativas culturales (Risman, 2004) del rock como estrategia para ser reconocidas. Por ejemplo, Keyla Zamarrón (2011) explica cómo incluso han llegado a “disfrazarse” para crear una imagen “femenina” en su banda:

Ya de tanto que siempre nos decían de las falditas, pues sí la verdad hasta nos llegamos a disfrazar, era como de *cura*, a veces nos vestíamos

---

<sup>99</sup> Fotografía cortesía de Azul Monraz. Fotógrafa: Karolina Meza.

de vaqueritas y la chingada y nomás lo hacíamos de *cura*, nomás decíamos “¿qué onda? ¿Nos ponemos falda corta y botas o así y ya?”, era pura *cura* pues y también con la onda de “bueno si la gente lo pide, lo hacemos y ya no pasa nada”. Aunque sinceramente yo nunca puse atención a eso, la verdad yo nunca me preocupé por preguntarme mucho qué estaba pensando la gente, yo nada más ya cuando estaba tocando me preocupaba por la música, era por la *cura* con mis amigas. Pero bueno, ahora que lo pienso sí cuando estábamos tocando pues luego sí salía uno que otro groserillo por ahí. Por ejemplo, sí me llegaron a tomar fotos tocando, así metiendo la mano con la cámara para tomarme fotos en las nalgas, me acuerdo que yo me había caído en una peda una semana antes de una tocada donde me puse una falditita y yo traía un morete así enorme en una pierna y me valió madre yo así me puse la falda con mi moretote, hasta tomaron fotos de mi morete en faldita y esa foto roló por Internet acá y como que se me hizo medio mamón y a la vez me dio risa, aunque esto es diferente del pinche *vato* que mete la cámara y me toma una foto de las nalgas, pero la neta los vatos son bien cabrones, aunque estés vestida como monja siempre habrá alguien que te diga algo (Keyla Zamarrón, 2011).

Aparece nuevamente la biología como una justificación “natural”, es decir, ellas han apropiado y normalizado el hecho de ser cuerpos expuestos para los otros, pues la heteronormatividad impone que el cuerpo femenino sea naturalmente “deseado” y apropiado por hombres (McKinnon, 1988). Así, Keyla incluso justifica el acto de los *vatos* de “verlas y tomarles fotos en las nalgas” como un acto esperado, ya que su cuerpo de mujer está expuesto, pero finalmente su estrategia para desviar la primera impresión del auditorio es tocar bien para ser reconocida como “música”.

La imagen de rockera *punk* en el imaginario popular debe responder a la de ser joven “atractiva”, transgresora y ruda, pero al mismo tiempo, tierna, romántica y que no pierda su “hiperfemineidad”. Al igual que Keyla, Lissa Jay cuenta cómo con las *Black and Brown* la construcción de la imagen de una banda “femenina” fue algo a lo que tuvo que acceder para poder ser parte del grupo. La rockera expresa lo difícil que fue tener que aceptar la dinámica que la banda le exigía en relación a la imagen:

A mí me costó mucho tener que pintarme y esas cosas, lo vi por el lado comercial, lo pensé como cuestión de imagen solamente y tenía claro que no afecta a mi personalidad, a mi filosofía que yo traigo. Y sí traté al menos de incorporar mi estilo, a mi gusto con un poquito de lo que

la gente me decía. Es que a mí el simple maquillaje no me gusta usarlo, procuro no usarlo tanto por cuestión de no sé, no me gusta que se me tapen los poros, aparte me salen granitos con esa cosa, las morras siempre me decían: “no, es que hay que maquillarte y ponerte esto y el *stick* y los ojos y las pestañas”, pues sí a mucha gente se le da, ¿no? pero, no a mí, no es mi gusto, no es mi todo. Y trataba de bueno, vamos hacer esto, pero, si ya me quieres poner blusitas y unas cositas así, yo me visto como yo quiera, si digo que es exagerado, ya me cambiaste completamente la cara, pues poco no, no me sentía a gusto (Lissa Jay, 2011).

Para Lissa Jay la construcción de la imagen es un disfraz que se subordina a la ejecución de un instrumento, ella sabe que acceder a “pin-tarse” la integra a la banda en la que está participando pero decide negociar su propia personalidad “incorporando un poco de su estilo”. Esta es su estrategia para pertenecer al rock, además de su oportunidad para ser escuchada por los otros y las otras. En este sentido, las rockeras no sólo negocian su imagen con un auditorio, en el *stage*; sino también en los espacios del *backstage* que comparten con las integrantes de su banda. El caso de Lissa Jay es más complejo aún, pues ella se declara lesbiana y negociar una imagen “femenina” es vivida como una necesidad de la banda de querer “aparentar lo que ella no es”. La imagen y vestimenta de Lissa cotidianamente es “masculina” y para tocar en la banda “hasta falditas le querían poner”:

Sí, soy lesbiana, yo no trato de ponerle en la cara a nadie lo que soy, mucho menos esconderlo simplemente, es lo que es, si lo sabes, si te enteras, si te digo, pues así está, y cuando pasó esto de las *Black and Brown*, que era como más de: “no pues tienes que aparentar esto, ser más “femenina”, aparentar lo otro”, porque, es una imagen, nos seguían mucho niños, también eso era una de las cosas, y este, ya el uso del alcohol y las drogas se está controlando cuando estamos tocando, o no estar fumando digamos, ¿no?, dar una imagen a los chamaquitos, no nos queríamos encasillar en esto: “bueno, son una banda que tiene ciertas preferencias lesbianas”. No todas las integrantes de la banda tienen las mismas preferencias, pero deberían [risas]. Y es que yo soy así más masculina no me gusta pintarme y en la banda ya luego hasta faldita me querían poner y ya fue cuando les dije, no, tampoco (Lissa Jay, 2011).

El caso de Lissa Jay, posicionada como lesbiana, le provoca una negociación más difícil en la construcción de una imagen “femenina” con la que ella no se siente identificada. Su cuerpo de *mujer* es pues

condicionado por la representación del género y esto produce en ella una necesidad/resistencia de acceder a lo que la banda le exige: mostrar una actuación que las haga verse como “mujeres”. Aquí, la performatividad del género (Butler, 2002) se hace presente en la construcción de su imagen, aunque para ella sea una farsa que sólo es vista como “imagen”, para los otros es una exigencia que la hace encajar en el orden del género y juventud, acceder a usar maquillaje para no alterar este orden es lo que Lissa negocia, para así poder tener acceso al escenario.

La imagen y la actitud son elementos que dialogan constantemente en el proceso de autorrepresentación de las rockeras, siempre mediada por la representación de género que los diversos espacios y momentos del escenario rockero exigen. En este sentido, el rock es una *tecnología de género* compuesta por complejos mecanismos de poder (De Lauretis, 1996, c.1989), en los que se inscriben prácticas propias del escenario (*stage* y *backstage*) rockero. Como se puede constatar, las experiencias de las rockeras revelan procesos donde ellas se autorrepresentan como sujetos activos que cuestionan y negocian la normatividad del género, a veces afirmándose, mediante una “subordinación adaptada” (Risman, 2004), estratégicamente bajo la representación performativa de su género, pero otras veces resignificándola y subvirtiéndola claramente para ser reconocidas como “músicas”, más allá de su cuerpo. Ellas no sólo deben responder a las expectativas de un *cuerpo de mujer* sino también de un *cuerpo joven* que debe cumplir con un proceso transitorio hacia la adultez, donde el rock se convierte en un escenario donde sólo los hombres pueden permanecer de forma disciplinada; en cambio, de ellas se espera el matrimonio y/o maternidad casi como un requisito incuestionable.

Asimismo, constantemente las jóvenes desplazan la representación de género, tocando “puntos excéntricos” que resignifican la apropiación de su cuerpo, incluso de su sexualidad, lo cual refuerza su juventud tanto como la pone en duda (el caso de la Madame Ur). Así pues, el *cuerpo de mujer joven* es fundamental en los mecanismos de control a los que se enfrentan las jóvenes en el escenario rockero. Es posible leer en sus experiencias que ellas logran hacer conscientes dichos mecanismos, traducidos en normatividades, pero también, muchas veces logran desplazarlos mediante su participación activa en el rock: *rockeando la realidad también se transforma*.

## CAPÍTULO III

### JÓVENES ROCKERAS EN ACCIÓN

Las jóvenes al ser parte del rock, negocian su posición no sólo con quienes integran el escenario rockero sino también con su medio social más cercano. En este capítulo, se pone de manifiesto de forma imbricada cómo las rockeras *en acción* están en un diálogo constante entre quienes integran el escenario y sus relaciones de amistad, amorosas o familiares. *Rockeras en acción* habla desde las voces de las jóvenes, desde el escenario pero también fuera del mismo. Las rockeras son jóvenes y mujeres que muestran que la complejidad de las y los sujetos sucede en un conjunto de espacios e interacciones que no pueden ser aisladas. Además de ser “músicas”, también son hijas, hermanas, novias, esposas, estudiantes o amigas. Así pues, los siguientes apartados intentan mostrar cómo las rockeras se enfrentan a metáforas androcéntricas y adultocéntricas que definen la materialización de su cuerpo como un “cuerpo exhibido”, como un cuerpo para otros, pero en un proceso de autorrepresentación. Las tensiones que van resignificando la representación de género de las jóvenes, no se da sólo en su actuar en el rock, sino en sus dinámicas y estrategias para mantenerse en el mismo.

#### “¡NO SOY UNA MUCHACHA NORMAL!”

*Yo creo que lo que hizo que mis compañeros de banda  
se sintieran cómodos fue que nunca les di lata.  
Y es que yo no soy una “muchachita normal”  
y es que nunca he sido así como enfadosa ni remilgosa  
(Alisia Cons, 2011).*

“No soy una muchacha normal” muestra la manera en que las rockeras se autorrepresentan frente a “otras mujeres” de forma diferenciada.

La definición de “normalidad” de Alisia está ligada a la representación de *ser mujer* sostenida por los mecanismos –de poder– discursivos fomentados por la cultura dominante; así, ser “remilgosa” y/o “enfadosa” deviene entonces en una condición femenina. Si bien, el discurso de la joven se mantiene en la normatividad de las metáforas androcéntricas, también se diferencia de ellas, rechazándolas, al autorrepresentarse como “fuera” de esa normalidad:

Mi forma de ser es así muy abierta, no soy la clásica mujercita del grupo, no, a mí no me molestan muchas cosas que a muchas chavas sí les molestan: “que esto, que el otro, que hace mucho frío”. No, yo soy, soy, vivo, vivo a gusto, vivo en paz, y dejo ser a los demás. Por eso creo que me consideraban una de ellos, y es que una mujercita es así, delicada, la neta yo no (Alisia Cons, 2011).

“La clásica mujercita” está definida por Alisia como “delicada”, se muestra entonces, cómo este símbolo sigue siendo sustentado por un discurso biologicista que interconecta el cuerpo con el género (como corresponsales) y donde *mujer* es sinónimo de *fragilidad*. Así como Alisia, Siki Carpio (2011) genera una concepción de *ser mujer* desde un doble discurso: por un lado, rechaza lo que identifica como “cursi”, desde un referente simbólicamente androcéntrico y por otro lado, produce una autorrepresentación de mujer y artista donde el “ser femenina” es intuitivo, por lo tanto ser hombre es ser fuerte y poderoso. Así, pareciera que su discurso refuerza la representación normativa de género. Sin embargo, hace una diferenciación entre *la mujer débil*, “cursi” y la “*mujer femenina*” que encuentra su conexión con la energía de la vida.

Yo compongo de una manera muy femenina. Sin caer en lo, en lo, digamos cursi, como pudiera haber una tendencia de eso. Este [...] pero sí es para mí importante que mis canciones muestren que traen una fuerza femenina, una fuerza marcada, poderosa, creativa que se conecta con el todo, con la música, con sus palabras. Las mujeres somos así capaces de generar vida, somos bellas. Yo he querido rescatar todo eso en mi música y también en mi imagen [...] busco verme bien, muy femenina, me gusta usar vestidos, es que sí me gusta usar una imagen romántica (Siki Carpio, 2011).

Aunque la concepción de la *mujer* como “cursi” es la misma que la que sostiene a la de “intuitiva”, la diferencia radica en que, para Siki, la primera las posiciona en un orden de subordinación, mientras, la

segunda, por el contrario, permite subvertirlo (Butler, 2002) afirmándose como mujeres creativas, hacedoras de cultura “con la música, con sus palabras”. La discusión naturaleza-cultura es parte de los discursos de poder que producen la representación de *ser mujer*, pues ellas son identificadas con los atributos de la naturaleza, mismos que permiten explicar que son las encargadas “naturales” de la reproducción. En este sentido, la oposición recurrente está apegada a la mujer-cuerpo, hombre-cultura (Zimbalist, 1979). De allí que la “naturaleza” se signifique en el discurso dominante como incomprensible (para los hombres) lo que también permite a las mujeres ser “temidas” y/o respetadas por dominar las artes de la intuición natural. Esto es lo que hace Siki al argumentar que mediante su intuición logra encontrar su “poder” femenino como creadora de cultura, todo sin dejar de ser “femenina”, al contrario, reclama para sí este atributo.

A pesar de que yo escucho muchas bandas de mujeres, porque sí, la neta es que las mujeres generan una energía bien linda con su música, he encontrado algunos hombres tienen una energía muy femenina. Y por lo regular son hombres que en los que te das cuenta que tienen una energía femenina bien curada que no tienen ningún pedo con ser sensibles o ser sutiles (Siki Carpio, 2011).

Cuando Siki define a lo femenino como una energía no física ni biológica, no impresa en el *cuerpo de mujer*, subvierte las metáforas androcéntricas y los estereotipos de la performatividad del género, mismos que se materializan en su cuerpo de *mujer joven* como lo “sensible” y “sutil”. De esta manera, la rockera produce una autorrepresentación *de mujer* que no se desvincula de la normatividad heterosexual pero, simultáneamente, al afirmar que existen hombres que poseen una “energía femenina”, produce discursivamente una operación que disocia lo femenino y permite que su “encarnación” se dé en un cuerpo masculino.

Si bien, estas rockeras buscan ser reconocidas por su sensibilidad y sutileza, se tratan de atributos estratégicos que les permiten posicionarse y adquirir un poder estético-musical dentro del escenario.



Foto 9. Alisia Cons.<sup>100</sup>

## CUERPO EXHIBIDO: ¿CHICA FÁCIL?

Además de interactuar con las y los integrantes de su banda musical, las rockeras se insertan y son reconocidas como parte del escenario gracias a las *tocadas*, que se dan principalmente en bares por la noche, por lo que parte de sus prácticas artísticas conllevan presentar su cuerpo en un escenario frente a un auditorio. El cuerpo exhibido de las mujeres se enfrenta a una crítica moral por parte de la cultura patriarcal dominante, pues estructuralmente, como afirma Risman (2004) dejan de cumplir con las expectativas culturales correspondientes a la representación de una “buena mujer” y una “joven decente”, la cual es adscrita al espacio doméstico.

Nidia Barajas (2011) relata su experiencia en la Zona Roja de Tijuana, caracterizada por su variedad de bares y prostíbulos. La rockera estuvo presentándose por algún tiempo en el bar *El Dragón Rojo*, en el que se llevan a cabo otras prácticas además de las propias del escenario rockero, provocando en Nidia una toma de consciencia de lo que su cuerpo significaba para un auditorio variado. En su relato, afirma que el rechazo a que se “exhibiera” en ese espacio, fue causa para que, en primera instancia, su padre se negara a ir a verla en una presentación o tocada:

Muchas veces mi mamá le decía a mi padre: “¿por qué nunca vas a ver a tu hija?” Y es que pasaron años para que mi papá quisiera verme,

<sup>100</sup> Fotografía gentileza de Alisia Cons. Fotógrafa: Ibeth Román.

apenas mi papá me ha ido a ver dos veces y porque mi mamá lo llevo a *huevo*. La primera vez que a mi mamá le dijeron: “tienes que ir a ver a tu hija”. Y es que mi papá me decía: “ahí, nomás andas exhibiéndote”, y yo así de: “¿exhibirme de qué?” O sea, sí, estoy tocando y bueno, mi papá tiene razón porque te exhibes. Y yo no me di cuenta de eso hasta que toqué en *El Dragón Rojo* y es que ahí sí fue una experiencia bien loca tocar cada semana. Tocar como un trabajo no es lo mismo que ir de *party*, pues la primera vez que fui, estaba bien porque fueron mis amigas, estuvo bien chido [...] pero al siguiente miércoles ya no estaban ellas, o sea ya era realmente la gente que iba al lugar. Yo tocaba en el piso de arriba del lugar y abajo siempre había señoras haciendo su chamba, fichando, sí era un concepto bien loco, porque, este... o sea la imagen de la mujer en la zona norte era un tema delicado, o sea para mí era delicado, entonces realmente no lo pensé, si lo hubiera pensado no lo hubiera hecho, no hubiera tocado ahí, o sea definitivamente, pero qué bueno que no lo pensé, porque fue una experiencia bien loca, y bueno tocar en *El Dragón Rojo*, en un bar tan viejo en Tijuana, o sea, era un bar al que mi abuelo iba ¿no? (Nidia Barajas, 2011).

Esta narración muestra dos temas que tocan al cuerpo producido por la representación de género en el caso de esta rockera. El primero se refiere a la exposición de sí –su cuerpo– en “la puesta en escena” frente a un auditorio, acto considerado por su padre como reprochable ya que dentro de su rol de hija y joven no “debería” estar expuesta en un espacio no propio ni de su “sexo” ni de su “edad”. En este sentido, el padre simboliza la figura de autoridad familiar que define lo “aceptado” y lo “prohibido” alrededor del cuerpo de *su* hija: ella no cumple la expectativa de estar en casa y mantenerse en el espacio doméstico, por el contrario, decide “exponer su cuerpo” en el escenario rockero, un espacio donde el auditorio es mayoritariamente masculino, además de nocturno. Se manifiesta entonces en el discurso de Nidia la relevancia de la relación y aprobación del padre en el reconocimiento de su papel como rockera.

El segundo tema corresponde al espacio en el que ella se presenta, pues no sólo es que se exhiba ante los otros fuera de casa, sino que se presenta en un espacio prohibido para las mujeres jóvenes “decentes”. El bar *Dragón Rojo*, como muchos otros espacios que integran el escenario rockero de la ciudad, está ubicado en una zona considerada como de “placeres prohibidos”, donde las mujeres trabajan fichando como trabajadoras sexuales; por ello, la misma Nidia asegura que pensar en cuerpos de mujeres en esta zona es un tema “delicado”. Es necesario aclarar que aquí se mezclan diversos tipos de auditorio, los que son parte del rock y

*los otros* que visitan el bar por su carácter de “centro de vicios”. Ambos producen discursos en su interacción con las rockeras.

El cuerpo exhibido de las jóvenes rockeras se constituye entonces con una doble significación, pues por un lado, ellas producen una autorrepresentación que se apropia de sí para *poder* decidir dónde tocar su música (Belbel, 2008) y ser reconocidas en el escenario; y por el otro, se representan e interpretan bajo los patrones normativos que definen el cuerpo de *mujer joven* como objeto erótico. La misma Nidia relata que era común que en *El Dragón Rojo*, alguien del auditorio intentara sobrepasarse por interpretar su *cuerpo como público* y accesible:

En muchas ocasiones como que a los morros se les iba la onda, por ejemplo una vez un vato me quiso besar, así se paró enfrente de mí y yo estaba tocando, se levantó y me quiso dar un beso, nomás así, me quité e hice una broma en el micrófono, pero sí me saqué de onda y bueno nunca faltaba el borracho que está al final dándote lata. Aunque casi siempre me iba bien o sea hubo gente bien linda [...] gente que me hacía poemas, de repente el vato de las flores me regalaba una flor, el señor de los chicharrones me regalaba unos chicharrones [...] (Nidia Barajas, 2011).

Aunque en el imaginario sociocultural *generizado* un cuerpo exhibido represente a la mujer como un objeto “disponible”, la rockera argumenta que ella acepta estar exhibiéndose cuando toca o se presenta frente a un auditorio con el objetivo de mostrar su música. Aunque sigue siendo “latoso el borracho” que intenta sobrepasarse.

Inés Castillo (2011) comparte el descubrimiento de ser una *mujer pública* y las consecuencias de ello frente a un auditorio:

Pues me acuerdo una vez en un concierto me empezaron a gritar que mucha ropa y que *fiu fiu*, cositas así, este algo así muy fuerte, nunca me han dicho nada así [...]. Pienso, en la cabeza se me viene la idea de que, creo que lo vi por ahí en algún estencil feminista que decía, lo “personal es político”, y la neta pues a güevo, sí claro que sí, entonces lo público va a ser privado y lo privado va a ser público, y la mujeres por lo tanto, que estamos siempre según en la privacidad o en lo privado, pasamos a lo público, pero eso, las mujeres y con el rol que juegan las mujeres con los productos sociales, pero lejos de eso este, como que no tengo un problema con eso ahorita, lo tuve a lo mejor al principio porque era así como que yo mujer ahí enfrente en el espacio de hombres voy a pasar a ser pública y por ser pública me van a ver mi cuerpo, me

van a catalogar, me van a gritar de cosas, ¿no?, al principio sí pasaba pero ahorita como que ya, ya no es de gritarme órale, no tampoco o sea pues no, pero ya sé que puede pasar y no hay ningún como problema, más bien, más bien eso como que lo veo con lo de la máscara en el teatro que te digo, ahí es cuando lo juego y digo: “¡ah pues sí, claro!”, cuando me cubro, me vuelvo privada yo, sin embargo estoy haciendo algo público (Inés Castillo, 2011).

El lema feminista “lo personal es político” ayuda a la rockera a resignificar su posición pública frente a un auditorio y la lleva a concluir que por *ser mujer*, destinada a lo privado, su cuerpo expuesto se convierte en público. De alguna manera, ante la significación de su cuerpo expuesto, la reacción de Inés es autorrepresentarse como pública, lo que no significa que su cuerpo esté disponible, sólo porque los otros lo interpreten como tal. La representación de género que produce al cuerpo *de mujer* como objeto y blanco del poder masculino (De Lauretis, 1996, c.1989) es apropiado por la joven al saberse “pública” y expuesta ante los otros, hombres, que la van “ver” y/o “gritar cosas”; sin embargo, en el transcurso de su narrativa, también se sabe pública por elección de ser parte de un escenario.

En el escenario rockero se producen representaciones de género permitiendo que el cuerpo de *mujer* se considere desde el imaginario social como “público y accesible” por parte de los otros/hombres, por posicionarse fuera de la domesticidad. Sin embargo, a pesar de que el rock opera como una *tecnología de género* (De Luretis, 1996, c.1989), los estudios de Bradby (1990, c.1989) aseguran que se debe tener cuidado al pensar que las rockeras no han logrado obtener algún tipo de autonomía en el escenario, sobre todo aquella vinculada con la sexualidad. Si bien las mujeres que participan en el rock encuentran mediante una “subordinación adaptada” (Risman, 2004) en la cultura masculina una forma de ser reconocidas, también lo logran mediante actos extremos y considerados no “apropiados” para las “buenas jóvenes”, ya que los subvierten y/o resignifican.

Según Azul, la naturaleza femenina es sensual:

Yo creo que la mujer una de las cosas más complicadas que tiene es poder manejar su sexualidad, porque sí, somos de una naturaleza muy sexual. Estamos hechas para ser totalmente sexuales y los hombres también lo son; pero ellos son más permitidos, son más celebrados por ello. Y es que mira, sí, ellos pueden exigir un cuerpo ideal femenino; en cambio, las mujeres si tienen un buen cuerpo la gente piensa: “¡qué

tonta si no le sacas provecho, o qué vulgar, si le sacas provecho!” Si no tienes el cuerpo ideal femenino, dicen: “¡Guácala! Porque no lo tienes, pero por lo menos deberías de sacarle jugo y si no, ¡qué tonta! Es como que a nadie tienes contento por cómo manejas tu sexualidad, o manejas tu cuerpo y qué haces con él. Creo que la sexualidad sigue siendo un tabú muy grande, lo que la mujer decide hacer con su cuerpo. Si terminas siendo liberal, porque eres. Yo pienso que la sexualidad se tiene que ejercer y se tiene que disfrutar y también decidir cómo y con quién, yo intento demostrar esto con la Madame, yo intento mostrar que soy dueña de mi cuerpo y de mi sexualidad y creo que sí lo logro (Azul Monraz, 2011).

El discurso de la artista está altamente permeado de una apropiación de su cuerpo y sexualidad como un medio que le permite decidir sobre sí misma, deslizándose hacia un “punto excéntrico” (De Lauretis, 1993). Azul expresa que su cuerpo está íntimamente relacionado con su sexualidad; de esta manera la *Madame* que encarna en el *stage* le permite expresar y decidir qué hacer con su cuerpo y disfrutarlo. El tabú sexual del cuerpo en escena es identificado por la rockera como parte de lo que las otras y los otros esperan de ella y de todas las mujeres, pero también es autorrepresentado como un poder que le permite ser respetada.

Cuando afirma que los hombres exigen “un cuerpo ideal femenino”, se pone en evidencia la voz dominante patriarcal que determina al cuerpo *de mujer* y a su sexualidad en función de las otras y los otros. En este sentido, la forma en que esta rockera dice apropiarse de su cuerpo, no siempre es interpretada por el auditorio como ella lo quisiera. Azul agrega:

La única vez que me puse muy nerviosa fue aquí en enero de este año, que fuimos a tocar en un show que hacen anualmente en Anaheim, California [...] Estaba muy, muy incómoda. Llegamos, no había nadie viendo al grupo anterior y esto a nosotros nos dio *para abajo*, entonces yo pedí un lugar donde me permitieran estar sola y con los de mi grupo, y nos pusimos a platicar y todo. Yo traía un vestido, o sea, suelo usar ropa muy chica o muy sexy ya en este proyecto; y traía un vestido así, súper cortito con ligeros y cosas así. Bueno, total que salimos a tocar y me puse muy nerviosa porque me dieron agua fría, que fue como asesinato a mi garganta y entonces la gente empezó acercarse y acercarse, pero los que se acercaban eran puros hombres, y había puros hombres en el público. Generalmente en mis presentaciones esto pasa normalmente, pero yo sentía una agresividad sexual muy fuerte. Fue la primera vez que dije: “¡Oh, *my god!*, ¿Qué estoy haciendo? Espero que mis compañeros estén bien atentos y se estén dando cuenta, porque me

siento bieeeen incómoda”. O sea, sí parte de *la cura* del proyecto es esta interacción con la gente, provocar y hacer esas cosas, pero ahora no sé qué pasaba que yo me sentía un poco acosada por el público masculino (Azul Monraz, 2011).

Azul expresa la incomodidad que siente producto de *la mirada del otro*, el auditorio integrado en su mayoría por hombres observa su cuerpo expuesto en escena como un objeto de deseo. Sin embargo, ella juega con ese deseo para tomar el control de la situación en el siguiente acto:

Entonces hay una canción que se llama “Grandiosa”, que tiene un final muy largo, y cuando a mí me nace yo bajo del escenario y bailo con alguien del público, o subo al escenario para que baile conmigo. Pues me dije: “ni modo a enfrentarlo, con todo el miedo que tengo, si algo me va pasar, pues me va a pasar y si no me va a pasar, no me va a pasar”. También pensé que iban a sentirse intimidados y se calmarían las cosas, pensé van a decir: “¡Oh! Ahí viene esta morra, ya está aquí, ya nos vamos a calmar!” Entonces me bajé del escenario y agarré un *vaticillo* que estaba ahí y bailé con él y todos estaban como de ¡oh! ¡No, chingues! Estaban que se derretían, y es que baile con él. Esa vez sentí miedo, sentí mucho miedo, aunque lo enfrenté, absolutamente. Y es que sí había miradas así como de, no sé, morbosas. En ese momento yo dije: “O sea, esto es lo que siente una *striper*”. Eso es lo que yo sentía de ellos. Estaban ahí, y de hecho como que les gustaba la música, pero me estaban *tijereando*, estaban disfrutándome absolutamente. Sentir que no era yo la que llevaba el control en la situación me sacó mucho de onda (Azul Monraz, 2011).

La cita anterior refleja la forma en que el hecho de perder el control de la relación con su auditorio (masculino) le ocasiona miedo. El cuerpo de *mujer* expuesto con tintes sexuales se balancea en la cuerda floja de su interpretación objetivada y accesible. Azul busca mediante el erotismo y la sensualidad demostrar que ella es quien puede tomar las riendas de lo que se representa en la escena: el acto de sacar a bailar a alguien del auditorio tiene precisamente el fin de demostrárselo. Aunado a ello, la rockera siente el respaldo de su banda, pues sabe que los hombres que la acompañan, “sus hombres”, cuidan su cuerpo expuesto. También Siki Carpio (2011) afirma que busca mostrar en el escenario una sensualidad, de forma menos explícita, pero sí mediante la elegancia y la sutileza de lo que considera como femenino:

Mira, cuando una *mujer* está ahí frente a los otros, cantando y moviéndose, mostrando su cuerpo, siempre está la sexualidad de por **medio**.

Por ejemplo, con *Miel*, que éramos dos mujeres, no te voy a negar que el hecho de que haya dos mujeres en un grupo que están compartiendo, incluso a veces un micrófono, era una escena súper fuerte. O sea agarrar un sólo micrófono entre las dos de repente. Era, pues, es que jugábamos con esas escenas eróticas y hasta cierto punto era divertido provocar al público, sí, nos gustaba jugar con la provocación, pero hasta ahí, o sea con una línea y límite al mismo tiempo que provocaba al público entre admiración y no sé, nos gustaba provocar su moral, sus deseos. Siempre fue desde una postura muy femenina, con un erotismo muy femenino, sin mostrar mucho que la pierna o así, solo eran actitudes y eso creo que fue lo que el publico captó, nunca se pasaron de lanza ni nada, sólo eso de los gritos, pero así muy inofensivo (Siki Carpio, 2011).

“La provocación de la moral y de los deseos” devela la intención de tomar el control de sí mediante la apropiación de su cuerpo y su sexualidad; sin embargo, al mismo tiempo se refuerza la metáfora del cuerpo *de mujer* como objeto de deseo que cumple en *el stage* con los estereotipos que encarnan y responden al cuerpo femenino erotizado, que además juega con una escena lésbica, lo cual es temido pero también deseado. Bajo esta visión, Azul y Siki adquieren poder mediante la apropiación erótica y sensual de su cuerpo, siempre en la línea de la subversión o la producción normativa de género.



**Fotos 10.** Siki Carpio <sup>101</sup>

---

101 Fotografías gentileza de Siki Carpio. Fotógrafa: Aymé Giles.

Por otro lado, otras rockeras como Mariell Morales (2011) no juegan con esta decisión en la construcción de su imagen y su experiencia en el escenario. En su experiencia dominan, más bien, las “incomodidades” alrededor de su exposición corporal en *el stage*:

Una vez en el “Zacazonapan”, en su posada del año antepasado creo, pues empezamos a tocar y todo muy bien, ¿no? y de repente pues la gente se pone ebria y luego se empiezan aventar sus botellazos y dices tú: “bueno es normal, ¿no?, atente a las consecuencias, ya estás aquí, ¿ya qué?” Pero pues de repente se me acerca un vato borracho y dije: “bueno, se va ir, se le va pasar” ¿no? Y el *vato* acá gritando: “¡Algo bien!” De repente estaba acá queriéndome tocar, la espalda, las nalgas y siguiéndome, ¡horrible! Yo no sé qué pretendía, o sea que ya porque estaba yo ahí, por el hecho de estar ahí cantando en frente, o sea tenía derecho a tocarme, ¿no? y ya pues todo el mundo, sobre todo los de mi banda, pues reaccionaron y sí fue de: “Ey, ¿qué pasa, no?” (Mariell Morales, 2011).

El relato de Mariell Morales muestra que en muchos casos, las rockeras “tienen que” poner límites frente al auditorio. Los hombres de la banda que acompañan a la rockera respaldan su cuerpo expuesto frente a los otros hombres, manejando en ese espacio relaciones de fuerza entre ellos, donde la *mujer joven* sigue estando ahí, pero invisible en sus decisiones y sólo visible corporalmente (como un cuerpo vulnerable al cual proteger).

Es importante aclarar que el bar donde se desarrolla la narrativa de Mariell, es de la Zona Roja de Tijuana. En el *Zacazonapan* si bien se hacen *tocadas*, también se genera un ambiente de “vicio” donde el auditorio no es rockero. Por ello Mariell, cuando toma consciencia del lugar donde se encuentra, se dice a sí misma: “atente a las consecuencias”; sin embargo el nivel de tolerancia se acaba cuando su cuerpo y los límites del mismo son puestos en riesgo. En este sentido, el “orden” que se juega en el *stage* varía según el espacio/lugar. Así, en gran medida las jóvenes que participan en el rock, se enfrentan constantemente a la exposición de sí, no sólo en las *tocadas* sino también en prácticas que caracterizan al *stage* como las fiestas o *parties* y *after parties*.

## **EL PARTY ROCKERO: “SEXO, DROGAS Y ROCK AND ROLL”**

Las fiestas en el rock simbolizan una plataforma para las rockeras, pues esto les permite construir, en primera instancia, una imagen y una actitud apegada a las exigencias de “rebeldía juvenil” rockera, pues una

joven que asiste a los *parties* durante o después de una *tocada*, logra “darse a conocer”, representarse como una *chica* libre de las ataduras domésticas, es decir, rebelde y; segundo, mediante su asistencia, ellas tejen redes de apoyo, pues en los *parties*, ya sea en bares o casas, encuentran a otros y otras participantes del rock, para hacer tocadadas posteriores. De esta manera, los *parties*, significan para las rockeras un espacio del *stage* que las adscribe al escenario del rock.

Los estudios alrededor de las culturas juveniles, abordan el hecho de que la construcción de colectividades está íntimamente vinculada con la adscripción y reapropiación de espacios de esparcimiento por parte de las y los jóvenes (Urteaga, 1998; 2011 y Feixa, 1998); los *parties* rockeros les permiten adscribirse a un cuerpo colectivo en la ciudad. Una de las caracterizaciones que conforman la integración al escenario, se expresan en la constitución de una imagen que va desde ciertas decoraciones corporales, vestimentas, consumo de música que las y los identifique, consumo de drogas, alcohol, etc. (Pina, 2004; Natera, 2002; Urteaga, 2004). Así, la famosa frase que circula en el ambiente musical del escenario rockero: “sexo, drogas y *rock and roll*”, se mantiene viva en Tijuana gracias a las fiestas que se llevan a cabo antes o después de la *tocada* y que generan un proceso de socialización cuyas bases son la música, acompañada de algunas drogas legales como el alcohol y el tabaco, e ilegales, como la marihuana, la cocaína y otras sustancias psicotrópicas.

Cuando las jóvenes se adscriben al rock, entran a la dinámica de los *parties* porque las hace parte de las redes que integran al ambiente rockero. Dulce Oliva (2011) explica que al inicio, ella comenzó a acudir a más *parties* y esto le permitió conocer a otras “músicas” y músicos:

Es que cuando yo entré a tocar con “Esos Güeyes”, pues empecé también a conocer a más músicos y con ello la fiesta. Además cuando yo entré a la música estaba *morrita* y al inicio siendo novata pues digamos, bien relax te va llevando el *party rockero*, pero te jala, sí, te lleva, la neta. Alrededor de la música y más del rock sí hay drogas y pues las drogas luego también te llevan al sexo, aunque uno no quiera es en lo que circula este medio artístico. Y la neta es fácil que te dejes envolver, la neta porque pues la ciudad es puro *party* y la música de rock también [risas]. Aunque sí hay que tener cuidado, la neta luego por andar acá con las drogas ya ni haces nada, ni tocas ni nada (Dulce Oliva, 2011).

Si bien en las fiestas rockeras, la interacción que se conforma da permisibilidad para el uso de drogas y de alcohol, esto no significa que

su consumo sea una obligación, sino más bien una elección que se va “perfeccionando” con la práctica juvenil. Para Lissa Jay (2011), el *party rockero* relacionado con las drogas se concentra principalmente en los *after parties*, en la casa de algún integrante del escenario y después de un *toquín*, cuando ya “todas y todos” están despreocupados:

La neta lo mejor son los *afters*, pues ya todos andamos bien tranquilos, es que ya pasó la tensión de la tocada, un *after* es la fiesta después de una tocada o un evento. Cuando terminas de tocar siempre se acerca alguien y dice: “¿A dónde nos vamos?”, “de aquí nos vamos a la casa de zutanito”, te quedas, ahí empiezas a hablar del mismo evento y ya sabes que ahí será el *after*, o sea, la fiesta sigue. Por lo general, en estos eventos, bueno en mi caso, hay alcohol, sí, sí, fluido, bastante, a altas horas de la noche, no sé cómo, hay alcohol, de por aquí por allá drogas sí, generalmente *mota*, tabaco, en algunos casos coca, pero la más común sí es la *mota* (Lissa Jay, 2011).

El consumo de drogas ilegales como marihuana, cocaína, anfetaminas, y legales como alcohol y cigarrillos, son comunes y permitidas dentro de la escala axiológica del escenario rockero. Sin embargo, también existen normas no dichas dentro del “orden” que establece dónde y cuándo usarlas. Siki Carpio explica que el uso de narcóticos en el rock es frecuente, pero no exclusivo de este espacio:

¿Drogas en el rock?, pues yo no veo las drogas. No, no es cierto [risa de carácter nervioso] y es que sí hay en el rock, pero bueno en todos lados ¿no?, creo que eso es una elección y yo decido no entrarle. Y alcohol, pues también siempre hay en los *after parties*. Pero la verdad es que en mi experiencia personal, yo busco no quedar mal y es que estoy tratando de crecer, de que me tomen en serio. Si mi público me ve más por ese lado pues no creen que te lo estás tomando en serio. Yo sí como que cuido mucho eso, en lo personal y en el ambiente que creamos antes de tocar por ejemplo. Sí nos echamos unas copitas, pero leve, no pasa de ahí. Y es que lo que quiero hacer no va por el lado arrabalero (Siki Carpio, 2011).

Para Siki la decisión de no usar drogas es parte de la construcción de su presentación como rockera, pues para ella es importante que la “tomen en serio”. Parte de los límites que se marcan dentro de la permisibilidad del uso de drogas en el rock, es hacerlo preferentemente después de una tocada; así la imagen y presentación en el *stage* de la banda no

será puesta en riesgo. En este sentido, la rockera asegura que el ambiente que su banda “crea antes de tocar”, se relaciona con el cuidar no verse por “el lado arrabalero”; es decir, no excederse en el uso de ninguna droga. El “quedar mal” en el escenario de rock es también cerrarse las puertas a los espacios de presentación y a la adscripción a las redes autogestoras del rock en la ciudad; por ello, el uso de drogas es una opción y elección que debe ser tomada con responsabilidad.

Al igual que Siki, Inés Castillo percibe que si bien el *slogan* que identifica al rock: “sexo, drogas y *rock and roll*” se verifica en el ambiente rockero, no es exclusivo de él. Como en los anteriores relatos, la joven afirma que es necesario tener límites en el consumo de drogas o alcohol, pues esto puede ser causa de exclusión del escenario:

Hay muchas cosas alrededor de esto de “sexo, drogas y *rock and roll*”, pues mira la neta es que sí se da, pero también en todas partes, no nomás en el rock y bueno no se puede generalizar, hay muchas bandas y muchos compás que no toman, no fuman, no usan drogas y van a las tocadas y son *punks*, y están en el escenario, no toman, no fuman, no usan drogas y también hay otros que sí, yo, por ejemplo, tengo mis vicios ¿no?, pero no por eso generalizo, este, tampoco es como decir: “¡Ay! tú no tomas, no fumas, ¡ah! ¿qué estás haciendo aquí?”, no pues no. Luego también la neta es que hay que tener cuidado con eso de las drogas, luego ya que te metes mucho como que dejas de funcionar y no sólo musicalmente, también socialmente. Está de *güeva* cuando alguien se pone muy pedo o muy loco y está nomás de enfadoso o enfadosa, la neta ya luego nadie le hace caso [...] (Inés Castillo, 2011).

A diferencia de lo que se construye en el imaginario popular, el uso de drogas en los escenarios de rock son permitidos, pero no de forma excesiva y desenfrenada, sino con cierto cuidado y límites que permitan que siga funcionando. Si bien, la fiesta es un espacio permisible para ello, es de “*güeva*” cuando alguien “se pone muy pedo o muy loco”. Mariell Morales (2011) explica que la adscripción a una banda de *reggae* le ha dado un acceso más fácil al uso de algunas drogas tales como marihuana y alcohol. Aunque ella acepta que antes de ser parte de la banda ya consumía, la fiesta después de las tocadas ha incidido en un aumento del consumo:

¡Ah! Pues drogas sí. Soy bien marihuana. Siempre he fumado *mota*, pero ahora soy más que antes [risas] es que se da la oportunidad, porque vamos a tocar al “Zacas” [un bar] y *simón* luego que *un chu-*

rro, que la *caguama* y bueno, pues es más fácil por el ambiente. Y sí la verdad ha aumentado ahora que ando en la banda de *reggae* porque se da la oportunidad, te digo... [silencio] ¿y sexo?, o sea, depende, o sea depende también siempre tengo novio, sí, si a lo mejor si fuera soltera, quién sabe, fuera más cascos ligeros. Pero es diferente con un hombre sí, creo que sí para ellos esto de “sexo, drogas y *rock and roll*”, si está soltero, no hay pedo y siempre va a haber, o sea, no es que sea machista ni generalizar pero siempre, hay unas morras que, por el simple hecho de que un *vato* toque en una banda, *ya se las da* y o sea, es una pendejada, ¿no? O sea creo que es diferente un hombre y una mujer “sexo, drogas y *rock and roll*” (Mariell Morales, 2011).

Considero importante señalar dos puntos de este relato. El primero está vinculado con el uso de marihuana y alcohol, justificado por la rockera, por la facilidad con que los adquiere en los espacios de rock, incluso dentro de un bar. Afirma, además, que desde que está en “el *reggae* se da mayor oportunidad” adjudicando el consumo a su ingreso a la banda. El segundo es cómo al hablar de “sexo”, la rockera se muestra más pensativa y a su vez inmediatamente remite este tema a los hombres, más que a ella misma.

En este sentido, Mariell se muestra inhibida para hablar sobre su sexualidad. Cuando piensa en ella como expuesta a la decisión sexual, dice: “depende también, siempre tengo novio, sí, si a lo mejor si fuera soltera, quién sabe, fuera más cascos ligeros”. La rockera habla de su sexualidad vinculada con la heteronormatividad (Butler, 2002) como si sólo pudiese expresar su sexualidad en ese marco. Mariell afirma que el tener novio representa a su cuerpo como ya apartado y con dueño; por ello, “quizá si no lo tuviera fuera más cascos ligeros”. Esta última expresión revela cómo para ella tener una práctica sexual activa, no comprometida mediante una relación amorosa, es identificado en el imaginario popular como de una mujer de “cascos ligeros”, es decir “fácil” y “accesible”.

La conexión que existe entre la construcción de la imagen y el uso de drogas en el escenario rockero, está presente míticamente con el símbolo que constituye la representación del *rockstar* (Agustín, 1996) y el aspecto despreocupado y relajado al presentarse frente a un auditorio, mismo que se identifica con los excesos.



Foto 11. Mariell Morales <sup>102</sup>

Cuando las rockeras pierden el control y el “equilibrio” de la fiesta, se pone en riesgo no sólo su producción como artistas, sino también su vida en otros ámbitos sociales, tales como la escuela o el trabajo, e incluso su salud. Keyla Zamarrón relata su experiencia alrededor del consumo de alcohol y los *parties*:

Es que cuando empecé a tocar en las bandas, también empecé a ir a mucha fiesta y pues abusé del alcohol, o sea como a todo el mundo yo creo que causa muchos problemas en la salud, el estar desvelado tanto me dio estas ojeras que tengo, a parte pues tanto *parties*, pues no pude terminar una carrera, o sea traté de estudiar arquitectura[...] ponle que estudié unos 3 años de arquitectura, me encantó la carrera pero, pues no la armé, para esa carrera tienes que ser bien matada, o sea qué *party* ni que la chingada, ¿no?, luego pues me metí a diseño, pero pues la neta por el *party* me salía, que un cuatrimestre, y me metía a otro cuatrimestre, total que terminé saliéndome de la escuela. Pero yo sé que si se me atoraba algo mis papás me iban a apoyar económicamente y ni así, o sea no aproveché, por andar en el *party*, total o sea fijate tengo 30 años y todavía no tengo carrera, por eso es que ahorita ando desconectada, porque ya la quiero terminar. La neta es que a mí el ambiente del rock me gustó mucho, pero sí siento que abusé un poco, más bien un mucho del alcohol, abusé de las desveladas, abusé mucho del *party*, y es que pues bien morrilla te vale madres y lo disfrutas y agarras cura pero bueno quién me quita lo enfiestada, aunque sí es necesario a veces parar [...] (Keyla Zamarrón, 2011).

---

<sup>102</sup> Fotografía gentileza de Mariell Morales. Fotógrafa: Jeanete Cienega.

En el caso de Keyla, el *party rockero* impidió que concretase sus estudios. También, Lissa Jay (2011) cuenta cómo al salir de casa, “en la calle” tuvo mayor facilidad de acceder a las drogas, alejándose de la música:

Bueno y es que luego en el rock pues, no sé, es mucha vagancia y mucha vagancia, mucha vagancia. Y es que el mito de sexo, *drogas y rock and roll*, no es un mito es una verdad [risas] es una verdad ¿cuál leyenda ni cual leyenda? Bueno pero en todos lados va a haber de todo. Yo como en toda la vida siempre he estado en esto de la música y tocando y las bandas y *antros*. Pues mis trabajos siempre tienen algo que ver en esto de la música y si no estoy ahí o en un *antro* porque voy a tocar, estoy porque voy a escuchar a alguien que me gusta. Así que a mí sí me tocó pasar por el pedo este de las drogas, sí clavarme, y pues lograr salir; y luego volverlas a agarrar, me la he llevado en altas y bajas. Y es que estás en la calle todo el tiempo, y en mi caso, por ejemplo, en mi casa sí nos dejaban ensayar pero porque estaba con mis hermanos pero ya cuando empecé a tocar con otras bandas ya era ir a tocar en la casa de no sé quién, o ir a tocar a la casa de no sé dónde, o la escuela, y como estás en la calle, pues empiezas a tocar, empiezas a buscar lugares. Empiezas a salir más de noche y a tener eventos, pues ya te empiezas a juntar con otra gente, ya no es tu familia, ya es otra gente que trae otras cosas, y en la misma calle te van a ofrecer esto, lo demás, lo otro, entonces por ahí va. Hasta dejé de tocar, lo dejé, me ausenté de los eventos, me ausenté de estar ensayando, este por lo mismo que te pierdes en eso y lo único que quieres es estar ahí, estar ahí, aparte que en ese tiempo, me parece que fue como un año, dos años que estuve metida en todo eso, en un laboratorio, estaba trabajando en un bar, dejé de tocar y me metí a eso, y pues en los bares, en la vagancia, vagancia vil vagancia, ahí te toca de todo, te llegan chavos te ofrecen de todo [...]. De hecho la música es mi medicina, siempre lo va ser, es lo que tengo para todos los días, es como las mamás y sus hijos, yo y la música. Hasta la fecha esto todavía lo siento en mi cuerpo, siento que no quedé muy bien (Lisa Jay, 2011).

Las drogas son entonces parte del entorno ampliado del rock; el acceso a ellas es muy fácil saliendo de espacios como la casa familiar, aunque, como señala Lissa, fue “andar en la vagancia” nocturna lo que la inició en el consumo de estupefacientes. Para la rockera, los estragos en el cuerpo por el uso desmedido de sustancias es algo que “hasta la fecha” sigue afectando su salud. Bajo esta misma visión, Azul Monraz asegura que el ambiente de “sexo, drogas y *rock and roll*” es parte del escenario, pero con ello está implícito elegir qué tipo de imagen “quieres presentar” ante los demás. En este sentido, para ella, conocer el “lado oscuro del

rock” deja estragos en el cuerpo, pero estos pueden ser “regulados” por los límites que se imponga cada quien:

Pues es que esto del party en el rock tiene que ver con eso que te decía de que tienes que conocer tu lado oscuro para llegar al lado de luz. O sea, tienes que conocerte. A veces creo que nuestra idea de buena persona, o nuestro ideal de buena persona o de la persona que queremos ser, es tan imposible. En este cuento no están los que son puramente buenos o puramente malos, todos tenemos todo, y hemos sido todo y jugamos diferentes roles dependiendo de la experiencia [...] Es bien divertido andar de fiesta, pero llega un momento en el que es bien cansado, además de porque tengo mi hijo y en nuestra naturaleza de mi esposo y yo, no está la idea de: “¡quiero estar 24 hrs del día en el party y así!” Porque aquí en los bares se fuma y para mi es el principal aspecto que me hace no querer ir. Me hace mucho daño y como me tengo que cuidar, voy a elegir si voy a salir, si voy a hacer presencia, ¿cuándo lo voy hacer? Que valga mucho la pena, que no salí y perdí mi dinero, que me cueste un montón de trabajo ganar, o mi tiempo o mi salud. Tiene que ver que en mi familia aprendí valores y un montón de cosas y no porque esté en un mundo de Sexo, drogas y rock and roll, pues tengo que ir a hacerlo todo. Pero las cosas que se me antojan hacer las hago. Y las cosas en las que me quiero involucrar y las experiencias que quiero vivir las vivo. O sea, no juzgo, ni quiero hacerlo, a las personas que pueden y su físico les permite fumar y estar en un lugar fumando y subirse y cantar con una voz increíble y ponerse súper borrachos y cantar y tener una cruda y tocar y hacer un concierto increíble. Yo no tengo esa capacidad, conozco mis límites y como me gusta mucho disfrutar las cosas, pues procuro que todo el tiempo sea disfrutable, entonces sí tengo un poco de sexo, drogas, rock and roll, como en la vida de todo artista pero cada quién lo maneja a su medida y a su manera y a su maña (Azul Monraz, 2011).

Para Azul, es importante conocer los límites personales para poder disfrutar del *party*, pues irónicamente, así como es importante hacer presencia en las fiestas para mantener contactos en las redes de apoyo, en el rock también es necesario cuidar al cuerpo para poder tener una buena imagen y una “buena voz” frente al público en una tocada.

De esta manera, los significados de “sexo, drogas y *rock and roll*” resultan múltiples y no necesariamente convergentes. Por un lado, es permisible el uso de drogas y sexo desenfrenado, pero por el otro, se exige cierto control para poder sostenerse de forma activa dentro de la producción musical de la ciudad. Asimismo, la presencia de las rockeeras en las *parties* y *afters* es importante, pues las adscribe dentro de las

redes que constituyen el escenario de la ciudad, pero al mismo tiempo exige que dicha presencia sea sobrellevada de forma “divertida”, siempre manteniendo un control de las sustancias que se involucran en la socialización y diversión en sus diversos espacios. Es entonces que las mujeres se enfrentan a la necesidad de “cuidar su cuerpo” a pesar de las propias prácticas que el rock exige.

## **EL ROCK Y SUS PRÁCTICAS: CUIDAR MI CUERPO**

Como he afirmado con anterioridad, el escenario del rock no se agota en las tocaditas o en las fiestas. Una de las constantes preocupaciones que emergen en los discursos de las rockeras, es la preocupación por su cuerpo relacionado con la salud. Las mujeres que se desenvuelven como cantantes o vocalistas en una banda son quienes más cuidados deben tener, pues su voz se convierte en el instrumento que rige la calidad de su participación en la escena; simultáneo a ello, su calidad como artista está determinada por el estado de su voz, que de forma simbólica resulta un instrumento-cuerpo. Nidia Barajas (2011) explica la manera en que la “pachanga” que se vive en el rock le ha dado, muchas veces, sus “cachetadas”:

La música, y sobre todo el ambiente de rock, es mucha pachanga. Aunque también la música me puso mis cachetadas, por ejemplo de repente me di cuenta que estaba ronca ya dos días por andar desvelada, que por el cigarro y los lugares de humo, luego que no ensayaba por andar cruda y me dolían los dedos con la guitarra. Y es que cuando te enfrentas a tu guitarra y no puedes hacer ese acorde que tú ya dominabas dices: “¡Ey! no, y yo, hay esos regaños sí me duelen”. Cuando la voz no te sale, cuando no te acuerdas, sí te cala (Nidia Barajas, 2011).

La vida en el rock está imbricada con las fiestas y con ello el riesgo de descuidar el cuerpo y sobre todo la voz, se hace más fuerte. La dificultad de mantener los cuidados físicos en el ambiente rockero es una constante en los relatos de las jóvenes, pues para ellas dejarse llevar por la diversión y el compromiso con la banda o con ellas mismas como “músicas” es un factor que continuamente las pone en conflicto. Dulce Oliva relata que siempre le fue difícil mantener una disciplina equilibrada entre el *party* y cuidar su cuerpo, incluso narra que muchas veces el hecho de estar desvelada o cruda le ocasionó problemas con su banda, pues no se encontraba en “condiciones de ensayar”:

Híjole la neta yo soy bien pachanguera, ya que conocí los placeres del rock [risas] no pude detenerme y es que uno sí tiene que cuidarse, ya sabes, no desvelarte, no *pistear* mucho, pero está bien canijo. No, no lo puedes sobrellevar con el rock, la neta. Te desvelas, porque te desvelas, te mal pasas, no tienes tus horas de dormir. Es mucho desgaste la neta, bien cabrón. Es que en la fiesta el cuerpo se cansa bien cabrón, yo *hasta en el embarazo me calmé*. Antes del embarazo y *morra* pues me valía andaba bien *peda* normalmente ¡eh! La neta o bien *pacheca*, pero casi siempre con algo, *peda* o *pacheca* o las dos la neta, a veces hasta se enojaban conmigo las *morras* de la banda, porque yo de plano andaba tan cruda que no podía ensayar, o estaba así como *zombie* [risas] (Dulce, Oliva, 2011).

Además de las fiestas, otra práctica importante dentro del rock son los ensayos, los cuales parecieran contraponerse con *el party*; sin embargo, el ensayo para las rockeras puede ser también una fiesta, donde se consume alcohol o marihuana. Esto hace más difícil el control y cuidado del cuerpo, pues en muchas ocasiones tener un equilibrio entre la fiesta –incluso en el *backstage* del escenario– y la habilidad de tocar un instrumento, se complica con el “sentirse bien” para ensayar. Dulce explica que lo que la hizo calmarse fue “el embarazo”, analizaré más adelante las implicaciones que trae esto en la vida de una rockera, pero antes quiero dejar en claro la disyuntiva que se presenta en el rock cuando la fiesta y los compromisos vinculados a ésta se vuelven prioritarios. Para la rockera, estar “desvelada” y “cruda” puede ser una fuente de conflictos con las y los integrantes de su banda y la manera de solucionarlo era precisamente comenzando la fiesta de nuevo:

Mira *la onda* era que para dejar de enojarnos, porque yo andaba cruda, por ejemplo, era pues comprando más cerveza o dándome un toque y ya me aliviaban un rato y pues así armábamos el ensayo y con ello la fiesta [risas] es que es como un cuento cíclico ¿no?, bueno no sé, no todos lo hacen, pero con nosotras funcionaba, luego al ensayo le caía más gente y ya pues nos quedábamos ahí todos, se hacía fiesta pues... (Dulce Oliva, 2011).

El compromiso de ensayar –en el *backstage*– y de presentarse en público –en el *stage*–, son las prácticas más sobresalientes en el estilo de vida rockero al que las jóvenes se adscriben cuando ingresan a una banda. Los cuidados físicos que se anteponen a ello, están relacionados con la imagen y representación que se quiere construir frente a las otras y los

otros, no sólo ante el auditorio, sino también frente a toda la comunidad rockera. En este sentido, las mujeres se inscriben a la actitud “rebelde”, “libre”, misma que *es/o debe* ser coartada por la responsabilidad y la disciplina musical.

Como puede constatar, el estilo de vida rockero implica tiempo y energías que se restan en los otros espacios de interacción de las rockeras, vinculados con, por ejemplo, la familia.

## **LA FAMILIA Y LAS ROCKERAS: “PARA SER MUJER EN EL ROCK, HAY QUE PERREARLA”**

En la construcción de las autorrepresentaciones de las rockeras en el escenario, se deja ver un importante diálogo con el espacio familiar, al que se suman las relaciones de amistad y las amorosas. Así pues, no me concentro en el estudio de la familia como concepto sino sólo como marco interpretativo, considerado como una institución de poder (Risman, 2004) que también actúa como *tecnología de género* (De Lauretis, 1996, c.1989) en la producción de sujetos femeninos y masculinos. De esta manera, la frase: “para ser mujer en el rock, hay que perrearla” es tomada del discurso de Keyla Zamarrón como una muestra de la respuesta que se da a los constantes obstáculos al reconocimiento como joven artista rockera, no sólo por parte de los integrantes del escenario, sino también por aquellos(as) que constituyen su entorno relacional.

La familia constituye una parte esencial de su representación y autorrepresentación, y además es uno de los primeros ámbitos sociales donde las rockeras negocian su condición de género para poder acceder al escenario. Según Feixa (1998) la decisión de ser parte activa del rock se manifiesta comúnmente en la juventud, lo cual genera tensiones con las normas de convivencia familiares, apegadas casi siempre, a códigos moral y socioculturalmente patriarcales.

Keyla (2011) relata que al decidir entrar a una banda de rock, se dio cuenta de que existía una forma de vida distinta a la que su papá le había inculcado:

Sí porque tiene que ver mucho cómo me educaron a mí, o sea yo nunca he pensado como mi papá, ni nada pero, pues viví en una familia donde fui educada de cierta manera, muy tradicional, o sea, en mi casa yo tenía que ser una niña bien. Mis papás, sobre todo mi papá era muy estricto, era muy rígido, tenían muy claro lo que era “correcto-incorrecto”, “moral-inmoral” ¿no?, entonces el haber conocido a

*Ampm's y a Vaginas Suicidas*, yo creo que fue, de las mejores cosas que me pudieron haber pasado a mí y de las peores para él, ya que la idea no lo hizo muy feliz [risas] y es que en serio con la banda experimenté cosas agradables y también desagradables que te hacen crecer como persona, y me gustó la vida *punk rock*, no hablo del punk rock de la vestimenta ni nada, hablo del estilo de pensar, el estilo de ser, el estilo de ser con uno mismo con los demás y bueno hasta ahora he tratado de sostener esta forma de vivir, algo muy diferente a lo que creo que mi papá hubiera querido (Keyla Zamarrón, 2011).

A Keyla, tocar en las bandas de rock le permitió darse cuenta de que existen alternativas de vida a la que según su padre, debía caracterizar a una “niña bien”, representación que hace alusión a una forma de actuar apegada a los modelos axiológicos dominantes en la familia, donde *la mujer joven* se queda en casa. La rockera reflexiona en que el estilo de vida *punk rock* y no la estética, ha implicado la decisión personal de transgredir dicho modelo. Sin embargo, la oposición familiar tiene sus ambigüedades:

Pues aunque ellos no querían, irónicamente una vez me compraron una guitarra eléctrica mis papás, y me regalaron un ampli así chiquitito y con eso empecé. En ese momento ya había pensado que quería aprender a tocar, por eso mismo quise empezar a ser parte de una banda y que le digo a mi apá y él me decía que estaba loca ¿no?: “¡Cómo vas a entrar a una banda y andar ahí! ¿Quién sabe tocando dónde?” Bueno y es que mis papás son muy estrictos, bueno o eran porque pues la neta yo nunca me dejé mucho que digamos [...] (Keyla Zamarrón, 2011).

Si bien la familia de la rockera no estaba de acuerdo con la participación de su hija en una banda de rock, sí buscaban favorecer sus inclinaciones musicales. Es bien visto que las hijas estudien música, por ello sus padres no tuvieron conflicto al regalarle una guitarra y un amplificador, pero otra cosa significó que se integrara a una banda de rock. Keyla asegura que los conflictos más fuertes con su padre surgieron cuando en el inicio de su juventud, ella se percató de que puede decidir sobre sí y su vida:

Empecé a cambiar como a los 12 años, pero no era *desmadrosa*, o sea no puedo decir que era *desmadrosa*, sino simplemente ya no era yo como a mis papás les gustaba que fuera, de hecho jamás les ha gustado como soy yo creo. Por ejemplo, por andar de *vaguilla* con una amiga

me metieron a la cárcel a los 13 años porque nos torcieron robando maquillaje, yo apenas ahorita me estoy maquillando, a los 30 años y en ese entonces qué chingados me importaba maquillarme, pero el pedo este de que mi papá no me dejaba ni maquillarme y se me hizo fácil robarme algo que no me compraban en la casa. Ahí empezó la rebeldía en mí, hacer lo que no me dejaban hacer en casa. Cuando me torcieron robando pues nos metieron a la cárcel, leve, nomás pa' meternos un susto y pues claro que sí, fue un *sustote* y mi papá casi me cachetea. Ahí empezaron en mí muchas preguntas, o sea está bien que mi papá tenga sus ideas, pero ¿por qué tenía yo que hacer o ser como él quería? O sea yo me preguntaba: “¿dónde está la Keyla?, ¿dónde está lo que yo quiero?, ¿lo que yo pienso y lo que a mi me gusta?” Entonces, obviamente no lo estuve pensando así como te lo estoy platicando, pero fue como el tiempo en que me rebelé y dije: “pues chingue su madre yo voy a ser Keyla” y si a Keyla le gusta tocar y rockear y a él no, pues ni modo (Keyla Zamarrón, 2011).

Las preguntas que Keyla Zamarrón se plantea, se asocian con descubrir su “yo”, como una sujeto individual, como una joven capaz de cuestionar la estructura dominante que norma su comportamiento, es decir que es capaz de actuar y ejercer su decisión transformando o resignificando dichas estructuras (Risman, 2004) desde la disidencia (Reguillo, 2010). Las imposiciones para Keyla no están separadas de las normatividades que constituyen su misma representación de género y de juventud. De esta forma, su discurso refleja, por un lado, la forma en que la familia –institución y mecanismo de poder– la define como *mujer-hija*, condicionada a expectativas culturales que se asocian a la domesticidad y a la reproducción y por el otro lado, su cuestionamiento a dicha imposición.

De acuerdo a Goffman, los sujetos construyen su personalidad a través de los marcos de significación de su contexto social (1989, c.1959). Si bien, Keyla construye su personaje como artista al retomar las normas que su familia le impone, también las cuestiona. Por ello, las preguntas que se plantea alrededor de lo que desea “ser” y “presentar”, se manifiestan de forma constante al hacer referencia al marco familiar. Por ejemplo, el acto de robo que la rockera describe, expresa simbólicamente su necesidad de romper con las reglas (actitud que se considera esencia de una rockera) que son impuestas en el hogar, principalmente las determinadas por la figura de autoridad, su padre. Keyla muestra entonces un quiebre generacional con su papá, que años más tarde será traducido en subversiones a las normas de género y juventud impuestas por su familia:

Cuando le comenté a mi papá como a los 17 años que quería tocar en una banda me dijo: “no, no lo voy a permitir”, y yo le pregunté pero: “¿por qué no?” y la neta no me daba ninguna razón así que me convenciera, me decía que no porque quién sabe dónde iba andar yo con puros hombres borrachos y que las drogas y que no confiaba en que yo me supiera cuidar. Y la neta a mí me valió madre y entre a una banda de rock, pues con los *Ampm's* y ni pedo mi papá lo aceptó, tanto que los ensayos eran en mi casa [risas], luego hasta se ponía a ver cómo tocábamos y se ponía así todo buena onda en frente de mis compas, hasta se aprendió las rolas y luego nos las pedía en los ensayos, bien loco [...] (Keyla Zamarrón, 2011).

El desacuerdo del padre para que Keyla participara en una banda, está fundamentado en las prácticas por las que el rock es considerado como una contracultura de rebeldía (Agustín, 1996; Roszack, 1980, c.1968). El padre, como figura de autoridad, no concibe ni acepta que su hija, “mujer joven necesitada de cuidados”, sea expuesta al espacio público dominado por hombres, pues de alguna manera, su cuerpo queda expuesto y “bajo las miradas” (De Luretis, 1993) de esos “otros” hombres. La negociación que las rockeras establecen con su familia se hace más flexible cuando ellas demuestran que estar en el rock no es sólo un pasatiempo, sino un estilo de vida y una actividad estética.

### **CONTROL FAMILIAR: EL APOYO Y LOS OBSTÁCULOS PARA SER ROCKERA**

Frente a la familia, las rockeras despliegan entonces una serie de estrategias que cuestionan y buscan resignificar los roles impuestos por un orden patriarcal y adultocéntrico. Keyla afirma que una de las principales fuentes de conflicto con sus padres fue su asistencia a los *parties*. La rockera observa que el trato hacia ella y su hermano respecto de “salir de casa” es distinto, pues sus padres son más estrictos y cuidadosos con ella, incluso para el préstamo del carro:

Yo soy la hija de en medio, tengo un hermano 4 años menor que yo y una hermana más grande. Pero por ejemplo fíjate, el simple hecho de que él era hombre, hizo que mis papás, siempre fue como que, él haga lo que *se le hinche*, ese morro siempre ha hecho lo que se le da su gana. Y es un morrito, nunca ha causado broncas eso sí, pero siempre lo han dejado irse de *party*, quedarse a dormir en la casa de no sé quién, lo dejaban y es que el simple hecho de ser mujer, pues a mí sí fue un trato diferente. Yo pienso que psicológicamente a mí me

afectó eso bien cabrón, o sea yo me rebelé, incluso hasta ahorita que estoy estudiando psicología me doy cuenta que a lo mejor yo quería ser como mi hermano, porque yo quería que me trataran como a mi hermano. No por ser un hombre o por tener un pene, sino por el trato social. Y es que jamás mi papá le dijo a mi hermano “ah *cholito*” y mi hermano se vestía igual que yo. Y también a él le prestaban el carro y todo para que se fuera al *party*, ¡juta! Ni de chiste eso pasaba conmigo (Keyla Zamarrón, 2011).

Las diferencias de género en las relaciones dentro del ámbito familiar se muestran al comparar la permisibilidad del acceso al espacio público para hombres y mujeres. Keyla aclara que se ve expuesta a una negociación más complicada para poder realizar actividades fuera del hogar. El “salir de casa” para ella es normado principalmente por su padre. En cambio, el cuerpo masculino de un joven (su hermano) no corre ningún riesgo fuera de casa, pues ese es su espacio de acción válido socioculturalmente. La situación se hace más compleja cuando salir de la ciudad, a una gira, se trata:

Me acuerdo mucho de la primera vez que me fui de gira, mis papás no me dejaban y sí, sí fui, pero mira, pues yo decidí que me valiera ya madre. Esa vez nos invitaron a tocar *Vaginas Suicidas* a San Carlos, pero *Vaginas Suicidas* estaba desarmada, entonces dije: “pues tengo otra banda, *Ampm’s* y les dije: “qué pedo ¿se animan a irse mañana a San Carlos a tocar?” y todos no pues sí, ninguno teníamos dinero y yo a mis 22 años no tenía ni permiso y sabía que no me iban a dar permiso, porque ¿cómo le iba a decir a mi papá?: “me voy a ir a San Carlos a tocar, con un chingo de *vatos* y no tenemos feria” o sea, para mi papá es una bomba y él es un machista. Total que conseguimos feria, pedimos prestado y que le digo a mi papá que me iré de gira a Sonora y pues él me dijo que no y le conteste: “ok, no me dejas ir, pero me iré porque es una experiencia que yo quiero vivir, me quería ir con tu permiso, pero ni modo, de todas maneras me iré”. No manches, todavía me acuerdo como se encabronó, pero ni pedo, me amarré y al final hasta me dio dinero y la neta a partir de ahí siempre me *valió madre*, ya ni le pedía permiso, nomás le avisaba: “hoy toco, me voy a Mexicali a tocar, a Ensenada”, pues ya no le quedaba de otra, pero sí se enojaba (Keyla Zamarrón, 2011).

Ser parte de una banda de rock lleva implícita una constante interacción con hombres, este es uno de los conflictos más fuertes que los padres enfrentan cuando sus hijas deciden salir de casa para ser rocke-

ras. Las giras son parte de las prácticas que componen el *backstage*. La experiencia de Keyla pone de manifiesto cómo logra romper con las reglas de su familia, en especial las impuestas por su padre. Su negociación lleva en sí un “estire y afloje” que fisura (Butler, 2002) la representación construida por la institución familiar alrededor de lo que “debe ser”, en ese sentido, la subversión de su posición como hija-joven se pone en evidencia cuando toma la voz y actúa de manera distinta a lo que su padre esperaba. Además de las giras, como ya fue mencionado, las *tocadas* se suman a la lista de actividades esenciales en el escenario, pues para tener presencia y reconocimiento, es necesario presentarse ante una audiencia de manera frecuente.

Por lo general, las jóvenes se enfrentan a prejuicios morales, principalmente asociados con la sexualidad, fomentados por su actividad musical nocturna. Las *tocadas*, parte del *stage* y puesta en escena del escenario, son generalmente en bares y si a eso se suma que el espacio/bar donde se desarrolla es considerado “peligroso” y como centro de “perversión”, la negociación con la familia para validar su participación sería como artista, se complica. Tal es el caso de Nidia Barajas (2011) quien, como se vio en el capítulo anterior, por un tiempo estuvo tocando en un bar de la zona norte (también considerada como “la zona roja”) de la ciudad: “cuando tocaba en la zona norte, **mi mamá me decía: ‘¡No manches! no les puedo decir a mis amigos dónde toca mi hija, ni modo que les diga en *El Dragón Rojo*, ahí en la zona norte.** Yo me moría de risa, y de nervios, pero para mí vivirlo fue muy interesante” (Nidia Barajas, 2011). La mamá de Nidia Barajas expresa malestar al pensar en comentar con conocidos la actividad de su hija como rockera, ya que implica la ruptura de las reglas de un hogar “sano y normal”, aunado a esto, se desarrolla en un espacio y tiempo “no apropiado” para una mujer: un bar por la noche, ubicado en la zona de “perdición” de la ciudad, lo que vuelve a su hija una artista “impresentable” ante sus amistades.

Es entonces que ante la autoridad familiar se muestran dos salidas en el discurso de las rockeras: por un lado, demostrar que han tomado una decisión y son capaces de llevarla a cabo, incluso rompiendo las reglas que les imponen y con las expectativas culturales puestas en su cuerpo de mujer joven, por otro lado, esforzarse por ser reconocidas como rockeras y artistas en un escenario sociocultural. Para Nidia Barajas (2011) su actividad como “músico” fue tomada “en serio” por sus padres cuando ellos se dieron cuenta de que *los otros*, la comunidad sociocultural de la ciudad, la empezaba a reconocer por sus canciones, no por su cuerpo expuesto o por un estilo de vida juvenil pasajero:

Para mis papás no ha sido fácil que yo ande en esto de la música. En mi familia no hay, no tengo ni un sólo artista, nadie, es como una prueba de resistencia, Para ellos no ha sido fácil, pero yo antes era más rebelde, no sabía cómo convencerlos, ni tampoco les demostraba realmente que yo estuviera haciendo algo importante, a pesar de lo que estuviera haciendo ¿no? Entonces cuando mis padres descubren que lo que yo estoy haciendo, para mí es muy importante, entonces hay un cambio de actitud completamente de ellos hacia mí, cuando se dan cuenta que la gente me conoce, se sabe mis canciones, que de repente ven un cartel donde aparece mi nombre, pues ellos cambian. De ser la hija *hippie*, que está tocando la guitarra ¿no?, voltearon a verme como: “¡Ay güey! ¿No?, ya la conocen” (Nidia Barajas, 2011).

De alguna manera, la agencia que se expresa en los actos de las jóvenes al negociar su posición como mujeres y rockeras en la familia, no subvierte completamente su representación de género, pues ellas no “salen del género” (Butler, 2002; 2001, De Lauretis, 1996, c.1989) por completo, pero sí logran fisurarlo, pues modifican su propia representación de *mujer joven*, posicionándose fuera de la domesticidad. Las rockeras expresan logros que han modificado la estructura de la familia como un obstáculo en su adscripción al escenario de rock. En la mayoría de los casos expuestos en esta investigación, las jóvenes son impulsadas a seguir su vocación artística por otras mujeres de la familia, lo cual genera una red de apoyo familiar basada en las figuras femeninas, que se teje mediante procesos de identificación que han sido validados por parte de las normas familiares.

El caso de Azul Monraz (2011) es ilustrativo al respecto:

Gracias a mi hermana Aurely Monraz, empecé a conocer a varia gente que ahorita es muy importante en la ciudad, conocí a muchos artistas y músicos, estas personas empezaron a ir a mi casa [...] Aurely y yo empezamos a armar un grupo que se llamaba *Tiwi*, nunca pedimos permiso de hecho. Lo hacíamos y ya nomás les decíamos a nuestros padres: “tal día tenemos que ir a tal lado”, y ahí van mis papás, nos veían y nos apoyaban. Pero también son los papás ¿no? Y pues luego sí nos decían: “pues bueno ok, haz eso, pero no descuides la escuela”, “mejor estudia otra carrera que sí *te deje feria*” [...] Creo que sí hubo un momento en el que ellos se preocuparon por qué iba hacer con mi vida. Si me iba a dedicar a ser artista, entonces iba a ser muy austera mi vida o no sé... Pero no sé, soy tan necia, que ya es absolutamente mi estilo de vida (Azul Monraz, 2011).

La participación de Azul y de su hermana en el escenario contribuyó a que sus padres impulsarán a sus dos hijas en la música. Azul negocia la salida de casa, por ejemplo *a tocadas y giras*, demostrando que la música es un estilo de vida que ella ha decidido seguir. Asimismo, la cercanía con la música y el arte por parte de su familia, contribuyó a que apoyasen esta vocación manifestando preocupación, más por su futuro económico que por las connotaciones negativas de su imagen rockera. Al igual que Azul Monraz, Siki Carpio (2011) se identifica con la influencia artística de las mujeres en su familia, pues sus primeros recuerdos e influencias musicales se conectan con su madre:

Yo recuerdo mucho cuando mi mamá estaba estudiando y daba clases de piano, yo me sentaba abajo del piano a escuchar y escuchar y fue así que me empezó a atraer mucho la música y las melodías [...] Mi mamá fue quien siempre me enseñó ese mundo, aunque te digo, ella no es artista pero pues ella me inscribió a las clases de baile a los seis años. O sea, siempre como que a un niño siempre le aplauden que toque el pandero, que baile, que recite, entonces cuando yo salí de la escuela, buscando así como que profesionalizarme en algo. Cuando le dije que quería ser artista realmente no les sorprendió porque ella notaba mi disciplina ante los proyectos en los que yo estaba involucrada (Siki Carpio, 2011).

En el caso de Siki, es gracias a las mujeres que la anteceden que los obstáculos de la autoridad familiar, principalmente del padre, se convierten en apoyo a su actividad musical, pues ya existe en la familia la representación de las mujeres como “músicas”. Es así, que en estos casos, la familia no es un obstáculo sino un impulso a su práctica musical. Muchas veces, las rockeras producen una narrativa heroica alrededor de las madres y las abuelas con las que se identifican, representando y produciendo sujetos femeninos activos y alternos a los tradicionales. Además de la familia, otras relaciones significativas que enmarcan las experiencias de las rockeras son, como veremos a continuación, sus amistades y relaciones amorosas.

## **LAS RELACIONES AMOROSAS, LOS AMIGOS Y AMIGAS DE LAS ROCKERAS**

Los amigos y las amigas de las rockeras aparecen en los discursos como otras y otros que apoyan, pero que también condicionan su representación como “músicas” en el rock. Y aunque las relaciones de amistad no siempre se relacionan con el escenario (no son parte de la banda

o de la red autogestiva), sí retroalimentan los discursos en torno a la participación de las jóvenes en el mismo. Mariell Morales afirma que sus relaciones de amistad se ampliaron a partir de que se convirtió en vocalista de diversas bandas de rock. Asegura que antes de ser parte del rock, tenía amigas y amigos con los que compartía aulas escolares o incluso espacios laborales y a veces también las *tocadas*:

La verdad siempre he sido bien amiguera, sí *güey*, la neta sí, desde morrilla ando que con mis amigas para acá y para allá. Cuando estaba como en la prepa yo me ponía de acuerdo con mis *compas* pa' ir a tocadillas, así que cuando empecé a cantar pues no cambiaron mucho mis amistades, lo que sí es que como que fue más, sentí su apoyo y pues se siente bien curada que cuando estás tocando volteas y ves caras que conoces, te tranquiliza, pues como que me da más confianza (Mariell Morales, 2011).

La pertenencia de las mujeres a los escenarios se ve afianzada por las amistades que también son parte de las redes de apoyo y de su auditorio. En este sentido, las jóvenes se identifican y generan formas de amistad enlazadas con su propia actividad como “músicas”. Tal es el caso de Siki Carpio cuyos amigos son músicos en su mayoría. Afirma además que no se ha percatado de un trato diferente hacia ella por *ser mujer*, aunque sí percibe como entre ellos (entre hombres), sobre todo en las relaciones de banda, sí hay modos de expresión diferentes:

Muchos de mis amigos, actualmente pues también son músicos, nos hemos conocido en el camino, que en tocadas, eventos artísticos [...] Tengo amigas mujeres, sí, se puede decir que son más. Mis amigos íntimos son mujeres o *gays*. Sí, es como que esas son mis amistades más íntimas. Sí tengo amigos hombres, pero las más íntimas son mujeres [...] Entonces no hay diferencias, ¿sabes? No está la onda masculina de “sí, “nosotros los *vatos*” o sea, si tiende mucho yo creo a la energía femenina, a lo mejor tenemos un pasito ahí más arriba y los digamos, hombres, son muy flexibles, muy curadas, muy adaptados. Cuando yo veo a parte de mis músicos interactuando con bandas de hombres sí los veo diferente, hablan hasta diferente, se tratan, tocan diferente, la música es muy distinta... lo que provocan en el público es muy distinto también son fibras muy diferentes. Sí lo noto (Siki Carpio, 2011).

Si bien, en sus discursos las rockeras expresan que la mayoría de sus relaciones de amistad se afianzan y nacen dentro de los escenarios de

rock, a veces, el hecho de entrar al escenario da un giro a su estilo de vida y también a sus amistades. Keyla Zamarrón, por ejemplo, asegura que cuando conoció a quienes más tarde compartirían el escenario con ella haciendo música, su banda, cambiaron sus prácticas y entonces sus amistades se sostuvieron por las actividades en común, alejándola de sus antiguos amigos y amigos que no son ni fueron nunca parte del escenario:

Cómo en ese año '99 conocí no como amigos, pero conocí a *Esos Güeyes*, que era una banda de *ska punk*, ahí conocí a Dulce, que tocaba la trompeta, por ahí por la colonia Gabilondo [una colonia céntrica de Tijuana]. A ellos los conocí por un novio que tuve en ese entonces [...], ellos sabían que tocaba la guitarra, me buscaron que porque querían formar una banda, y yo dije: “ah pues ¿por qué no?”, a lo mejor ya, aparte ya no ando con ese enfadoso [refiriéndose al novio del que hablaba], entonces dije “pues sobres” y empezamos a armar el nombre de la banda, ¿cómo se va a llamar la banda? No pues que *Ampm's*, como la tienda [risas] que significa *Amateur Punk Musician's*. En ese tiempo yo no me juntaba mucho con morros, y menos que morras que tocaran, la neta es que quien me acercó fue ese novio, pero antes de que conociera a “Esos güeyes” y bueno también a las morras, “Las Vaginas”, pues yo hacía otras cosas, sí tocaba la guitarra pero acá en mi casa, jamás en frente de nadie, ¿no?, me juntaba con otras amigas de la escuela y así, pero el haberlo conocido cambió todas mis amistades y pues también empecé a hacer otras cosas, a ir a tocadas, a estar en los ensayos, eso se convirtió en mi prioridad (Keyla Zamarrón, 2011).

Los amigos y amigas dentro del rock simbolizan la pertenencia al escenario, es decir, las redes de apoyo que sostienen y mantienen al rock local en la ciudad, las que a su vez están afianzadas por amistades que generan grupos y cohesiones tejidas mediante prácticas musicales. Keyla demuestra que a partir de que ella decide ser parte de una banda, sus propias actividades y compromisos como “música” generan otras relaciones de amistad, basadas en prácticas en común dentro del escenario. Relata que su acercamiento al rock estuvo ligado a una relación amorosa, situación que es común a muchas mujeres que logran tener acceso a espacios masculinos.

Así como en el caso anterior, Eunice Paz (2011) también afirma que su experiencia para participar como instrumentista dentro de una banda fue a partir de una relación amorosa:

Sí, pues cuando recién entré a una banda yo estaba bien *morrita* y tenía

un novio que era amigo de unos compas que tocaban en una banda. Mi novio de ese tiempo me invitó a verlos a su casa, a un ensayo, y yo me empecé a acoplar con ellos, yo era la única morrilla, la única morrilla, se portaban bien buena onda y pues cuando empecé a tocar con ellos también mi novio entró y todo fluyó muy bien la banda, hasta que terminé con él y pues ya mejor me salí porque no me sentía a gusto (Eunice Paz, 2011).

En este caso, su participación y amistad con los músicos es sostenida y respaldada por su pareja, quien también se integra a la actividad rockera. En gran medida, ellas comparten con sus amigos y amigas prácticas en torno a la música que también implican relaciones de poder. La complejidad de dichas relaciones se hace evidente desde la heteronormatividad como institución de poder (Risman, 2004, Butler, 2002), cuando las rockeras generan relaciones amorosas con otras y otros, comúnmente con algún músico o “música”, o simplemente con alguien parte del escenario, pues su representación es significada a partir de su relación amorosa. Inés Castillo (2011) afirma que cuando el auditorio se da cuenta de que un hombre de la banda es su pareja, la actitud de los *otros hombres* hacia ella es distinta:

Yo me he dado cuenta que no tengo muchos problemas en el escenario, así de que algún *vato* se quiera pasar de listo, y mira que sí me ha tocado ver que a otras morras cuando están tocando, pues les dicen cosas o las quieren manosear, pero a mí no y qué bueno, porque no sé qué haría, creo que me pondría brava. Yo creo que es porque [silencio] no quería decirlo pero yo creo que es porque mi novio está en la banda, es como marcarte, así como el perro marca con la *miada*, yo creo que tiene que ver, porque cuando la raza no se da cuenta de que el de la guitarra es mi novio, se comportan de una manera, se comportan más así como que te abrazan, pero ya en cuanto nos ven juntos has de cuenta que no me conocieron [risas], entonces sí marcar el terreno (Inés Castillo, 2011).

Inés recurre a la metáfora “marcar lo propio” como actitud de su pareja para describir la forma en que es vista, es decir, cómo es representada en el escenario. Su cuerpo está ya “apartado”, tiene “dueño”, lo que la pone a resguardo de los posibles “ataques” del auditorio masculino. Asimismo, uno de los conflictos más comunes en el rock, sobre todo en el caso en el que se comparte el escenario con la pareja, es el de delimitar los ámbitos de la relación personal, privada y los que remiten a su vida pública (entre la relación amorosa y artística):

Pues mira, en la primera banda el guitarrista era mi pareja. Antes de estar en la banda, él era muy pasivo y todo, separábamos mucho lo que es el ensayo y lo que es nuestra relación, eso es muy maduro, se me hacía muy maduro. Y con el Gordo, mi actual pareja, sí hemos tenido problemas personales con problemas de la banda, hemos llegado a los roces arriba del escenario de: “tú conecta eso, pero yo te dije que no, pero esta canción no la íbamos a tocar, pero es que”, sí hemos llegado a eso pero también entendemos que es parte de la banda y también cuando se termina la tocada llegamos a la casa y nos decimos: “perdóname si fui ofensiva hace rato”. Él lo entiende y los dos lo entendemos y ya, ahí queda en la banda, tenemos muchas diferencias, y las hablamos ahí, pero sí tenemos bien separado lo que es nuestra relación y eso yo creo que nos ha hecho, yo creo, durar porque si no lo separamos, yo creo que ya hubiera tronado la banda o hubiéramos tronado nosotros, o los dos, ¿quién sabe? (Inés Castillo, 2011).

Las relaciones amorosas dentro del rock son comunes, pues se comparten actividades propias del estilo de vida, que son producto de procesos de identificación generacional (Feixa, 1998).

Las jóvenes que establecen relaciones amorosas con personas ajenas a las prácticas del escenario, muchas veces, se enfrentan a conflictos, donde la falta de comprensión hacia su actividad y hacia su compromiso con el rock son cuestionados. Azul comenta que tuvo problemas para hacerle entender a un ex novio lo importante que era la música para ella:

Pues cuando ya estaba en la etapa de tener novios, sí tuve un novio que era particular, fue un noviazgo súper cortísimo de tres meses. Y sí era complicado para él. El hecho de que estuviera en frente y que ensayara y estuviera con mis amigos le causaba mucha bronca. Por ejemplo, para él era complicado que yo tuviera más amigos que amigas. O sea, él es simplemente un hombre celoso que se le complican las cosas, entonces esa relación terminó en cuanto se presentaron esas características. Yo dije: “yo no puedo llevar una vida con un hombre así, mi vida es totalmente alternativa”, y si un hombre no tiene la capacidad para acompañarme en este camino, pues entonces no tiene ningún caso. Y esa fue mi filosofía en el primer momento en el que yo salí de cacería de pareja (Azul Monraz, 2011)

El contexto en el que las rockeras se desenvuelven está dominado por la presencia masculina, así que uno de los conflictos más comunes

entre las jóvenes con parejas que no son parte del escenario, se expresa a través de los celos. Azul explica que fue complicado para su pareja de ese momento comprender que la rockera se presentaba frente a los otros, es decir, que hiciera público su cuerpo. Para De Lauretis (1996, c.1989) la representación de género sostenida por la diferencia sexual heteronormativa determina lo permisible y lo prohibido en los cuerpos. De esta forma, el cuerpo de *la mujer joven* es un cuerpo “privado”, un cuerpo que está confinado al espacio también privado; por tal motivo, para la pareja de Azul fue difícil concebir el cuerpo de “su novia” para un auditorio masculino.

La constante interacción de las jóvenes rockeras con “otros” hombres causa celos, lo que conduce muchas veces a rupturas con sus parejas. Mariell Morales (2011) narra su experiencia:

Mi ex novio a veces no podía ir a tocadas donde me presentaba, y pues no sé, no sé si es machismo o celos, pero siempre esa pregunta y la detesto, me decía: “¿Y qué pedo, cuántos *vatos* te tiraron la onda?” y o sea, a mi *me caga eso*, o sea, como: “¡Güey!, ¿qué te pasa?” Si no, otro conflicto era el de los ensayos, “¡Oh!, ¿sabes qué?, voy a ensayar el jueves a las 7” y se molestaba, ¿no? porque me decía: “Oye, es que casi no estamos juntos”, por eso terminamos, la neta me hartaba que quisiera como controlarme [...] (Mariell Morales, 2011).

Otro conflicto frecuente en las relaciones amorosas de las rockeras es la falta de tiempo para la pareja. Como he mencionado con anterioridad, participar en el rock lleva implícitos dedicación y disciplina, por lo que las jóvenes que sostienen relaciones amorosas con quienes no comparten su actividad artística, se enfrentan al conflicto de tener que decidir si continúan con su relación o con la música. La experiencia de Nidia Barajas es ilustrativa al respecto:

Primero perdí así a un vato que quise mucho y él también me quiso mucho. Este *vato* me dijo: “¿sabes qué?, sé que amas lo que haces y jamás te pediría que lo dejaras, pero yo no puedo estar aquí todas las noches durmiendo solo, ni estar esperando que llegues a las 3 de la mañana”. Después pierdo mi matrimonio, por lo de mi bebé, pero también por la música. Definitivamente, pero es muy chistoso porque creo que ni yo me daba cuenta lo feliz que estoy, o lo viva que soy cuando estoy haciendo música, yo no me daba cuenta, yo lo hacía así como, esto me mantiene en paz, esto me mantiene en calma. Entonces, pues sí, o sea yo llegaba todos los días a las 2, 3 de

la mañana, ¿no?, a veces hasta más tarde. Pues por la música y por el *party* también, por lo que implica que te encante la pachanga. Y es que la música te lleva a la fiesta, es inevitable. Entonces llegaba tarde y mira mi ex *vato* es bien chido. Un día platicamos y yo tenía rato así como en mi rollo y él me dijo: “¿sabes qué?, pues como que no me siento muy cómodo y algo no está bien”, quedamos que nos separábamos un tiempo y sí nos seguimos viendo cotorreando y ya como al mes llegamos a la conclusión que mejor nos divorciábamos (Nidia Barajas, 2011).

Como en todo trabajo artístico, las rockeras cultivan, mediante dedicación y disciplina, su habilidad y expresión musical. Asimismo, el reconocimiento en dicho escenario es medido según su permanencia en él. Nidia Barajas (2011) relata, en el fragmento anterior, que uno de los conflictos con sus parejas ha sido por sus presentaciones nocturnas. La vida en el rock, sobre todo las tocadas, es nocturna, y si se suman las fiestas que suceden a una presentación –los *after parties*– el resultado es llegar tarde, de madrugada a sus casas, lo que se interpreta como falta de atención por sus parejas.

Por otro lado, la experiencia de Nidia muestra la forma en que la representación de *mujer* como “esposa” está confinada a la expectativa cultural que norma su permanencia en casa, sobre todo de noche. De alguna manera su pareja, al “no sentirse cómodo”, expresa que no se ha cumplido la expectativa normada por la heterosexualidad (Risman, 2004; Butler, 2002) donde los roles se alimentan de la representación de una “buena mujer”, aquella dedicada al cuidado del marido y su hogar, no a prácticas juveniles que además de no ser propias a su “edad” tampoco lo son a su “género”. Lissa Jay (2011) suma su experiencia de falta de tiempo para una relación de pareja estable:

Sí, una vez una chava con la que salía se enojó conmigo porque yo tenía un evento para tocar en una fecha, haz de cuenta en dos semanas, y yo hice planes con mi pareja para salir un fin de semana antes, y que nos cancelan y cambian la fecha para exactamente el fin que ya había planeado con ella. Y bueno empezaron los reclamos relacionados sobre todo con el tiempo que no le estaba dedicando a ella. Fue una discusión no muy grave, pero bueno, casi siempre tengo parejas que conozco en el mismo ambiente, entonces les gusta, lo que ya no les gusta es que siempre esté en los ensayos y que el tiempo con ellas sea poco (Lissa Jay, 2011).

A pesar de que la pareja de Lissa siente afinidad con sus actividades como artista, la dinámica del medio rockero ocasiona problemas en los acuerdos e incluso en los planes comunes de una pareja, que aunque no sea heterosexual, sí se conduce con las normas culturales de roles heteronormativos. Es así que Lissa Jay explica la forma en que el halo de fascinación que produce el “ser rockera” con su auditorio, factor de atracción para potenciales parejas amorosas, entra en crisis cuando se dan cuenta de que el tiempo que implica ser parte de una banda no permite cumplir con la expectativa de “vivir por y para la otra o el otro”:

tocar en una banda tiene sus beneficios en esto del amor, siempre al inicio cuando conoces a alguien, le cuentas qué onda con lo que haces y te ve tocar y pues eso les atrae a las chicas, pero cuando ya estás en la relación pues empieza el rollo de que no vayas a tocar, mejor quédate conmigo y eso se pone difícil, porque sí quieres quedarte, pero también sabes lo importante que es ir y estar ahí en el compromiso con la banda [...] y es que la banda es una relación de amor también, así que decidir entre una mujer y la música, pues no sé, es difícil, bueno conmigo siempre ha ganado la música (Lissa Jay, 2011).

El significado estético que la música y el rock adquieren en el discurso de las rockeras, es definido como una sensación fuerte e intensa, prioritaria casi siempre, cuando entra en disputa con una relación afectiva. Dulce opina al respecto:

No sé por qué, pero sí sucede mucho que se pongan celosos o celosas por los tiempos. Normalmente cuando me decía, porque sí me han llegado a decir que decida, pues terminaba con ellos o ellas [risas], sobre todo cuando me presionaban, no me gusta, me llegó a pasar que me ponían entre la espada y la pared, me decían: “o la banda o yo”, y yo siempre dije: “no, pues la banda”, o sea la música siempre es mi opción y es que la sensación de tocar y saber qué haces música es indescriptible (Dulce Oliva, 2011).

Los vínculos sociales que conforman las narrativas de las rockeras reflejan también las relaciones de poder a las que se enfrentan para sostener y negociar su participación en el rock con sus parejas, amenaza que está presente sea cual sea su preferencia sexual. Otra relación social que conforma la representación de las rockeras está vinculada con las “otras” mujeres que son parte del rock, las que lo hacen de manera indirecta.

**“LAS PAREJAS DE LOS HOMBRES DE MI BANDA,  
LAS FANS, LAS GROUPIES,  
LAS QUE CUIDAN LAS CHAMARRAS...”**

La representación más común de las mujeres en el rock las define como actoras pasivas que admiran, escuchan y acompañan al protagonista masculino en el escenario, como quienes *cuidan la chamarra, son las novias o las fans* (Belbel, 2008; McRobbie, 1997, c.1975). Así cuando una joven cruza la línea y logra ser parte del escenario en el *backstage* y el *stage* (Goffman, 1989, c.1959), lucha por ser reconocida diferenciándose de las que pasan a ser en sus narrativas “las otras mujeres”. Con ellas tienen relaciones generalmente conflictivas, pues su cuerpo *de mujer* en la escena provoca usualmente celos, envidia o coraje de parte de quienes se relacionan con los hombres de la banda. Nidia Barajas (2011) lo describe así:

[...] lo que sí fue una mala experiencia fueron las novias de los vatos de la banda. En *Purpura*, las novias me odiaban, ¿no? Les daba un celo así, y sí las entiendo, porque pasas mucho tiempo con los músicos, ¿no? y sí, se da que de repente que te enamoras, pero luego sí hay unas exageradas. Aunque yo creo que no es fácil para una morra que su *vato* llegue del ensayo y que se ponga a pensar en el ensayo y que le diga: “Nidia hizo esta canción, Nidia hizo esto”, o sea yo no me daba cuenta de eso, hasta que un compañero me lo explicó, le dije: “¿oye güey, por qué tu morra es así conmigo?”, y me dice el güey: “pues es que se pone bien celosa”, y yo: “¿por qué güey?”, y él me contesta: “la neta porque me la paso hablando de ti”. Pero no era un rollo así de enamoramiento, era un rollo de trabajo. Ya luego me cayó el veinte de que es su *vato* y yo soy morra, ¿no?, fue pues cuando entendí (Nidia Barajas, 2011).

A pesar de la relación de trabajo que la rockera antepone, es posible identificar el origen de los celos de las parejas de los músicos. La descripción de la conexión musical, estética, más el tiempo que se comparte y los espacios de presentaciones, muestran que entre un “*vato* y una *morra*” la relación de trabajo no puede separarse en el imaginario social de una relación de deseo y enamoramiento. El discurso de la rockera está sustentado y naturalizado en la normatividad heterosexual cuando Nidia dice comprender los celos de la novia, los justifica a partir de su condición de “*morra*”.

Las mujeres que participan en el rock se enfrentan a tener que demostrarles a las *otras mujeres* que su labor musical no tiene nada que ver

con seducir a sus parejas. Dejar claro las líneas que marcan la diferencia entre la relación laboral y estética con los miembros de su banda es indispensable para evitar conflictos. Aunado a lo anterior, algunas otras problemáticas más se suman a la lista de enfrentamientos de las rockeras cuando participan en el escenario musical, tal es el caso del embarazo, concebido desde la normatividad cultural como “obligatorio” para las mujeres jóvenes.

Así, Keyla relata que los factores más comunes en las jóvenes para dejar una banda son el matrimonio y la escuela, pero que el más sobresaliente es el embarazo, ya que el cuidado físico que la joven tiene que tener hacia ella y posteriormente hacia su bebé, entran en conflicto con el estilo de vida rockero. Añade como ejemplo, que el embarazo y la maternidad de su compañera de banda, Dulce Olivar, fue causa de que *Las Vaginas Suicidas* se dieran un *break* en el rock:

Mira son muchos los factores por los que las mujeres dejan de estar en una banda, que si quedan embarazadas, que si el novio, que si la escuela, que si la chamba, que si estás *morra*, mil cosas. Con *Las Vaginas Suicidas* cuando Dulce tuvo a su bebé las cosas cambiaron bien cabrón, no podíamos ensayar que porque el hospital, que porque se sentía mal, y bueno es comprensible, además la neta la morra se la rifó, con todo y el embarazo pues hasta tocamos. Pero cuando nació el bebé pues, más porque ya no tenía quién se lo cuidara y eso empezó a complicar los tiempos del ensayo, tuvimos que hacer un *break* con la banda. Yo la neta sentía que estaba perdiendo mucho tiempo y pues ya necesitaba ponerme a estudiar, me sentía bien atorada en eso (Keyla Zamarrón, 2011).

La maternidad y el embarazo en las jóvenes representan conflictos más fuertes para poder sostenerse dentro del escenario. Por ello, en sus relatos ellas expresan constantemente lo difícil que les resulta optar por la maternidad si desean continuar con su actividad musical y artística. Se produce entonces un choque entre anhelos y expectativas que tornan ajena al rock la imagen y posibilidad de una joven esperando a un hijo o con un bebé recién nacido.

## **MATERNIDAD EN EL ROCK: ¿SER O NO SER MAMÁ?**

Inicio este apartado con la pregunta ¿ser o no ser mamá?, por ser precisamente la cuestión a la que se enfrentan las jóvenes rockeras cuando se perciben a sí mismas como “mujeres” normadas en una estructura de género que define el destino femenino como procreadoras y “dadoras

de vida” a partir de argumentos biológicos. Zimbalist (1979) asegura que las mujeres se identifican a partir de roles y estereotipos apegados a la maternidad. Por tal razón se considera que ellas son más intuitivas, emocionales y expresivas; todo esto apegado a su “naturaleza”, emocionalmente conectada con la biología de su “poder” de crear vida. Las rockeras reflejan cómo “la sociedad” les ha insertado lo que Inés Castillo (2011) llama “el chip de ser madres”:

Por ejemplo, ahorita justo estoy en edad casadera y de tener hijos y siempre desde niña te educan para eso ¿no?, tienes que tener hijos, es lo primero que te dicen, te regalan muñequitas es como que te insertan el “chip de ser madre”. No sé yo creo que en algún momento quizá me decida a tener una chamaca, pero no lo sé, no me he sentido preparada, quiero seguir en la banda, estudiar más, no sé y bueno creo que si llego a tener una hija o hijo pues lo haré estando en la banda, con la música porque es mi vida (Inés Castillo, 2011).

Inés es consciente de que su representación de género está vinculada con la maternidad, por lo que en su discurso se hace evidente la percepción de que desde pequeña fue educada para ese destino. La trama se quiebra entonces al evidenciar un conflicto entre un “deber ser” femenino comprometido en la maternidad y su decisión de mantener una vida fuera de la domesticidad. Llevar a cabo el ejercicio de la maternidad fuera de casa, trae como consecuencia la necesidad de negociar su actividad en otros ámbitos sociales. Para Inés la escuela y la música son prioridades que tendrán que ser negociadas en esta decisión. Aunado a esto, la edad de una mujer vinculada con la fertilidad representa para las rockeras una “presión social” que las hace reevaluar su posición como mujeres y como jóvenes.

Así, Siki asegura que si bien a ella “le cuesta” desprenderse de su cultura y de lo que le han enseñado a hacer como mujer, busca hacer algo “diferente”:

Es que precisamente en este año, cuando cumples 30 años pues como que lo empiezas a pensar, he estado en medio del proceso de descubrir y de aceptar ciertas cosas, a veces me da mucho miedo desprenderme de mi cultura, de lo que me han enseñado que una mujer va a hacer o viene a hacer. Pero personalmente he estado buscando un camino de enseñanza, primero de aprender yo y también de enseñar. Siento que tengo una responsabilidad de ser artista, de comunicar cosas, y para poder hacerlo tengo que llevarme a mí misma a vivir experiencias extraordinarias, aunque sea en una situación ordinaria, algo común y

corriente, como es estar en la casa. Siempre me tengo que estar empujando hacia lo extraordinario y a veces eso me aleja de lo que es una mujer convencional, o sea no creo que yo me pudiera casar y tener un hijo como lo tienen otras mujeres. Pero sí hay mucha presión social, de la gente que no vive como tú vives, que no vive creando, buscando viajar y llevar un mensaje y esas cosas. Sí, existe la presión, pero yo creo que si algún día soy madre, tendría que encontrar una manera nueva de ser madre. Quizá una manera que a lo mejor ni es nueva, a lo mejor es una manera primitiva de ser madre, más apegada a la naturaleza, quizá hacer hechizos con mis medicinas naturales, no sé. Sí quisiera tener un hijo, pero a lo mejor en un año o dos y creo que todavía tengo que subir unos escalones espiritualmente para poder tener un hijo (Siki Carpio, 2011).

El relato de Siki Carpio refleja dos puntos interesantes. El primero está vinculado a la presión cultural que percibe como *mujer joven*, con lo que se puede ver que su autorrepresentación está también cimentada en la reproducción. Sin embargo, al mismo tiempo habla de “un deslizamiento” (De Lauretis, 1993) de ese deber de maternidad de una “manera diferente”. El segundo punto, es el conflicto entre ser una artista, enunciado como una responsabilidad de empujar su realidad de forma “extraordinaria”, es decir recrear esa realidad con otro sentido, y el que se le presenta cuando ella se ve a sí misma como una joven que no podría ser madre como “las otras mujeres”. Por ello, necesita moverse a un “punto excéntrico” que le permita pensarse como madre de “otra” forma, diferente al modelo normativo. La operación discursiva de Siki consiste en apropiarse del discurso del “poder femenino dador de vida” y por ello, la maternidad no está en discusión, pero sí piensa en subvertir esa maternidad al relacionarla con lo que ella llama una “forma más primitiva” y más “mágica”.

Respecto de la edad reproductiva como factor de presión, tanto Siki como Inés hablan de cómo el orden imperante les da a entender que su “deber ser” en tanto madres, tiene qué ver con la edad. Ellas son jóvenes por adscripción a una cultura juvenil y a un escenario que prácticamente les exige un cuerpo joven; sin embargo a los 30 años están *social y médicamente listas para ser madres*:

Pues es que, por ejemplo, todas mis amigas, bueno la mayoría de las amigas de treinta y dos años ya están casadas con hijos y ninguna está en una banda. Así amiga, amiga pues ninguna, entonces imagínate que soy el patito feo. Entonces por ejemplo a partir del fenómeno *Facebook* no, me he encontrado con dos, tres conocidos de la secundaria, de la

primaria, nos hemos reunido y ¿qué pasa?, yo a veces ni quiero decirles que estoy en una banda ni quiero decirles que estoy aprendiendo a tocar el bajo, ni quiero decirles que estoy estudiando una maestría, porque me preguntan: “¿No vas a tener hijos?”. Entonces como no quiero llegar a eso, porque ya sé que no me entienden porque ya sé que no les voy a cambiar tampoco su vida, tampoco quiero que me cambien la mía. O sea como que no hablo de eso, y es que siempre me presionan, la neta el discurso social de las amistades está cabrón y luego te dicen mira que el médico dice que ya a los treinta y cinco está difícil tener hijos [...]. Yo sí quiero tener hijos, pero ahorita no (Inés Castillo, 2011).

Inés se da cuenta de que a pesar del estilo de vida que adopta al estar en el escenario de rock, hay detrás de esto una cultura normada que por su representación de género define a sus cuerpos jóvenes en transición a la adultez como reproductores. Por ello, cuando la rockera habla de sus prácticas musicales e intelectuales a sus amigas, “las otras” que no son parte del rock, éstas últimas sienten una especie de admiración, pues la rockera ha logrado subvertir, mediante sus decisiones, esa normatividad que la determina al hogar y cuidado de las hijas y los hijos. Aunque asegura que no ha logrado del todo dejar el “chip de ser madre”, pues es consciente de la dificultad de mantenerse bajo la decisión de no serlo y continuar como el “patito feo”, incluso acepta que en ocasiones le da vergüenza expresar que no está segura de entrar al “rol de la maternidad”.

Así pues, muchas veces, sí existe el anhelo por parte de las rockeras de ser madres, pero como una experiencia planeada, que cuestionan y piensan de forma alternativa a la “tradicional”, misma que es resignificada y “fisurada” por un estilo de vida estético y artístico. La responsabilidad de la maternidad y el cuidado de los hijos, de acuerdo con la normatividad de género y juventud, son intrínsecos a la condición femenina y al paso a la adultez. Este es uno de los principales motivos de conflicto para las rockeras cuando deciden “ser madres” sin dejar de ser rockeras. Las prácticas del rock están diseñadas para hombres y para la juventud, por lo que ellas imaginan la maternidad de una manera que se adapte a estas prácticas, ya que no desean dejar el escenario:

Sí, tengo anhelos, ideas y me gustaría algún día tener un engendro, una larvita mía, sí, pasarle todo esto, lo musical y todo lo demás, y aunque no me ha tocado ver muchas mujeres con niños en este ambiente o más tocando, me ha tocado ya gente ya mayor que sí tienen sus niños y dejaron de tocar un rato y todo esto, pero no continúan con la música

por lo mismo, porque es, o es la música o la atención a tu chamaco. Yo por mis gustos personales no he querido tener un chamaco pero, ahorita ya, ya, ya estoy llegando a los treinta, estoy viendo que algún día voy a estar sola y necesito alguien que me cuide, que me cambie el pañal cuando esté sola [risas], pero todavía tengo unos 4 años más para pensarlo, este... pero no sé, si me gustaría, fíjate, tener un chamaquito, pero, se me haría muy irresponsable de mi parte exponer a un chamaco desde pequeño a andar en la calle, andar de noche, las desveladas, el humo[...] (Lissa Jay, 2011).

Las constantes que emergen en los discursos de las mujeres que son parte del rock alrededor de la maternidad, son: la presión que reciben “biológica y socialmente” respecto a su edad para tener hijos, la responsabilidad del cuidado de infantes en un ambiente no apto, pues el rock es nocturno y “lleno de humo”. Y aunque estos conflictos se hacen presentes, algunas rockeras han decidido enfrentar estos obstáculos en el escenario y ejercen la maternidad sin dejar su actividad musical. Azul explica que cuando quiso tener un hijo, sus compañeros de banda pensaron que su proyecto musical dejaría de funcionar; sin embargo, ella les demostró que podía hacerlo:

Todos en la banda cuando me embaracé me decían: “de verdad que no sabes el rollo de tener un hijo” y es que yo les avisé cuando ya tenía dos meses, les dije: “pero tranquilos, seguiremos con las fechas programadas para tocar y cuando ya me falte como un mes paramos unos dos o tres meses y seguimos”. Y así fue, cuando Astor nació, yo le dediqué el tiempo necesario, y lo sigo haciendo, pero siempre con la banda, mi hijo ha crecido así viendo a la banda como su animación favorita. Además su padre toma la misma responsabilidad que yo con él, incluso a veces yo tengo compromisos a los que él no va y se queda cuidándolo y no pasa nada. Astor toca la batería, a sus tres añitos, es un precioso y le encanta la música, le encanta que ensayemos aquí en casa. Y sí creo que yo no podría ser una mamá convencional, soy una mamá diferente y me encanta y disfruto a mi hijo, pero también mi trabajo (Azul Monraz, 2011).

En el caso de Azul, la responsabilidad compartida frente a la paternidad/maternidad le ha permitido construir “otra” forma de educar a su hijo, quien ya inicia un camino musical a su corta edad. En este sentido, las rockeras construyen su experiencia del embarazo en constante diálogo con el escenario de rock, lo cual produce modificaciones y “fisuras” al simbolismo del espacio rockero como exclusivamente masculino (*cock rock*) (Frith y McRobbie, 1990, c. 1978), pero también a la representa-

ción de mujer-madre destinada al hogar y al cuidado de su familia y por lo tanto, ya inserta en los roles de la adultez.

Teresa de Lauretis (1996, c.1989) insiste en que, a pesar de que existen mecanismos de poder que construyen tecnologías de género, existe “la posibilidad de agencia” en la propia producción de sujetos femeninos y masculinos. En este sentido, la autora asegura que existe un “fuera del género” que puede ser interpretado en el proceso de autorrepresentación del sujeto, desde el lenguaje que se muestra en prácticas “cotidianas y micropolíticas”. Hasta ahora, he analizado cómo las prácticas de las rockeras conforman su representación y autorrepresentación de género en la materialización de su cuerpo como mujeres jóvenes y “músicas”. Mediante sus relatos, ellas han dejado ver la compleja relación que existe entre las prácticas que integran el escenario del rock y el diálogo con otros espacios sociales vinculados con sus relaciones personales. No existe en el discurso de las rockeras una división de espacios, más bien se construyen puentes comunicativos que dan como resultado a jóvenes capaces de cuestionar estructuras, relaciones de poder, discursos biologicistas y mecanismos que conformen un “deber ser” *generizado* y de condición normativa de juventud.

## CONCLUSIONES

Las siguientes conclusiones terminan sin terminar. No olvido que los finales siempre son también los principios y con ello invito a las y los lectores a tenerlo presente. Este libro es la presentación de algunos hallazgos importantes sobre la significación que el cuerpo de mujeres jóvenes adquiere, a partir de lo que el rock como contexto posibilita en su proceso de autorrepresentación. Sí, el contenido de los relatos de las jóvenes que aquí se presentan se sitúa en un contexto fronterizo, pero no sólo por el carácter geográfico de Tijuana, sino por la significación de frontera que tanto la representación del género como de la juventud, pone en juego en sus experiencias al “tocar puntos excéntricos”.

Aunado a lo anterior, esta investigación ha sido una puerta para abrir horizontes de indagación, sobre todo para mí misma, en relación a estudios feministas, de género y de juventud en contextos donde el diálogo entre lo público y lo privado se muestran de forma difusa en su separación, sobre todo cuando de mujeres jóvenes se trata. Así desde el inicio me propuse abordar al rock, como una tecnología de género (De Lauretis, 1996, c.1989) que produce representaciones y autorrepresentaciones con efectos en el cuerpo de las jóvenes, pues en el rock se producen mecanismos de control que condicionan a las rockeras frente a estereotipos y roles dentro de las prácticas del escenario, donde el cuerpo de mujer joven simbólicamente juega un papel fundamental.

La representación normativa del género está íntimamente vinculada con el cuerpo joven de las rockeras, por ello la mayoría de las y los jóvenes que forman parte del escenario rockero, muestran en sus discursos que existe una continua deserción de las mujeres en el escenario que se explica desde una “justificación natural” por su condición “biológica” y de “domesticidad”, de ahí, la metáfora de “mujeres fugaces” (Saavedra, 2007). De la misma manera, aunque ya muchas mujeres se han enlistado en el escenario del rock en Tijuana, se las sigue adscribiendo a ciertas

representaciones fijas, como las de las novias o seguidoras, fans o como las “cuidadoras de chamarras”.

El reconocimiento de las mujeres, como parte del escenario de rock, está íntimamente ligado con la representación de género, la cual produce cuerpos determinados a expectativas estéticas y éticas vinculados con el ser para otros, otras y la domesticidad. Aunado a ello, la maternidad y el matrimonio son naturalizados y normalizados en la representación de la mujer que en el proceso de su juventud debe cumplir con la expectativa de la reproducción; su condición de jóvenes no está relacionada con el permanecer en el rock (aunque sí ser jóvenes), sino con el de “transitar” de la casa paterna - ser la hija-, a la de un marido -ser la esposa-. Ellas se ven obligadas constantemente a demostrar su estancia en el escenario rockero, no sólo frente a la familia, sino ante las propias redes sociales que se configuran en el escenario de la ciudad.

De esta manera, el cuerpo tiene un papel fundamental, ya no sólo como capaz de procrear y causar con esto la desertión de muchas rockeras, sino también como símbolo en un sistema de representación que se sostiene por estereotipos que adscriben a las mujeres al imaginario de patrones de sensualidad y belleza que posicionan a su cuerpo en función de metáforas androcéntricas (Bradby, 1998; Urteaga, 1998, Estrada, 2002), mismos que a veces, contribuyen a los mecanismos que “hacen género” y otras veces son resignificados por las rockeras mediante actos de agencia. En las jóvenes, la capacidad de actuar frente a la representación de género y a su condición de juventud, se presenta cuando dialogan y negocian su posición como rockeras frente a las normas que conforman su contexto sociocultural. De alguna manera, las mujeres al ser parte del rock en Tijuana, muchas veces fisuran y agrietan lo que Frith y McRobbie (1977) llama el cock rock (rock fálico).

El cuerpo de las mujeres en el rock está primero al servicio de las metáforas masculinas, subordinadas a su deseo sexual, después a su reconocimiento como “músicas”. Debo aclarar que como resultado del análisis de los discursos y prácticas en el rock, se dibuja una diferencia entre tener y/o adoptar una actitud masculina y adoptar una “masculinización corporal”, pues la primera es aceptada e incluso fomentada por la adscripción de las rockeras al escenario, mientras que la segunda es rechazada como parte de su representación de mujer. En este sentido, si se considera al rock como tecnología de género, es vital comprender el proceso mediante el cual ellas negocian la representación del género desde su propia subjetividad.

Siguiendo a De Lauretis (1996, c.1986; 1993), los relatos individuales de las rockeras muestran experiencias de prácticas “cotidianas

y micropolíticas”, las sujetos revelan cómo la normatividad de género y juventud, a veces puede ser fisurada mediante actos que negocian su posición. Entiendo, que las sujetos que participaron en este estudio, son mujeres que construyen discursos ambiguos que no se insertan en un sólo sentido. Los relatos mostraron a sujetos reales que adquieren experiencias diversas y múltiples en el rock y en otros espacios sociales (familia, amigas/amigos, relaciones amorosas), que componen su identidad de forma compleja, en constante proceso y movilidad (Hall, 1996; 2010). Así, las rockeras pusieron en evidencia desplazamientos que, a veces, las inserta dentro del género y la juventud como condición normativa, pero otras veces fuera de esas representaciones, construyendo puentes comunicativos que quebrantan su normatividad mediante “puntos ex-céntricos” (De Lauretis, 1993), que logran tensionar las representaciones establecidas en el escenario.

Como ya vimos, uno de los requisitos para ser consideradas parte activa del escenario rockero, es que deben saber tocar un instrumento o atreverse a cantar frente a un auditorio, pero regulado a partir de metáforas androcéntricas. Y es que las jóvenes rockeras se enfrentan a la “duda” por parte del auditorio de su capacidad como ejecutante o cantante por su condición generizada. Así, uno de los hallazgos más significativos de la presente investigación, es que las mujeres se perciben en el rock primero como cuerpos y después como “músicos”. Teniendo en cuenta que el cuerpo en el rock se define en primera instancia como objeto y blanco de “deseo”, es que ellas tiene que demostrar que pueden ser y hacer lo mismo que un joven rockero. Es entonces, que las jóvenes construyen una disociación discursiva alrededor de “ser músico”, enunciado en masculino, y su ser mujer relacionado con su cuerpo, pues su ejecución y presentación en la escena es leída bajo la representación de lo masculino, de modo que en su proceso de autorrepresentación, constantemente enuncian la importancia de demostrar que además de tener un cuerpo de mujer joven, saben y pueden rockear.

Así, ellas negocian su reconocimiento con los otros, adaptándose a las prácticas establecidas en el escenario, pero también resignificándolas. Su condición de mujer joven identificada como cuerpo se adscribe a veces a prácticas masculinizadas y en otras, se presenta “subordinando de forma adaptada” su cuerpo como objeto de deseo (Risman, 2004; Zimbalist, 1979) de forma estratégica. En muchas ocasiones, las y los integrantes de la banda manifiestan formas de control que se suman a prácticas heteronormativas representadas en estereotipos de belleza y sensualidad, donde la imagen y la vestimenta que las rockeras adoptan en el escenario se sostienen desde la definición de un cuerpo de mujer

joven. De forma simultánea, ellas desarrollan una estrategia de apropiación de la norma que responde a expectativas culturales, alrededor de la construcción de su imagen, con tal de ser escuchadas y reconocidas como artistas y “músicas”.

Según De Lauretis (1993), la objetivación del cuerpo es un acto de control que define la diferencia de la mujer en una constante normativización heterosexual, sin embargo, cuando las rockeras perciben dicha subordinación se posicionan de forma crítica ante ella y muchas veces, logran transformarla para su propio beneficio. De alguna forma, ellas tocan puntos que fisuran la representación normativa del género y juventud, impuesta por la heterosexualidad y el adultocentrismo, al jugar con sus propios símbolos. Entre las ventajas más sobresalientes se develan el no cargar sus instrumentos, desvincularse de la responsabilidad de manejar y controlar el audio (soundcheck) o ser “protegidas” y “cuidadas” por los hombres de su banda. Es entonces que las rockeras se percatan de la extrañeza de su presencia en el rock, ya que se trata de un espacio donde la presencia es mayormente masculina, lo cual provoca que “ellas llamen más la atención” por ser mujeres que además logran mostrar-demostrar que “saben hacer” musicalmente lo mismo que ellos.

En este sentido, “llamar la atención” resulta dos caras de una moneda, ya que algunas veces se convierte en una ventaja que les permite tener acceso al escenario y ser escuchadas de forma azarosa pero otras veces no son escuchadas, sólo son representadas en la escena como cuerpos. Por ejemplo, las rockeras narran que los organizadores de tocadas o giras saben que las bandas de mujeres atraen a un auditorio principalmente masculino, por lo que les permiten tocar con el fin de promocionar el evento, sin siquiera prestar atención a su trabajo artístico. Es entonces, que sus bandas privilegian una representación que les exige ser bonitas pero rebeldes. La actitud de rebeldía y seguridad en el escenario se suma a las expectativas culturales que las rockeras enfrentan como mujeres jóvenes. De tal manera, las rockeras que se declaran lesbianas, afirman que a quienes adoptan una imagen corporal masculinizada, se les exige encajar en la representación de mujer joven heteronormativa. Es así que dos grandes discursos se muestran en los relatos de las rockeras al hablar de su imagen frente a un auditorio, la construcción de un alter ego y/o un disfraz.

El disfraz es evidenciado cuando las rockeras negocian su representación de género acorde a las normatividades heterosexuales, con el fin de ser escuchadas; mientras que el alter ego se materializa de manera ambigua entre la “adaptación subordinada”, lo cual se ajusta a las nociones culturales estéticas adaptadas a metáforas androcéntricas, en

las que el cuerpo de mujer joven es un objeto de deseo; pero que, simultáneamente, subvierte y fisura su subordinación al apropiarse de la “naturaleza femenina” que, parafraseando a Zimbalist (1979), es temida por la cultura masculina, ya que representa autonomía respecto al poder patriarcal. De alguna manera, el autoconocimiento y control del cuerpo en el caso de las mujeres, desafía los ideales masculinos, ya que ellas logran controlar “sus poderes naturales” y esto las convierte en peligrosas, se trata de mujeres deseadas y al mismo tiempo respetadas.

El caso más sobresaliente en esta investigación en la construcción de un alter ego vinculado con las características antes enunciadas, es el de la personificación de la Madame, por parte de Azul Monraz, ya que este personaje evidencia la idealización de una mujer con poder, donde el cuerpo es apropiado y exhibido a partir de la misma naturaleza femenina que le permite seducir desde la intuición. En este sentido, su reivindicación en torno a la representación de la mujer está asociada con un autoconocimiento, con la noche, el cabaret y la vida prohibida para una “buena mujer”. Cuando las mujeres son esposas y madres son inofensivas, en cambio cuando deciden sobre su cuerpo, son un peligro para la razón y la cultura misma. Por ello La Madame es un peligro, pero a la vez atrae en una cultura que es transgresora, el rock, la cual es también altamente fundamentada en mecanismos de poder desde la normatividad de género.

Además, el alter ego que Azul construye en el rock toca puntos fuera del género y la juventud, ya que materializa un cuerpo independiente y adulto aún en el escenario. La Madame es lo que De Lauretis (1993) denomina un “sujeto excéntrico” ya que si bien no necesariamente se posiciona “fuera” de la representación del género, sí dialoga y negocia mediante desplazamientos cotidianos, políticos y personales su posición como mujer joven, distinta de la normatividad que la destina a la subordinación y a la domesticidad. Ella es una mujer adulta, que a pesar de los requerimientos del rock de ser un cuerpo joven, decide presentarse como fuera del mismo, cumpliendo con la meta adultocéntrica de “independencia”. Su ambigüedad radica en que en ciertos momentos y situaciones desplaza la “norma”, pero en otros la reafirma.

Algo similar sucede con el caso de Siki Carpio, quien mediante la sensualidad, el romanticismo y la intuición, construye una imagen que cumple con la representación de género, pero también la posiciona fuera de esa representación. Esto es lo que Siki hace al argumentar que mediante su intuición logra encontrar su “poder” femenino. Ella se autorrepresenta como una mujer romántica que utiliza su conexión “natural para expresar música que eleve las energías” de su auditorio.

De alguna manera, la rockera retoma metáforas masculinas que fortalecen el esencialismo de “lo femenino” vinculado con lo “natural”, pero haciendo una separación de la concepción del cuerpo como objeto de deseo, llevándolo a lo que ella misma denomina “esencia”, pues para esta artista existe un continuo rechazo a la representación de las mujeres vinculada a la “cursilería”. Ella busca ser reconocida por su sensibilidad y sutileza, siempre y cuando sean estratégicas y le permitan posicionarse y adquirir un poder estético y musical dentro del escenario. Azul y Siki tocan “puntos excéntricos” (De Lauretis, 1993) en común, ambas han encontrado mediante su presencia en el escenario un lugar donde (re) significar su cuerpo desde las metáforas masculinas pero con un sentido privilegiado, ya que por su condición de mujeres “sexys” atraen al público y simultáneamente dejan en claro que el poder es de ellas, que se trata de un guión que ellas hicieron y controlan. Han desarrollado mediante el alter ego y la apropiación de su “esencia natural”, herramientas para diferenciarse de otras rockeras en el escenario, pues el auditorio y otras bandas les han permitido tener el privilegio de ser aceptadas por su imagen-cuerpo de mujer, con un halo de admiración y respeto. Las dos rockeras transforman y resignifican la sensualidad femenina mediante la apropiación del placer corporal y, aunque lo hacen desde parámetros que en la normatividad de género siguen siendo identificados como símbolos donde el cuerpo expuesto es para ellos, desde la performatividad logran desplazarse para subvertir esta representación (Butler, 2001; 2002) mediante una estrategia de poder.

De esta forma, la mayoría de las rockeras se posicionan en la excentricidad, pues al participar en el rock logran percatarse de estrategias que les permite ser reconocidas como artistas y “músicas”. En algunas ocasiones, sus estrategias están relacionadas con actos extremos considerados no apropiados para las buenas mujeres, pero que en el rock les permite ganarse un respeto. El disfraz en las rockeras también funciona como una estrategia que les permite estar adscritas al rock de la ciudad, pues ellas saben que acceder a “pintarse”, a “ponerse falditas” o verse en general muy femeninas, les posibilita “llamar la atención” en el escenario. Es así que en muchas ocasiones, las rockeras construyen una imagen y una actitud apegadas a los estereotipos estéticos del orden de género y juventud, no porque busquen apropiárselos y resignificarlos como en el caso de quienes construyen un alter ego; sino porque se han sentido obligadas a cumplir con las expectativas culturales (Risman, 2004) como estrategia para ser tomadas en cuenta dentro del rock como “músicas”.

Otra de las prácticas a las que se adscriben las jóvenes al formar parte del rock, son interacciones con otras “músicas” y otros músicos,

*managers*, dueñas y dueños de bares y cafés y el auditorio. Es ahí donde se presentan constantes juegos entre la representación y autorrepresentación de género que se materializa en su cuerpo, asociado a la mirada de otras y otros, y simultáneamente a la mirada de sí mismas. Según MacKinnon (1988) y Berger (1972) las jóvenes cumplen el papel de inspectoras de sí que buscan cumplir con la inspección del otro –masculino- que aprueba su participación. Por ello, las manifestaciones de “celos” y “envidia” entre las rockeras en el escenario responden a relaciones de competencia que no necesariamente se vinculan con su actividad musical, sino más bien con su cuerpo como símbolo de deseo.

De esta forma, el cuerpo de las jóvenes es visto bajo paradigmas estéticos que son justificados por determinismos biológicos. Según Butler (2001) la materialidad de los cuerpos, acordes al género, se conforma a partir de “marcas” que definen los contornos, movimientos, como un efecto de poder. La heteronormatividad como una imposición, justifica que el deseo “natural” de un hombre hacia una mujer (y viceversa) sea una fuerza que gobierna y regule sus actos, a partir de la diferencia sexual (Butler, 2002). Incluso ellas naturalizan y justifican que en ocasiones los “chicos de su banda” o el auditorio, “intenten sobrepasarse”, pues su cuerpo es “por naturaleza” objeto de deseo (Zimbalist, 1979; MacKinnon, 1988) sometido a impulsos eróticos masculinos “no controlables”, “naturales e instintivos”. Ante este hecho, ellas responden aludiendo a su condición de compañeras de banda, de “un chico más” o una carnala que efectúa la misma práctica como “músico”.

Las relaciones intragénero se observan en actos de apoyo y rechazo o de celos y admiración entre las rockeras. En su discurso, el cuerpo -para ellas y los otros- es una herramienta que a veces facilita el acceso al rock, pero otras lo dificultan. Por un lado, la creación artística femenina posee una “conexión musical” estética y creativa diferente cuando tocan sólo mujeres, en comparación con una banda mixta. En sus relatos, aseguran que las identificaciones con otras mujeres son sostenidas por la “conexión artística” pero también por la complicidad de saberse mujeres “actuando” en un espacio masculino. Así, aseguran que entre ellas se comparte una empatía que no sucede con los hombres en el escenario al producir música. Considero necesario aclarar que las emociones y sentimientos a partir de los cuales las rockeras se identifican entre ellas, están ligadas al postulado que asocia la relación de la mujer con la naturaleza y con lo intuitivo (Zimbalist, 1979). Es por ello que la descripción que emerge en la representación de ser mujer joven y “música” en el rock se somete a una construcción binaria donde, la mujer ejecuta intuitivamente y el hombre desarrolla habilidades a través de técnicas.

Entiendo que las experiencias de las rockeras, parafraseando a Frith (1996), evidencian un sentido estético y ético, y aunque sus discursos expresan interacciones dentro del rock, ellas no se autorrepresentan separadas de otros ámbitos sociales y relaciones que las conforman. Por ello, las jóvenes para poder “actuar”, negocian su reconocimiento no sólo en el rock sino con otros ámbitos como la familia, las amistades o sus relaciones amorosas. Sus representaciones de género y juventud están vinculadas además con ser hijas, novias, esposas o madres. Así, la familia puede ser un obstáculo o un apoyo para que las mujeres participen en el escenario.

La institución familiar es uno de los primeros ámbitos sociales donde las rockeras negocian su condición de género y juventud para poder tener acceso al escenario, sobre todo porque esta institución es sostenida por valores patriarcales y adultocéntricos. Una de las primeras negociaciones entre la familia y las jóvenes que participan en el rock se hace evidente en la “salida de casa” y el acceso a un espacio público. Las rockeras construyen su personaje como artista retomando los mecanismos de poder que su familia le impone, pero también cuestionándolos. Cuando las mujeres se adscriben a las prácticas del rock, participan en espacios donde uno de los requisitos es precisamente “exhibir su cuerpo” ante un auditorio. El “cuerpo exhibido” de las mujeres se enfrenta a la crítica moral sociocultural, fomentada sobre todo por el padre, pues estructuralmente dejan de cumplir con las expectativas culturales que una buena mujer joven debe seguir.

Aunado a ello, el contexto de las prácticas rockeras se desarrolla en espacios de Tijuana que poseen una fama poco apta para las “mujeres jóvenes decentes” y en un tiempo tampoco aceptable: la noche. Las jóvenes también desplazan el estereotipo moral que se construye desde el orden de género y juventud alrededor de su cuerpo, ya que lo exponen y lo hacen público a pesar del desacuerdo que pueda existir por parte de sus relaciones sociales fuera del escenario. El desacuerdo de la participación de las mujeres en el escenario por parte de la familia está fundamentado en las prácticas consideradas rebeldes, mismas que sostienen la contracultura del rock (Agustín, 1996; Roszack, 1980, c. 1968). La negociación que las rockeras establecen con su familia se hace más flexible cuando demuestran que estar en el rock no es sólo un pasatiempo, sino que es una actividad estética que ya es su estilo y decisión de vida; así ellas fisuran y quebrantan las reglas impuestas por la institución familiar llevándolas a significaciones distintas que tocan puntos excéntricos.

Según las rockeras, su actividad artística es validada por sus padres cuando demuestran que también son reconocidas en el escenario

cultural de la ciudad, de modo que su “cuerpo exhibido” interpretado como un acto vergonzoso es resignificado en orgullo e incluso admiración. Para ser reconocidas como rockeras y “músicas” en la negociación familiar, las entrevistadas manifestaron ser impulsadas casi siempre por las otras mujeres de la familia (tías, abuelas, mamás o hermanas). Esto devela la manera en que se genera una red apoyo basada en las figuras femeninas, tejida mediante procesos de identificación que validan su actividad como artistas. Sin embargo, una constante es que las jóvenes desplieguen una serie de estrategias que cuestionan los roles impuestos por un orden heteronormativo y adultocéntrico.

Las negociaciones más comunes entre las jóvenes y su familia son las que atañen a las salidas a fiestas (parties). Las fiestas en el rock simbolizan una plataforma para las rockeras que les permite construir primero, una imagen y una actitud apegada a las exigencias de “rebel-día”, porque una joven que asiste a los parties durante o después de una tocada, logra “darse a conocer” como una chica libre de las ataduras domésticas, es decir, “rebelde” y segundo, mediante su asistencia ellas tejen redes de apoyo. Los parties, significan un espacio que las adscribe al escenario del rock de la ciudad.

La famosa frase que circula en el ambiente musical del escenario rockero: “sexo, drogas y rock and roll” se mantiene viva en Tijuana gracias a las fiestas que se llevan a cabo antes o después de las tocadas en puntos de reunión como bares y casas de ensayo, donde las redes que conforman al rock (auditorio, managers e integrantes de bandas) se reúnen para socializar, pero al mismo tiempo para tejer espacios de apropiación juvenil que los adscribe y caracteriza como una cultura integrada por y para la música. De esta forma, la base de dicha socialización es el rock, como música, que es acompañada de algunas drogas legales (alcohol y tabaco), e ilegales (marihuana, pastillas y cocaína, entre otras).

El uso de drogas en el escenario rockero está en gran medida presente de forma mítica con el símbolo que constituye la representación del rockstar (Agustín, 1996), misma que se identifica con excesos y el aspecto despreocupado y relajado de las y los jóvenes. A pesar de que en el imaginario contracultural del rock la frase de “sexo, drogas y rock and roll” es incitante, en la práctica cotidiana las jóvenes aseguran que esto es diferente. Si bien, el uso de drogas en el contexto del rock es permitido, no puede llevarse a la práctica de forma desenfrenada sino con cierto “cuidado” y “límites” que permitan que el propio escenario siga funcionando. Además cuando se habla de sexo, las jóvenes se muestran más pensativas en el tema e inmediatamente asocian esta actividad a un compromiso con una relación amorosa. Es común que ellas naturalicen

la libertad sexual en los hombres de su banda, pero no en ellas. De esta manera, los significados de la frase “sexo, drogas y rock and roll” resultan múltiples y no necesariamente convergentes.

Así, los límites y fronteras que existen en el rock se materializan en el cuerpo de las rockeras, pues de ello depende su propia inserción al escenario de la ciudad. Es entonces que las jóvenes se enfrentan a la necesidad de “cuidar su cuerpo” en el marco de las prácticas que la fiesta exige, pensadas para cuerpos jóvenes. El escenario del rock no se agota en las tocadas o en las fiestas, pues también está integrado por ensayos e incluso por giras que exigen que el cuerpo de las rockeras esté sano y con energía. Como los ensayos tienden a convertirse también en fiestas, hace más difícil el control y cuidado del cuerpo, ya que en muchas ocasiones tener un equilibrio entre el *party* y la habilidad de tocar un instrumento, se complica con el “sentirse bien” físicamente hablando, para ensayar.

El cuidado del cuerpo, vinculado con un proceso biológico más que simbólico, es percibido por las rockeras como una de las mayores prioridades a tener en cuenta para poder (de)mostrar su trabajo artístico y entonces poder ser reconocidas como “músicas”. En este sentido, las mujeres se inscriben a un contexto donde frecuentemente la imagen y la actitud juvenil “rebelde” y “libre” son y debe ser coartada por la responsabilidad y por la disciplina musical.

La construcción de relaciones de amistad de las jóvenes que participan en el rock, está íntimamente ligada a su actividad como parte de una banda, ya que sus experiencias se inscriben con quienes también son parte de dicho escenario. Los amigos y amigas dentro del rock implican la pertenencia al escenario y a su vez, a las redes de apoyo que sostienen y mantienen al rock local. Una de las generalidades que las rockeras expresaron, está vinculada con su “entrada” al escenario, misma que se registra apegada a relaciones de amistad o de pareja. En muchas ocasiones, el acceso de una joven a espacios dominados por los hombres es avalado por otros hombres, la existencia de un “resguardo” masculino les permite la entrada y estadía. Ahora bien, las relaciones amorosas de las rockeras presentan dos rumbos en sus discursos: por un lado, si la relación es heterosexual y su pareja es parte del escenario, puede constituir un apoyo e incluso la puerta de entrada al mismo, sobre todo cuando es parte de su banda; y por otro, pueden ser un obstáculo que pone en conflicto su participación activa en el rock, pues hay una constante expectativa de que la mujer joven no exponga su cuerpo en público.

La complejidad de las relaciones de amistad y de pareja se hace evidente desde la heteronormatividad como institución de poder, pues

cuando las rockeras entablan relaciones amorosas con otras y otros, comúnmente con algún músico, o algún miembro del auditorio del escenario, su representación como rockeras es significada a partir de su relación amorosa. De alguna manera, la posición de las chicas “como pareja de” les permite ser reconocidas y respetadas. Y es que su cuerpo como propiedad de otro (apartado) las resguarda del auditorio masculino. Asimismo, uno de los conflictos más comunes en el rock, sobre todo en el caso de compartir el escenario con la pareja, es el de delimitar los ámbitos de la relación personal –privada– y los que remiten a su vida pública (entre la relación amorosa y artística).

Es pues común que se establezcan relaciones amorosas dentro del rock, ya que se comparten actividades propias de este estilo de vida, que son producto de procesos de identificación generacional (Feixa, 1998; Collingnon y Rodríguez, 2010). Pero cuando las relaciones amorosas se establecen con personas ajenas a las prácticas del escenario, se enfrentan a conflictos donde la falta de comprensión hacia su actividad y su compromiso con el rock son cuestionados con frecuencia. Uno de los más recurrentes son los celos, pues el escenario donde se desenvuelven las jóvenes está dominado por la presencia masculina. Otro problema es la falta de tiempo para la pareja. Participar en el rock lleva implícitas prácticas que requieren dedicación y disciplina, por ello, se enfrentan al conflicto de tener que decidir si continúan con su relación o con la música. De esta manera, el significado estético que la música y el rock adquieren en el discurso de las jóvenes es definido como una sensación fuerte e intensa, prioritaria casi siempre, cuando entra en disputa con una relación afectiva. Las relaciones sociales de amistad o amorosas de las rockeras reflejan también relaciones de poder a las que ellas se enfrentan para sostener su participación en el rock, amenaza que está presente sea cual sea su preferencia sexual.

Después de haber hecho un recorrido sobre los hallazgos más sobresalientes alrededor del análisis de las experiencias de las rockeras, he de concluir afirmando que la representación y autorrepresentación de género de las jóvenes en el rock se expresa de diversas formas y en constante diálogo entre la normatividad de género y juventud.

Estas jóvenes, mediante su proceso de autorrepresentación de género, materializan su cuerpo a partir de un complejo entramado de negociaciones que dialogan con su poder de hacer/saber en el rock. Su actuación oscila en un constante “ir y venir” entre ámbitos privados y públicos. Entiendo que ellas se apropian de mecanismos que sostienen al rock como una tecnología de género, pero desde una “diferencia” estratégica que a veces logra tocar “puntos excéntricos”. En este sentido, el

camino para ser reconocidas como rockeras se hace múltiple desde su propia adaptación al contexto rockero, pero también a lo que sus actos de agencia logran cambiar desde procesos de negociación, mismos que las posicionan como jóvenes que tienen posturas críticas ante su subordinación y determinación corporal a la domesticidad, de esa manera pueden ser consideradas como “sujetos excéntricos” (De Lauretis, 1993).

Aunado a ello, debo mencionar que mi propia experiencia en esta investigación me ha permitido ver al rock desde una perspectiva distinta, pues antes de este análisis tenía la percepción de que las jóvenes, al participar en el rock se liberaban y lograban transgredir completamente su posición subordinada de mujer joven. Me he dado cuenta de que el camino no es tan sencillo, por el contrario, se va trazando y recorriendo a través de negociaciones con estructuras, ordenes culturales y representaciones que desde mecanismos de poder sostienen normatividades, fuertemente imbricadas en esencialismos y justificaciones biologicistas.

Por otro lado, las jóvenes rockeras como “sujetos excéntricos” de este libro, abren pauta a lo que Teresa de Lauretis (1993) llama las nuevas sujetos del feminismo, que también complejizan los procesos de transformación de la condición juvenil. Por ello, desde una postura crítica, esta investigación lanza la piedra para nuevos campos de investigación que de forma específica se dejan ver en procesos de transformación que respecta al género, y la juventud como categorías que nos permiten comprender la realidad contemporánea.

# EPÍLOGO

MA. DEL CARMEN DE LA PEZA CASARES

Con enorme cariño y generosidad Merarit Viera Alcázar me dijo recientemente cuando me invitó a escribir este epílogo: “ya va a salir mi libro publicado y usted tiene que estar”. De inmediato acepté la invitación para corresponder al cariño y sólo cuando me puse a escribir me dí cuenta del problema en el que me había metido: ¿en que consiste escribir un epílogo para un libro escrito por alguien más? ¿Cómo responder a la solicitud de Merarit?

La palabra epílogo, de acuerdo con María Moliner, significa “añadir algo a lo dicho”; para la retórica es la parte final de un discurso e incluye un “resumen de todo lo dicho” y, hoy en día, la noción epílogo es sinónimo de “conclusión”. Sin embargo también se entiende como una “parte añadida... en la que se hace una consideración general” o simplemente un “suceso que ocurre después de otro que ya se consideraba terminado...” Esta última definición me permitió ubicarme en un lugar de enunciación más confortable.

“Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock” es sin duda una obra terminada que se sostiene totalmente por sí misma, no necesita que se le “agregue nada”. Por lo tanto no intento “agregar” algo más sobre porque hubiese faltado algo al libro de Merarit; tampoco pretendo hacer un “resumen de todo lo dicho” y mucho menos añadirle algunas conclusiones al trabajo cuando la propia autora decidió abrir la obra a nuevas preguntas, en lugar de cerrarla con una conclusión.

Este epílogo es simplemente un acto de enunciación “que ocurre después de otro” y al que contesta. Es la respuesta a una interpelación, e intenta continuar con el diálogo sobre el rock que iniciamos con Merarit cuando la conocí, ella como estudiante y yo como profesora del Doctorado en Ciencias Sociales de la UAM. Con estos comentarios comparto la alegría de Merarit y celebro la publicación de su libro.

En el diálogo que sostuve con Merarit, como maestra y alumna, aprendí más de lo que haya podido enseñar. Con Merarit empecé a pensar en el papel de las mujeres en la escena del rock a las que, debo reconocer, no había prestado atención anteriormente. Gracias a ella y a las profesoras y alumnas del área de Mujer y Relaciones de Género del doctorado empecé a dialogar con el pensamiento feminista en el que descubrí importantes aportaciones para mi propio trabajo sobre los procesos de subjetivación política.

El libro que hoy sale a la luz resulta fundamental para comprender el papel de las mujeres en el rock desde los aportes de la teoría feminista. A partir de la categoría tecnología de género de Teresa de Lauretis como herramienta conceptual, Merarit Viera comprende y explica las relaciones de género como relaciones de poder en los escenarios del rock tijuaneño. A partir de historias de vida, la autora da cuenta de las distintas estrategias que han desplegado las jóvenes rockeras para ser reconocidas en el escenario no sólo como “cuerpos de mujer”, sino como “músicas”, en un ámbito regido por reglas masculinas. Los caminos que las mujeres han recorrido para ser reconocidas como rockeras son múltiples: desde la aceptación condicionada o estratégica de las normas de comportamiento “femenino” que se les imponen, hasta la ruptura de dichas reglas. Mediante enfrentamientos y negociaciones, las mujeres han adoptado acciones y posturas críticas frente al orden heteronormativo y patriarcal, jugando con las reglas para capitalizarlas a su favor (Viera, 2013:365). El trabajo incluye una descripción densa, detallada de la vida nocturna en Tijuana y de las representaciones y autorrepresentaciones del cuerpo femenino desde el punto de vista de las mujeres; perspectiva que supera las deficiencias de las investigaciones que privilegian la mirada masculina y que ignoran como viven las mujeres en la ciudad.

Pensar a las rockeras desde su experiencia, constituidas socialmente como sexo/cuerpo mujer es sin duda un aporte significativo en la reconstrucción socio-histórica del lugar de las jóvenes tanto en la escena del rock como en la vida cultural en esa ciudad fronteriza. El rock como práctica musical, espacio de creación y espectáculo público se constituye en un *topos*, un lugar de enunciación, un lugar de discusión, un espacio de expresión, un lugar de visibilidad pública, en el que las rockeras entablan distintos litigios: demandan el derecho a la palabra y a la visibilidad pública que se les niega como mujeres jóvenes y como rockeras. En esa fractura que se abre entre el ser y el no ser rockeras o mujeres legítimas, se abre un lugar nuevo de subjetivación política, un lugar de identificación/desidentificación con el género-sexo femenino impuesto por el régimen heteronormativo y patriarcal.

Ese lugar excéntrico de subjetivación de las rockeras, es un lugar de identificaciones y desidentificaciones múltiples, plurales y en movimiento constante. Como se muestra en el libro “Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock” las normas que regulan el cuerpo-sexo se materializan en los cuerpos de las rockeras por medio de la “reiteración forzada de esas normas” sin embargo podemos decir, parafraseando a Judith Butler que las rockeras “nunca acatan enteramente las normas”, por lo tanto sus prácticas desestabilizan el sexo y “la fuerza de la ley reguladora” se vuelve contra sí misma produciendo re-articulaciones que ponen en tela de juicio “la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras” (Butler 2011: 58). Esas mujeres excéntricas se sitúan el lugar de la polémica, no el de la identificación en una sola identidad.

En ese sentido Merarit Viera afirma que en la escena del rock tijuaneño el poder del Estado androcéntrico y patriarcal no sólo se impone, también se pone en juego y se abre la posibilidad de rematerialización y de resemantización del sexo. Este libro es sin lugar a dudas pionero en los estudios de rock en México: es el primer libro que estudia el lugar de las mujeres en la escena del rock a partir de la teoría feminista y por lo tanto un aporte significativo en el campo de las Ciencias Sociales.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Luis Angel (2000) *Rock Contracultura* (1era edición), Editorial Biblioteca: Nueva Madrid.
- Agustín, José (2007, c.1996) *La contracultura en México: la historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y los chavos bandas*, México, Grijalva.
- Arana, Federico (1995), *Los 100 más cachondos rocanroles de las lenguas españolas*, El Papagayo, Ediciones Temas de hoy, México.
- Atlas Cultural de México* (1988) “Música”. México: Grupo Editorial Planeta.
- Bartra, Eli (1994). *Frida Khalo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria Editorial, 2a. edición.
- Barker, Martin (1981) *New Racism*. Londres: Junction Book.
- Belbel, Bullejos, María José (2008) “Aprender con Angela Mc Robbie” en *Feminismo y Arte de Género, revista exit.book*, nº 9, verano de 2008.
- Berger, Jhon (1972) *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series Penguin book*. England: London Press.
- Berumen, Félix (2003) *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana, México: Colegio de la Frontera Norte y Libros Península.
- Bradby (1990, c. 1988) “Do-Talk and Dont’t-Talk: The division of the subject in girl-group Music” en Frith, Simon y Goodwin (2003, c. 1990) *On record: rock, pop, and the written Word!*, London and New York: Grain Britain: Ed. Routledge.
- Brill Dunja (2008) “Gender, status and subcultural capital in the goth scene” en Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke (eds.), *Youth Cutures. Scenes, Subcultures and Tribes*, Nueva York y Londres: Routledge. Pp 111-125
- Butler (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa*. México-Buenos Aires-Madrid: Paidós.

- Carson, Lewis y Shaw et al. (2004) *Girls rocks!: Fifty years of womens makin music*. United States: The University Press of Kentucky.
- Chihu, Aquiles y López, Alejandro (2002) “El enfoque dramaturgico en Erving Goffman” en *Juridicas, Pública libre*. México: UNAM. En: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20002/pr/pr14.pdf>
- Collignon María Martha y Rodríguez Morales, Zeyda (2010) “Afectividad y sexualidad entre jóvenes. Tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo xx” en Rossana Reguillo (coord.) *Los jóvenes en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Connell, Robert, W (1987), *Gender and Power*, Stanford, Calif., Stanford University Press.
- Consulta Mitofsky, (2014), Encuesta México: ¿Qué música nos gusta?, junio <http://blog.amai.org/index.php/mexico-que-musica-nos-gusta/> (Consultado el julio 18, 2015)
- Cornejo Guissani, Pedro (1994) *Juegos sin fronteras, aproximaciones al rock contemporáneo Local*. Lima, Perú: Ediciones Santo oficio.
- Cornejo, Portugal Inés (2000) “La Construcción Social y Simbólica de las CHAVAS ACTIVAS Punks” en *Documentación en Ciencias de la Comunicación*. México: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara. En:
- Cornejo, Portugal Inés y Urteaga, Maritza (1998) “México: movimiento punk e identidad femenina” en *Cahsqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, Ecuador: No. 62.
- Craib, Ian (2000) “Narrative as bad faith” en Molly Andrew, Shelley et al. (Comp.) *Lines of Narratives*. New York: Psychosocial Perspective.
- Davis, Angela (1999) “I used to be your sweet Mama. Ideology, sexuality and Domesticity” en *Blues legacies and black feminism*. Nueva York: Vintage Books.
- De Garay, Adrián (1993) “El rock también es cultura”, *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*. México: PROICOM Universidad Iberoamericana: No. 5.
- De Garay, Adrián (1996) *El rock también es cultura*. México: UIA, Universidad Iberoamericana.
- De Garay, Adrián y Hernández Prado, José (1993) *Simpatía por el rock: industria cultura y sociedad*, México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco.
- De la Peza, Carmen (2001) *El bolero y la educación sentimental*. México: UAM-X- editorial Miguel Angel Porrúa.

- De la Peza, Carmen (2008) “Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006)”, en De la Peza, Carmen (coord.), *Comunidad y desacuerdo. Comunicación y poder ¿nuevos sujetos de la política?*, México: UAM-X, Fundación Manuel Buendía.
- De la Peza (2011) “Palabras que matan. Discurso del odio y feminicidios en México” en Barrera Bassols y Arriaga Ortiz, comp. *Género, Cultura, Discurso y poder*. México, Editores: Divulgación/Vigía, Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (CONACYT), Escuela Nacional de Antropología (ENAH).
- De la Peza, Carmen (2014) *El rock Mexicano: un espacio en disputa*. México: Editorial Tintable-UAM-Xochimilco.
- De Lauretis, Teresa (1992, c.1984) *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. España: Ediciones Cátedra, Libros Feminismos.
- De Lauretis, Teresa (1993), “Sujetos Excéntricos: La teoría Feminista y la Consciencia Histórica”, en María C. Cangiameo y Lindsay Du bois (comp), *De mujer a género: teoría interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, Teresa (1996, c.1989) “La tecnología del género” en *Mora*, no. 2, Buenos Aires, 1996, Pp. 6-34.
- Dolfsma, W. (2004). *Institutional Economics and the Formation of Preferences. The advent of pop Music*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing Inc. [https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=SA9tTP31o\\_YC&oi=fnd&pg=PR8&dq=Institutional+Economics+and+the+Formation+of+Preferences.+The+advent+of+pop+Music&ots=0bgcChzkI7&sig=pf9adALCGCaFRmqnB7S1ki4YpAM#v=onepage&q=Institutional%20Economics%20and%20the%20Formation%20of%20Preferences.%20The%20advent%20of%20pop%20Music&f=false](https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=SA9tTP31o_YC&oi=fnd&pg=PR8&dq=Institutional+Economics+and+the+Formation+of+Preferences.+The+advent+of+pop+Music&ots=0bgcChzkI7&sig=pf9adALCGCaFRmqnB7S1ki4YpAM#v=onepage&q=Institutional%20Economics%20and%20the%20Formation%20of%20Preferences.%20The%20advent%20of%20pop%20Music&f=false) (Consultado el julio 16, 2015)
- Estrada, Tere (2000) *Sirenas al ataque historia de las mujeres roqueras mexicanas 1956-2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Feixa, Carles (1998) *El Reloj de Arena. Culturas Juveniles en México*, México: Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, Causa Joven.
- Femenías, Maria Luisa (2003) *Judith Butler: introducción a su lectura*. Argentina. Ed. Catálogos.
- Febbo (2013), *Conciertos de música*, México. [http://es.slideshare.net/Febbo\\_Mx2013/habitos-deconciertosdemusicamexicofebbo?related=1](http://es.slideshare.net/Febbo_Mx2013/habitos-deconciertosdemusicamexicofebbo?related=1) (Consultado el julio 16, 2015).

- Foucault Michel (1992, c.1976). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (1976) “los cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*. México: Siglo veintiuno editores.
- Foucault, Michel (1980, c.1977) *The history of sexuality, vol.I Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage Books.
- Foucault, Michel (1990, c.1981) *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona- Buenos Aires-Argentina- México: Ediciones Paidós Ibérica, s.A. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Págs.9-54
- Frith Simon (2006) “La música Pop” en Frith, Simon, Straw y Street (comp.) *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robin- Book.
- Frith Simon (2001) “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco, Cruces (coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Frith Simon y Goodwin (2003, c.1990) *On record: rock, pop, and the written Word!* London and New York: Grain Britain: Ed. Routledge,
- Frith, Simon (1996) “Música e identidad” en *Cuestiones de identidad cultural*, COM. Hall, Stuart y Du Gay, Paul, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Frith, Simon y McRobbie (1990, c.1978) “Rock and sexuality” en Frith, Simon y Goodwin (2003, c. 1990) (comp.) *On record: rock, pop, and the written Word!* London and New York: Grain Britain: Ed. Routledge.
- Gaar, Gillian G. (1993, 1992) *She's a Rebel: The History of Women in Rock and Roll*. London: Washington Blandford , Seattle: Seal Press.
- Garcés, Ángela (2002) “Ser hombre/ser mujer: vidas separadas en Medellín, 1900-1940”, *Revista Universidad de Medellín*, Número 74, pp.142-166.
- Garcés, Ángela (2003) “Percepciones urbanas: tres generaciones de jóvenes en Medellín” en *Revista Universidad de Medellín*, número 75, pp. 61-87
- García Saldaña, Parménides (1969) “En la ruta de la onda” en *Revista Pop*. México: No.48: 12 de diciembre.
- García Von Hoegen, Magda Angelica (2006) *El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras*, Maestría en Comunicación. México, D. F: Universidad Iberoamericana.
- Gardoki, Ali (2008) “Una mirada ultrasónica” en *El punk: y sin embargo se mueve*. México, D. F.: Revista Generación Num. 73.

- Gayle, Rubin, (1986, c. 1975) "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", *Nueva Antropología*, Vol. VIII, no 30, México, pp. 95-145. Original en inglés "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" publicado en Reiter, Rayana (comp.) *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press, Traducción de Stella Mastrangelo.
- Gayle, Rubin, (1989, c.1984) "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en Vance; Carole (comp.) *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución; Publicación original: "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, en Carole Vance, (ed). *Pleasure and Danger*, Boston, Routledge & Kegan, Paul, pp. 267-319.
- Geertz, Clifford (1996, c.1973), *La interpretación de las culturas*, Nueva York: [Basic book], [Trad. Cast. Gedisa].
- Giddens, Anthony (1996) "Modernidad y autoidentidad" en Berian, José (comp...) *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona Ed. Anthropos.
- Goffman, Erving (2009, c. 1959) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortou Editores.
- Hall, Stuart, (1996), "¿Quién necesita identidad?" en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural* Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Hall, Stuart (2010), *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en los Estudios Culturales*, Popayán-Colombia, Envío Editores.
- Hall, Stuart y Thomas Jefferson (2008, c. 1976-1975) "Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain, en Cabello, Martín"; *Comunicación, cultura e ideología en la obra de Stuart Hall*. España: Revista Internacional de Sociología; Vol LXVI, No. 50.
- Hawkesworth, Mary (1997), "Confounding gender" en *Signs: Journal of Women In Culture and Society* Vol. 22, Núm. Pp 3- 48.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*, Bloomington. Indiana: University Press.
- Hebdige, Dick (2004, C. 1979), "Subcultura, el significado del estilo". Barcelona: Paidós.
- Hennion, A., (2002) *La pasión musical*, Paidós, Barcelona.
- Hernandez, H. Luisa, F. (2013) "*Las Mujeres no pintan*" *Identidades de jóvenes creadoras de graffiti en México*. Tesis para optar al grado de Maestría en Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma de México-Unidad Xochimilco. México.
- Kessler, Suzanne, J. y McKenna, Wendy (1978), *Gender: An Ethnomethodological Approach*. New York: Wiley Ed.

- Kreimer, Juan Carlos (1993) *Punk la muerte joven*. Argentina: 2da edición DISTAL.
- Lopez Gálvez, Francisco (2009) *El rock en Cuernavaca. Imaginarios, consumo y práctica cultural*, Licenciatura en Antropología Social. Cuernavaca, Morelos, México: Universidad Autónoma de Morelos.
- MacKinnon, Catherine (1988) "Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality" en *Organizing Against Pornography*. Minneapolis: Resource Center for Education and Action.
- Mackintosh Hernández, Antonio y Sánchez Fernández Ma. De los Angeles (1995) *La danza y el rock como conformadores de la identidad en jóvenes*. Licenciatura en Psicología Social, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Itztapalapa.
- Mafessolini, Michael (1990) *El tiempo de las tribus*, Barcelona: España: Ed. Icaria.
- Maffi, Mario (1975, c.1972) *La cultura Underground*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- Martínez, Silvia (2003), "Música, gènere i altres conflictes de la música popular" en Carles Feixa, Joan R. Saura y Javier de Castro (eds.), *Música i ideologies*, Generalitat de Catalunya/Universitat de Lleida, pp. 237-249.
- McDowell, Linda (2000), *Género, Identidad y Lugar / Un estudio de las geografías feministas*. España: Ed. Cátedra, Universitat de Valencia, Madrid: Instituto de la mujer
- McRobbie, Angela and Jenny Garber (1997, c.1975) "Girls and subculture: and exploration" en Stuart Hall y Tony Jefferson (Editado), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war*. Reino Unido: Routledge.
- Megías Quirós, Ignacio y Elena Rodríguez San Julián (2001), *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Edición Injuve, Madrid.
- Megías, Ignacio Quirós y Elena Rodríguez San Julián (2003), *Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales*. Edición Injuve, Madrid. <http://www.injuve.es/observatorio/ocio-y-tiempo-libre/jovenes-entre-sonidos-habitos-gustos-y-referentes-musicales-fad> (Consultado el julio 17, 2015).
- Mørch, Sven (1996): "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud, el surgimiento de la juventud como concepción sociohistórica" en *Jóvenes, Revista de Estudios Sobre Juventud* N°1. México: IMJ.
- Muñiz, Elsa (2010) "Las prácticas corporales. De la instrumentalización a la complejidad" en Elsa Muñiz (COMP.) *Disciplinas y prácticas corporales: una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, D. F.: UAM-A, Antrophos.

- Natera, Alfredo (2004) *Jóvenes, Culturas e identidades urbanas*. México, D. F.: UAM-Iztapalapa/ Miguel Angel de Porrua.
- Nivón, Eduardo y Ana María Rosas (1991) “Los públicos populares: rock, salones de baile y Alameda Central”, de García Canclini (Edt.), *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, INAH-SEP/ DDF/ UAM-X/ UAM-I: México.
- O’Brien, Lucy (1999) “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?” en Puig, Luis y Talens, Jenaro (eds y trad.), *Las culturas del rock, Pre-textos.*: España, Madrid: Fundación Bancaria, Música, “La Huella sonora”, Fundación Bancaza.
- Oliva, Andrea (2013), *La música silenciada*, Video documental, México. <https://vimeo.com/61972737> (Consultado el julio 16, 2015)
- Ortiz Villacorta Mario (2004-1) *Breve Historia de Tijuana 1*, Tijuana, Baja California, México: Editorial ILESA: Colección Minilibros
- Ortiz Villacorta Mario (2004-2) *Breve Historia de Tijuana 2*, Tijuana, Baja California, México: Editorial ILESA: Colección Minilibros.
- Ortiz Villacorta Mario (2004-3) *Breve Historia de Tijuana 3*, Tijuana, Baja California, México: Editorial ILESA: Colección Minilibros.
- Palacios Franco, Julia (2004), “Yo No Soy Un Rebelde Sin Causa... O de cómo el rock and roll llegó a México” en José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo (coord.) *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo*. México, D. F.: xx, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, Archivo General de la Nación, Colección Joven núm. 16.
- Palacios Franco, Julia Emilia (1994) “Una chica material” en *Crines Otras lecturas del rock*, de Chimal, Carlos (comp.) México: Editorial Era.
- Peña Molina, Blanca Olivia (2007) *Historia Oral y métodos Cualitativos de Investigación*, Baja California Sur, México: Serie Didáctica: Universidad Autónoma de Baja California Sur.
- Pérez Islas (2004) *Historias de los Jóvenes en México. Su presencia en el Siglo xx*. México.: Instituto Mexicano de la Juventud- CIEJ/AGN.
- Pina Mendoza, Cupatitzio (2004) *Cuerpos imposibles, cuerpos modificados. Tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*. México: SEP-IMJ, Colección No. 15.
- Reguillo Rossana (2000) *Emergencia de Culturas juveniles, Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- Reguillo, Rossana (2010) “La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares” en Rossana Reguillo (coord.) *Los jóvenes en México*, Fondo de Cultura

- Económica- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México, D. F.
- Restrepo, Eduardo (2012) *Antropología y Estudios Culturales: Disputa y confluencia desde la periferia*. Ed. Siglo XXI: Argentina.
- Reynaga Obregón, Sonia (2003). “Perspectivas cualitativas de investigación en el ámbito educativo. La etnografía y la historia de vida”, en Rebeca Mejía y Sergio Antonio Sandoval (coords), *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. México, D. F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, pp. 123-154.
- Risman, Barbara (2004), “Gender As A Social Structure, Theory Wrestling with Activism” en *Gender & Society*, Vol. 18 No. 4, August 2004: 429-450
- Roszack (1980, c. 1968) *El nacimiento de una contracultura*. Ediciones Península: Barcelona, España.
- Saavedra, Rafa (1999) “Terminal Norte. Los espacios para el rock tijuanaense en los noventa” en José Manuel Valenzuela y Gloria González, (comp) de *Oye como va, Recuento del rock tijuanaense*, Tijuana Baja California, México, CONACULTA.
- SEP/INEGI/IMJ-CIEJ (2002) *Encuesta Nacional de Juventud 2000*, México.
- SEP-IMJ-CIEJ (2006) *Encuesta Nacional de Juventud 2005*, México.
- Scott, Joan (2001) “Experiencia” en *La Ventana*, Núm.13 pp. 42-73
- Scott, Joan (2008) “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Género e Historia*, México, D. F. (ed.): Fondo de Cultura Económica, pp.48-74.
- Shwalbe, Michael, Sandra Godwin, Daphne Holden, et, al (2000), *Generic processes in the reproduction of inequality: An interactionist analysis*. United States: Social Forces, pp 419-452.
- Thompson, John, B (1998, c. 1990), *Ideología y cultura moderna, Teoría Crítica en la era de la comunicación de masas*, México, Ed. UAM-Xochimilco.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures. Music, Media, and Subcultural Capital*, United States: Editorial: Blackwell Publishers.
- Urteaga, Maritza (2004) “Imágenes juveniles de México Moderno” en Pérez Islas, José Antonio y M. Urteaga (coords) en *Historia de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo xx*, Instituto Mexicano de la Juventud, México: Archivo General de la Nación.
- Urteaga, Maritza (1996) “Punks: La virginidad Sacudida” en *Estudios Sociológicos* México, D. F.: XIV, No. 40, Colegio de México.
- Urteaga, Maritza (1998) *Por los territorios del rock. Identidades juve-*

- niles y rock mexicano*, México: Causa Joven-CIEJ/ CONACULTA-Culturas Populares.
- Urteaga, Maritza (2011), *La construcción juvenil de la realidad, jóvenes mexicanos contemporáneos*, México D. F., Bibliotecas de alteridades, UAM-Iztapalapa, JP.
- Valenzuela (1999) “Camino del mal: avatares del rock tijuanaense. Introducción” en Valenzuela, Jose Manuel y González Gloria comp. (1999) *Oye como va, Recuento del rock tijuanaense*, Tijuana Baja California, México, CONACULTA. CECUT, Instituto Mexicano de la Juventud
- Valenzuela, Jose Manuel y González Gloria (comp.) (1999) *Oye como va, Recuento del rock tijuanaense*, Tijuana Baja California, México, CONACULTA. CECUT, Instituto Mexicano de la Juventud
- Viera Alcazar, Priscilla Merarit (2008) *Identidades Narrativas de mujeres en el rock: Un estudio en Tijuana*, Maestría en Estudios Socioculturales: UABC-COLEF.
- Viera Alcazar, Priscilla Merarit (2013) *Cuerpo de mujer en el escenario rockero tijuanaense*, Doctorado en Ciencias Sociales, Línea Mujer y Relaciones de Género: UAM-Xochimilco
- Zimbalist, Rosaldo, Michelle (1979), “Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica” en Olivia Harris y Kate Young (comps), *Antropología y Feminismo*, Barcelona, Anagrama. Pp 153-181
- Zolov, Eric (2000) *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, [Trad. Rafael Vargas Escalantes]. Mexico: Grupo, Editorial Norma.

Jóvenes excéntricas  
Cuerpo, Mujer y Rock en Tijuana  
de Merarit Viera se terminó de imprimir  
en mes del 2015 en los Estados Unidos de América,  
la edición estuvo a cargo  
de Casa Editorial Abismos.  
Se imprimieron 500 ejemplares.