

# Mujeres en el rock tijuanaense: ¡no soy una muchacha normal!\*

Priscilla Merarit Viera Alcázar\*\*  
Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

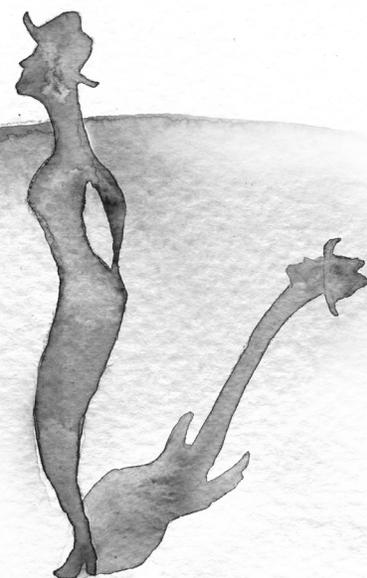
**RESUMEN:** Desde los inicios del rock, a mediados de la década de los 50, la participación de mujeres ha sido latente. Sí, las rockeras han estado presentes. Sin embargo, los procesos de su reconocimiento en este fenómeno cultural no han sido sencillos, pues casi siempre cuando las mujeres son parte de una banda de rock –ya sea cantando o tocando un instrumento– se enfrentan a representaciones sociales que son simbolizadas, en gran medida, a partir de su condición de género. El rock es una expresión musical y artística contracultural, pero también es un fenómeno en el que principalmente los y las jóvenes han encontrado una forma de expresarse y de producir(se) mediante prácticas y discursos donde las relaciones de poder y de género están presentes. La expresión “No soy una muchacha normal” tiene como objetivo visibilizar la manera en que las mujeres son representadas en el rock mediante metáforas vinculadas con la normalidad y normatividad que corresponden a “expectativas culturales” que hacen del rock una “tecnología de género”; asimismo, muestra el proceso de autorrepresentación que las mujeres en el rock construyen mediante negociaciones y estrategias, construcción de alter-egos y formas de “subordinación adaptada”, para ser reconocidas como mujeres y como “músicas” en el contexto fronterizo tijuanaense.

**PALABRAS CLAVE:** rock/fenómeno cultural, género, tecnología de género, representación y autorrepresentación.

**ABSTRACT:** Since the beginning of rock music in The Fifties, the participation of women has been latent. However, the processes of their recognition in this cultural phenomenon have not been easy. As a part of a rock band –singing or playing any instrument– women have to contend with certain social representations that are symbolized by their gender condition. Rock is a musical and artistic counter culture manifestation, but also it is a phenomenon where young women and young men have found to express themselves and to produce and reproduce them through practices and discourses where power and gender relations are present. In this context: “I am not a normal chick” has the objective of visualize the way that rock women are represented through many metaphors that are linking to the normalization and normativity that correspond to “cultural expectations”. All this has construct rock as a gender technology, also, it shows the auto representation process that rock women build up through negotiations and strategies, alter-ego constructions and forms of “adapted subordination” in order to be recognized as women and musicians in Tijuana’s border context.

**KEY WORDS:** rock/cultural phenomenon, gender, gender technology, representation and auto representation.

Women in Tijuana rock scene: I’m not a normal chick  
Pp. 15-30, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>



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 enfadada ni remilgosa, yo creo eso siempre ha ayudado a que los morros no se harden...

ALISIA CONS, 2011.

Si bien el rock es una expresión musical y artística, también es un fenómeno cultural en el que principalmente los y las jóvenes<sup>1</sup> han encontrado una forma de expresarse y de producir(se) dentro de un estilo de vida donde las relaciones de poder y de género están presentes. A pesar de que las mujeres han participado en este fenómeno desde sus inicios, casi siempre lo han hecho subordinadas a papeles secundarios —*fans*, *groupies*, *coristas*— bajo metáforas y símbolos masculinos. Alisia Cons<sup>2</sup> expresa que una de las estrategias para ser reconocida como rockera y “música”<sup>3</sup> está vinculada a no ser “normal”; es decir, a comportarse fuera de lo que ella identifica como estereotipos de femineidad. Así, las características que dan sentido al imaginario popular de *ser mujer* como “*ser remilgosa*” y “*enfadada*”<sup>4</sup> se observan también en el rock. De alguna manera, la definición de “normalidad” de Alisia está ligada con la representación de mujer sostenida por los mecanismos —de poder— discursivos fomentados por la cultura dominante. Si bien el discurso de la rockera se mantiene en la normatividad de las metáforas androcéntricas, también se posiciona desde la diferencia al rechazarlas situándose como “fuera” de esa “normalidad”.

Ante este panorama, considero importante destacar que el rock no sólo es una expresión musical, pues mediante sus manifestaciones artísticas se hacen evidentes prácticas donde la condición de género está presente en los y las jóvenes que son parte de este fenómeno. Las mujeres en el rock se enfrentan a una doble representación: primero de género —como mujeres— y segundo, como jóvenes; misma que se inserta en una cultura rockera considerada principalmente juvenil y masculina.

Según Urteaga (2011), siguiendo a Sven Morch (1996), la categoría de juventud se refiere históricamente a la categoría social de edad que emergió a fines del siglo XVIII en Europa, ya que fue entonces cuando la sociedad reconoció a la juventud como una fase o etapa de vida del individuo a la que le son impuestas demandas y tareas que definen y canalizan sus comportamientos.<sup>5</sup> El ser joven y la condición juvenil dependen en gran medida de determinados momentos históricos. No es lo mismo un joven del siglo XIX que un joven de principios del siglo XXI. Los jóvenes que se producen frente a un cambio generacional, como el que se dio en las décadas de los 60 y 70, construyen estilos de vida contrarios a la cultura dominante de la época. Así, desde los años 80, los estudios sobre jóvenes en México se han acercado de forma más estructurada a “la condición juvenil”, concentrando

su atención en el estudio de las prácticas de distinción generacional en los espacios de adscripción identitaria, poniendo en evidencia cómo es que la juventud transforma su realidad sociocultural (Feixa, 1998; Urteaga, 2011; Reguillo, 2000). El rock emerge como parte de estas transformaciones, y desde su inicio es protagonizado por jóvenes como una forma de expresar prácticas y discursos contrarios al orden establecido, pero no sin antes construir y sustentar una cultura distinta y “rebelde”.

Según Geertz, la cultura se define como “esencialmente un concepto semiótico” (1996, p. 20) que puede ser interpretado en busca de significaciones y símbolos que dan sentido a la realidad. A su vez, Thompson (1998), siguiendo a Geertz, afirma que los fenómenos culturales se entienden como formas simbólicas en contextos ordenados y estructurados. Los planteamientos de ambos autores permiten identificar el análisis cultural del rock como la interpretación de la constitución significativa de las prácticas sociales que conforman los y las jóvenes que interactúan en él. Siguiendo este punto, Thompson asegura que los fenómenos culturales están insertos en relaciones de poder y conflicto, entre las cuales se producen, transmiten y reciben las formas simbólicas en contextos sociales estructurados con una historia particular. Es posible inferir, entonces, que el rock es un fenómeno cultural compuesto por formas simbólicas —prácticas y discursos— que se traducen en relaciones de poder entre los sujetos y sus representaciones en un marco global de la cultura dominante (donde las relaciones de género no quedan exentas); mismo que, paradójicamente, también se sostiene por elementos que lo sitúan en los intersticios de dicha cultura dominante. Y es que el impacto del *rock and roll*, en las décadas de los 60 y 70, en la sociedad occidental moderna, provocó que pronto las ciencias humanas volvieran la mirada a sus manifestaciones; ya que representó —y lo sigue haciendo— una de las formas en que los y las jóvenes expresan un desacuerdo político, social y cultural frente a la generación que las y los precedía. Este es el motivo de que una de las definiciones más socializadas alrededor del rock —y *el rock and roll*— sea el de contracultura,<sup>6</sup> relacionada con una forma de expresión en contra de las instituciones que conforman la cultura dominante.

Los y las jóvenes tijuanaenses fueron de los primeros en apropiarse del rock. Aun cuando surge en Estados Unidos y en Londres, la frontera tijuanaense es “la cuna” (Valenzuela y González, 1999; José Agustín, 2007) y puerta de entrada del rock al país desde sus inicios. 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. Desde los años 20, debido a la implementación de la “ley seca” que el senador republicano Andrew J. Volstead propuso en Estados Unidos, la cual consistía en la prohibición de

la producción, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas en todo el país (Ortiz, 2004, pp. 24-25), Tijuana se convirtió en una plataforma de diversión para los extranjeros que les permitía “ahogarse en los excesos”. La ley seca duró hasta los años 30; sin embargo, una década fue suficiente para que la ciudad fomentara la imagen de una leyenda “negra” (Berumen, 2003) que la ha identificado hasta hoy como “delirante”.<sup>7</sup> Gracias a esto, en los años 50, la frontera fue una plataforma de expresión musical, sobre todo para los grupos sociales marginados (afroamericanos) por el racismo que imperaba en el país vecino. No es, pues, casualidad que las influencias musicales que los y las jóvenes tijuaneños recibían provinieran directamente de la cultura afroamericana, mismas que tenían una fuerte carga política que mostraba el lamento y el desacuerdo hacia su condición social; 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. Javier Batiz<sup>8</sup> (2007) afirma que gran parte de su vida musical se dio gracias a la experiencia de ver y escuchar la música “negra” en radios independientes y autogestivas que eran sintonizadas en la ciudad, desde San Diego.

Fue entonces que los bares de la *Tijua's*<sup>9</sup> se convirtieron en los espacios que mantuvieron y sostuvieron al *rock and roll*. La década de los 60 fue la de mayor auge para las bandas *rock and rolleras*, pues en los bares de la avenida Revolución<sup>10</sup> se contrataban para que tocaran en vivo, ambientando. Esto provocó que “ser rockero y/o rockera” haya sido parte de la adscripción juvenil en la ciudad. En la década de los 70 esto cambió, la imagen rockera tuvo una fuerte influencia del fenómeno vinculado con el “ser famoso” por parte de industria cultural (radio, televisión, disqueras), y muchas bandas tijuaneñas buscaron el “éxito” en el centro del país, ya que en el Distrito Federal se encontraban las grandes compañías que podrían cumplir sus sueños de ser “*rock stars*”. Tijuana y sus bares quedaron desolados; sin embargo, se recuperaron gracias a la inserción de “la máquina mezcladora”, la cual les hacía ahorrar dinero, pues no era necesario pagar a una banda musical completa, sino sólo a una persona, un *DJ*, que controlara la música y la ambientación. La crisis de espacios de rock en la ciudad comenzó.

El rock cobró gran auge nuevamente en la década de los 80 y, con ello, una nueva etapa del escenario rockero se visibilizó desde entonces hasta la actualidad. Dicha etapa está caracterizada por un escenario artístico alimentado de distintas influencias musicales, así como por una búsqueda de espacios que ha logrado generar una red autogestiva<sup>11</sup> que mantiene vivo al rock local, a veces más y otras veces menos.

Los y las jóvenes que deciden ser parte activa del rock se enfrentan a la necesidad de negociar espacios para tocar y presentar sus creaciones musicales sin ser remunerados económicamente. Los distintos espacios actuales que integran el escenario rockero son móviles,

“hechizos”, recuperando la expresión de Lauro Saavedra<sup>12</sup> (2011) y se integran de bares, cafés, *garajes*<sup>13</sup> e incluso en casas culturales de la ciudad. En este contexto, las mujeres 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 vinculada con la vida nocturna y de fiesta; misma que en muchas ocasiones se convierte en un obstáculo para su participación como “músicas” debido a la representación que socialmente se tiene de ellas; no por ser rockeras, sino por su condición de “ser mujer”.

### El rock como una tecnología de género: representación y autorrepresentación

Afirmar que el rock es una tecnología de género lleva consigo la postura crítica que Teresa de Lauretis (1996) concibe alrededor de la categoría de género. Para esta autora, el género es “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis, 1996, p. 8). Es inevitable ignorar la fuerte influencia de Foucault (1990) en el desarrollo de esta propuesta, pues ambos autores describen a las tecnologías como formas de poder que dominan al sujeto, obligándolo a la autovigilancia. La palabra escrita por De Lauretis es definida desde su raíz etimológica por Foucault como *tecnología*: une y separa dos aspectos en el proceso de significación de la misma. Por un lado, *la técnica* vista como un producto de adiestramiento y por otro, *el logos* como *saber*, asociado a los juegos de verdad (Foucault, 1990). El género se presenta como una normatividad que define a los sujetos dentro de ciertas prácticas, donde la discursividad permisible no se queda simplemente en el lenguaje y en la representación, pues además es materializada en el cuerpo de los sujetos; mismo que es diferenciado y *generizado* mediante tecnologías que se sostienen en el sistema sexo/género. Para De Lauretis, los sujetos (femeninos y masculinos) se construyen constantemente con sus relaciones sociales, pero también a través de mecanismos de poder:

El sistema sexo-género está interconectado con factores políticos y económicos [...] es un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo a valores sociales y jerarquías ligados sistemáticamente a la organización de desigualdad social [...]. La representación social del género afecta a su [refiriéndose a las mujeres] 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 autodeterminación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas [...] la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la autorrepresentación (De Lauretis, 1996, p. 15).

La autora retoma el concepto de tecnología de Foucault para definir los mecanismos de poder aplicados a la producción de las representaciones y autorrepresentaciones del género en los sujetos, es decir, para explicar cómo se normativiza el significado de ser hombre y mujer en una estructura social de forma binaria y heterossexual. Las representaciones y autorrepresentaciones devienen de tecnologías sociales que reproducen al género como un mecanismo de poder. Es, pues, inevitable que esas representaciones en el escenario del rock se manifiesten bajo una condición histórica basada en la diferencia sexual y en la idea universal esencialista de *la Mujer*. En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992) —obra con base en la cual De Lauretis formula sus reflexiones sobre lo que denomina “tecnologías de género”— hace un análisis donde define al cine como tecnología social, subrayando cómo la lingüística, la epistemología, el derecho y la medicina también son mecanismos de poder que contribuyen a la producción de representaciones femeninas. Explica cómo las bases de la diferencia sexual, sustentadas en un valor de la naturaleza, reproducen la idea esencialista de *la Mujer* como un modelo de representación femenino: “la diferencia sexual es un efecto del significado que se reproduce en la representación; por otra parte, es el fundamento mismo de la representación” (De Lauretis, 1992, p. 31). Además, propone una ecuación que simplifica los discursos dominantes alrededor de los significados que producen la representación de *la Mujer*: “*Mujer*: representación: diferencia sexual: valor de la naturaleza” (ibídem).<sup>14</sup> Las representaciones en el rock, basadas en *la Mujer*, se construyen a partir de tecnologías de poder androcéntricas, el rock sigue manifestándose como un espacio donde los símbolos masculinos son los dominantes. En este sentido, la idea de representación femenina de las mujeres deviene de una historicidad que manifiesta una contradicción lógica:

Las mujeres como seres históricos, sujetos reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable en nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación. Esas mujeres continúan deviniendo de *la Mujer*,<sup>15</sup> continúan atrapadas en el género (De Lauretis, 1996, p.16).

Resulta entonces evidente que *la Mujer* a la que se refiere De Lauretis es producto de una normatividad de género que también se manifiesta en la autorrepresentación de las mujeres (mujeres reales, producto de relaciones sociales). La representación es definida por una serie de significados que, como afirma la autora (parafraseando a Heath, 1981), “siempre exige[n] no sólo un mecanismo específico de representación sino varios” (1992, p. 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 la representación de sí —autorrepresentación— a

partir de mecanismos y técnicas que el rock exige, pero siempre tomando en cuenta las experiencias que ellas producen con sus diversas relaciones sociales.

Bajo este panorama teórico es posible que cuando el rock es analizado desde una perspectiva crítica de género se afirme como una tecnología que lleva dentro de sus prácticas y discursos —contraculturales y alternativos— mecanismos de control y de poder que producen representaciones *de mujer*. La primera práctica a la que se enfrentan las mujeres, respecto a los mecanismos de control, es saber tocar un instrumento, o atreverse a presentar frente a un auditorio o en una banda. Esto les da el *saber-poder* que les permite acceder a las relaciones generadas entre artistas rockeros/as de la ciudad. Según Foucault (1990), 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<sup>16</sup> cuenta 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 adolescencia:

Desde que iba en la secundaria, pues me llamó la atención la música y pues 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<sup>17</sup> 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] (entrevista a Eunice Paz, 2011).

Eunice comienza a tocar un instrumento con el fin de acercarse a la música; sin embargo, es hasta que aprende a tocar el “bajo”, gracias a la influencia de sus amigos, que puede ser parte de una banda de rock. El “saber” tocar un instrumento es lo que le da el “poder” de ser parte del “ponerse en escena”. 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, pues tanto hombres como mujeres deben hacer una contribución musical (ya sea como instrumentistas o como cantantes) para ser parte del escenario de rock. Si se desea ser rockero o rockera, se debe hacer música, y ésa es una “regla” o “norma” de sentido lógico. El sentido que adquiere el “saber” tocar un instrumento para una mujer hace visible la regla no escrita ni dicha de ser analizada desde las relaciones de poder y género que la rodean. Así, para una mujer el tocar un instrumento “bien” está mediado por las reglas que rigen al rock, las cuales son masculinas. Entonces, “tocar bien” implica *hacerlo* como *ellos lo hacen*, por eso las rockeras tienen que *demostrar* su talento constantemente. Nidia Barajas<sup>18</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, pues ven a una morra y pocos se imaginan que además eres buen “músico” (entrevista a Nidia Barajas, 2011).

Para que las mujeres se mantengan dentro de las filas del escenario de rock se ven en la necesidad de presentarse como mujeres que *saben ser* “músicos”, iguales o mejores que cualquier hombre. De esta manera, demostrar su calidad musical es uno de los mecanismos de control que tensa, en gran medida, la participación de la representación femenina en el rock. Inés Castillo<sup>19</sup> es consciente de cómo la normatividad de género afecta a las rockeras en su representación de “mujer”:

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, planchar, ayudar a tu mamá en la casa, etc. Entonces desde ahí. 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, eso es una en cuanto a la cultura, la cultura mexicana como te va marcando. En Tijuana se da un poquito diferente que en el sur y el este, 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. Luego las generaciones van cambiando, a lo mejor ya nos va a interesar tocar *punk*,<sup>20</sup> a lo mejor les va a interesar tocar electrónico ¿no?, además eso a lo mejor tiene que ver este... 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, no ven la posibilidad ni siquiera, no se asoma para nada, entonces pueden ser muchas cosas, puede ser eso. 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 y las mujeres son las que se quedan sentadas agarrando la chamarra (entrevista a Inés Castillo, 2011).

Inés señala dos actitudes que afectan la posibilidad de ser *mujer* en el rock. La primera, aunque no es exclusiva de este escenario, es que el rol de las mujeres sigue estando asociado a la domesticidad, y entrar a una banda de rock implica romper con este esquema dominante y “heteropatriarcal”; la segunda, es que para que una mujer se mantenga en una banda debe “ser disciplinada”, es

decir, dedicar tiempo a *saber* usar su instrumento para *poder* ser parte, lo cual no siempre se cumple porque muchas veces ellas no muestran interés, les provoca “flojera”, por ello deciden quedarse “cuidando la chamarra” del novio o pareja. La normatividad del género está presente incluso en la autorrepresentación de las mujeres dentro del escenario, por eso el *cuidar la chamarra, ser la novia o la fan* les resulta naturalizado. Este posicionamiento pasivo de las mujeres en el rock cumple con las expectativas tanto de los participantes activos del escenario como de los participantes externos a él respecto a las mujeres en ese espacio.

### Ser “músico” y ser mujer: el otro en mí

En muchas ocasiones las rockeras separan de forma discursiva su *ser mujer* de su capacidad artística para hacer música. Hablan de cómo la experiencia en el rock, por ejemplo en los ensayos con sus bandas, donde interactúan con los otros músicos, contribuye a desarrollar su capacidad musical para entonces ser reconocidas. “El otro en mí” es la metáfora que utilizo para especificar el desdoblamiento que las rockeras hacen desde sus discursos revelando que su autorrepresentación en el rock es una separación análoga a la *cartesiana* (Muñiz, 2010) que divide a su *ser mujer*, en el sentido esencializado, de su habilidad como “músico”. Nidia Barajas 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 [...] ser músico es trabajar y chambearle alrededor de la música, pero también chambearle a lo que está a tu alrededor. Yo ya no estoy trabajando para lo que estoy haciendo ahorita sino, yo estoy trabajando para lo que se va a hacer en unos años en mi ciudad, a mí me interesa mucho esto, 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? Como que no es un problema, lo es para los demás, para mí ya no, para mí es algo que tengo que resolver, 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 mujer 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 (entrevista a Nidia Barajas, 2011).

Nidia expone que el *ser mujer* y ser parte de una banda está conectado con su propio compromiso por *ser y hacer* en el medio artístico. Se percata de cómo las mujeres tienen poca confianza en sí mismas dentro de los escenarios —pues ve una necesidad de demostrar su propia confianza como ejemplo a *otras* rockeras—. Su discurso lleva implícita la voz popular sobre las rockeras, 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 entre, por un lado, el significado de *ser mujer* y tener un cuerpo y actividad identificados con lo femenino; y por otro, ser músico y ser reconocidas como tal dentro de una actividad masculina. De la misma manera, Eunice Paz afirma que muchas veces se siente identificada con otras mujeres en el escenario por el hecho de “ser mujeres” y ser parte activa en el rock, pero que se identifica más con los hombres de su banda si se habla desde su producción artística musical:

Hasta ahorita he estado en contacto con más mujeres que tocan, también es que ya salgo más a los lugares donde se hacen tocadas y así, bueno es que también por la edad y varias cositas y luego también ahora que ya tenemos 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, y si hemos formado un pequeño grupito, se podría decir, aunque no estemos siempre unidas, si apoyamos nuestro trabajo entre nosotras, al menos Nidia Barajas, Luna Mondragón y ella, sí, 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 nosotras. Y sí me identifico con ellas porque son mujeres y porque tocan un instrumento también, pero como músico es, es un poco diferente me identifico más con ellos, con los hombres de mi banda (entrevista a Eunice Paz, 2011).

La construcción de redes de apoyo dentro del escenario de rock es una de las características que mantiene al rock tijuanaense. En la experiencia de Eunice el establecer amistad con otras mujeres que tocan en bandas o como solistas va de la mano de ser parte de la red de apoyo autogestiva del escenario de rock en Tijuana. El sentido que ella le da a la “identificación” con otras rockeras se expresa cuando afirma que lo hace porque son mujeres pero que como “músico es diferente”; con ellas construye puentes de identificación; con ellos, de competencia. Al igual que Nidia Barajas, Eunice Paz marca en su discurso una separación entre lo que significa ser mujer y ser músico. Así, pues, ser músico no es lo mismo que ser “música” y mucho menos que ser mujer. Siki Carpio<sup>21</sup> 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*<sup>22</sup> y si 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>23</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 mujer

súper expresiva, súper fuerte. Digo, todas las mujeres que han estado en el movimiento no digo sólo de aquí de Tijuana sino a grandes, es una mujer expresiva con una imagen visual con mucha interacción con el público, con muchas cosas que decir, entonces pues por ahí va la cosa. O sea no estoy así como renegando de todo el rock, yo misma y mi banda tengo [sic] una gran influencia de él, creo que las mujeres estamos haciendo cosas en el rock y en otras fusiones musicales, también pienso que pronto esto va a cambiar (entrevista a Siki Carpio, 2011).

Siki asegura que la participación de las mujeres en el escenario de rock es considerada como “*light*”, a pesar de que muchas veces se muestren como “mujeres fuertes y expresivas”. 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 se enfrenta a la negociación de ser reconocida en el escenario, y por eso manifiesta la “esperanza” de que el rock, identificado como exclusivo de los hombres, cambie su rumbo.

Para Barbara Risman (2004) la agencia se manifiesta cuando la acción humana modifica, agrieta o transforma las estructuras, incluso la de género; en este sentido, cuando Siki Carpio identifica que las mujeres “están haciendo cosas en el rock” indica que el rock masculino es negociado por las mujeres mediante acciones que lo transforman. Al negociar su reconocimiento, las mujeres en el escenario se adaptan a las prácticas establecidas en éste, pero también muchas veces las resignifican, aunque no de manera lineal sino oscilante; a veces su condición de “mujer” se adscribe a prácticas masculinizadas, pero otras veces adoptan, “subordinando de forma adaptada”, su propia condición de *mujer* de forma estratégica, para ser reconocidas como “músicas”.

La representación que constituye a las mujeres y a los hombres en el rock, en gran medida, se compone de las expectativas que devienen de la sociedad y la cultura en la que sociohistóricamente se ha consolidado. En este sentido, las mujeres en el rock deben cumplir con lo que “se espera de ellas” para corresponder a su representación y autorrepresentación de género-cuerpo, como mujeres y rockeras. Siguiendo los planteamientos de Risman (2004), se define a las expectativas de género apegadas a las interacciones sociales que contextualizan las prácticas y discursos de los sujetos. Dichas expectativas son producidas por las normatividades de la estructura, pero al mismo tiempo son negociadas por los sujetos que “actúan” en determinados espacios. Risman retoma los planteamientos de Michael Schwalbe (2000) para explicar cómo las interacciones sociales entre géneros muchas veces orillan a las mujeres a aceptar una subordinación en la estructura de género; sin embargo, tal subordinación no es del todo “inocente”. Schwalbe y sus colegas sugieren que en las relaciones de género se viven procesos de desigualdad que se producen en la vida cotidiana, los cuales se caracterizan

por la posición de otredad, subordinación y adaptación emocional a la subordinación.

Me interesa resaltar el concepto de “subordinación adaptada” (Risman, 2004; Schwalbe y otros, 2000), pues explica el proceso por el cual las rockeras construyen estrategias de poder que les ayudan a obtener algún “beneficio” dentro de la estructura de género que normativiza y “dicta” las expectativas basadas en la institución de la heteronormatividad. Risman 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, p. 437). Es decir, en el juego de la sumisión, las madres o esposas “adoptan” la comodidad de su subordinación a cambio de emocionalmente sentirse completas dando felicidad al “otro”. La “subordinación adaptada” no emerge de forma azarosa. Su proceso de construcción y apropiación en las mujeres está fuertemente determinado por las representaciones que sustentan la misma cultura, regulada por un sistema de dominación masculina.

#### “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 les da ciertos privilegios en el escenario y les permite resignificar su “extrañeza”, de forma estratégica para ser escuchadas, pues “llaman la atención”. Alisia Cons 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, que [sic] 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? (entrevista a Alisia Cons, 2011).

El asombro del que habla Alisia está relacionado con el espacio de rock aún identificado con la presencia masculina como dominante. Al ser ejecutada por una mujer, la guitarra, que además se puede interpretar como un símbolo fálico (McRobbie y Garber, 1997), otorga un *poder* que demuestra a los otros su *saber* como “música”. La misma rockera relata que cuando estaba buscando espacios dónde presentarse tocando, optó por llegar a restaurantes (salirse del escenario rockero y crear otro para mostrar su trabajo musical) y que los dueños del lugar “se sacaban de onda, pues les hacía una sorpresa que llegara una chava

con sus canciones, que les pidiera chance”. 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 la oportunidad de demostrar que sabe tocar y cantar:

Pues 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 (entrevista a Alisia Cons, 2011).

La constancia en el rock, la iniciativa y la dedicación a la disciplina de dominar el instrumento o la voz en la escena, son parte de las características que las mujeres deben demostrar para poder obtener esos privilegios de los que habla Alisia Cons, pero siempre aunado a su presencia como *mujer*: “Y es que aparte de hacer música, la gente se sorprende, se sorprende que una mujer esté tocando la guitarra y esté cantando y tenga el valor de ponerse al frente de mucha gente, mucha gente se sorprende más de eso, te ganas el respeto y admiración de la gente” (entrevista a Alisia Cons, 2011). Al igual que Alisia, Mariel Morales afirma que antes de ser parte de una banda de *reggae*, fue vocalista de una banda de *metal*<sup>24</sup> y que la admiración del público hacia su presencia en la escena estaba acompañada de dudas sobre su capacidad musical:

Pues cuando estoy cantando la gente súper bien, ver a una mujer en el escenario siempre es como: “¡ay, ¡wow!”; y más cuando tocaba en la banda de *metal*, o sea, es diferente, una persona, no sé, femenina acá. Siempre en cada tocada era como “¿Cómo irá a cantar, irá cantar así como “grrrh” ronco”, o qué se yo, pero sí súper bien, la gente bien. Bueno, aunque [silencio] cuando yo estoy cantando siento más presión del público, o sea, como que se quedan más acá como viendo si canto bien, si hago las cosas bien. Y es que imagina yo chaparrita y toda flaca en una banda de *vatos* y de rock pesado, pues sí se sacaba de onda *la raza*,<sup>25</sup> ¿no? (entrevista a Mariel Morales, 2011).

El que las mujeres llamen la atención en la escena no las exenta de tener que demostrar su habilidad en la música, incluso el camino para hacerlo es más espinoso que el de un hombre, pues de ellos de antemano sí se espera que sepan ejecutar un instrumento, mientras que de ellas se espera lo contrario. En este sentido, Keyla Zamarrón<sup>26</sup> opina que la ventaja de “llamar la atención” como rockera no siempre da buenos resultados porque en muchas ocasiones no son escuchadas sino vistas como mujeres vinculadas con una objetivación corporal:

Pues es raro porque casi no había bandas de *morras*.<sup>27</sup> Cuando yo inicié con las *Vaginas*<sup>28</sup> [a mediados de los años 90] a

mí me hubiera gustado más que hubiera, pero ahora todavía casi no hay. Entonces lo que pasaba con nosotras, por ejemplo, si alguien nos va a invitar a tocar no nos ve como tocamos, nada más piensan: “nunca las he escuchado tocar, pero me gusta la idea de que sean mujeres, porque está *curada*<sup>29</sup> 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 y bueno ¿de qué se trata? (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

En el rock, los organizadores de *tocadas*<sup>30</sup> o giras saben que las bandas de mujeres en el *flyer*<sup>31</sup> atraen 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 haberla escuchado previamente, la incluían en la programación por ser mujeres. Atribuyó esta actitud en un primer momento como un apoyo para ellas como rockeras, pues “no había casi bandas de morras”, pero en la construcción de su discurso y en el proceso de enunciación fue percibiendo que antes de cada concierto, “bromeando”, les preguntaban si llevarían “faldita” o “enseñarían pierna”. Es, finalmente, su imagen la que quieren para promocionar el evento; sin embargo, también es el modo de infiltrarse, de ser escuchadas y, por tratarse de una banda de mujeres, tener la posibilidad de conseguir giras:

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 sí 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 (entrevista a 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 a su talento musical (eso viene después), sino por ser mujeres exhibibles. Alisia Cons coincide en que el cuerpo en las mujeres puede ser una herramienta que puede manipularse y perfeccionarse al crear una imagen, no sólo individual, sino de toda una banda, volviéndola más “femenina” y “sexy”. “Cuando estás tocando, pues no sé, pero sí, definitivamente siendo mujer llamas más la atención. Dice la gente: “a ver ¿cómo?, a ver espérate”. Tienes una oportunidad o sea tienes un oportunidad más y simplemente por tener el pelo largo y *bubis* [risas] de que la gente se sorprenda porque eres sexy, se pare y te escuche” (entrevista a Alisia Cons, 2011).

Es, entonces, cuando la “subordinación de su cuerpo como objeto de deseo se adapta” (Risman, 2004) a la femineidad, se manifiesta de forma clara como una estrategia que les permite ser reconocidas sin alterar su representación y el “orden” de los “rituales de interacción” del escenario masculino. Este es el caso de Siki Carpio, quien relata cómo se ha preocupado por construir una imagen “fresca” y “sexy” en la escena rockera 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. Entonces la imagen es así, uso minifalda, cabello arreglado, o vestidos largos, elegante. 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 (entrevista a Siki Carpio, 2011).

Siki construye un discurso en el que exalta metáforas de lo femenino asociadas a imaginarios culturales, donde el “romanticismo”, lo “*sweet*”, “la intuición” y el uso de vestidos, peinados y arreglo personal se identifican con la “*esencia de mujer*”. La construcción de 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 corresponde al espacio de creación de las instituciones, y las sitúa, por consiguiente, en una situación subordinada. En este sentido, es interesante constatar la forma en que Siki Carpio se posiciona intencionalmente como mujer/cuerpo/naturaleza por considerar 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”. Apela a la paradoja de *ser mujer*: se introduce y adscribe a un mundo de hombres, gracias a su *poder de mujer*. Esto le ha permitido presentarse en el rock como una mujer que se sabe es observada, pero con control. Al igual que Siki, Azul Monraz<sup>32</sup> explica que parte de su estrategia como mujer en el rock ha sido construir un personaje (alterego) que le permita exaltar su ser “femenino” 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 muevo mi cuerpo es obvio que estoy poniendo sexo ahí [...]. Mira, por ejemplo, en el último concierto

que tuvimos, el traje que yo use [sic] era completo, era un pantalón, nada más no tenía una manga, pero era totalmente transparente. Entonces mi diseñadora y yo estábamos encantadas con el traje y es que se veía muy bien, pero era transparente, o sea por más que nos guste, sí pasamos por miedo, por ¡hijole! ¿Qué nos irán a decir?, no sé, ¿cómo va a reaccionar la gente?, ¿le va a gustar o le va a parecer vulgar?, o le va a parecer [silencio] 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 curada* [...]. Yo estaba esperando la foto en la que yo iba a aparecer de espaldas con mi calzón diminuto ¿no? Entonces yo estaba lista para ver esas fotos y *tijerearme* y ver ¿qué tal se me vieron las nalgas?, porque yo lo decidí [risas] 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 (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz busca llevar a escena a una *Madame* con una sensualidad “para otros”, pero es un personaje escrito por ella misma; es decir, a pesar de ser “vista”, se posiciona como dueña de su cuerpo y de la decisión de exponerlo mediante un traje transparente, siendo consciente de lo que implica exponer su cuerpo de mujer para la sociedad (“¿cómo reaccionarán?”, “¿cómo me van a ver?”). Azul ha encontrado mediante su presentación en el rock un lugar donde resignificar la representación normativa de ser *mujer*, 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. 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, le ha permitido tener el privilegio, al igual que Azul, de ser aceptada por su imagen y por su talento.

Ambas encuentran mediante 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. Sin embargo, hay una ambigüedad que se hace presente en su discurso: si bien buscan resignificar la sensualidad femenina, lo hacen desde parámetros identificados como símbolos de subordinación, donde su cuerpo de mujer expuesto es para el otro/masculino. La línea que se devela entre la subversión y/o la producción del género es muy delgada. Pero el hecho de que en su proceso subjetivo ellas estén construyendo un discurso que las autorrepresenta como mujeres dueñas de sí ya 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 transgresión.

### ¿Disfraz o alter ego?: estrategias y negociaciones de reconocimiento en el rock, tocando “puntos excéntricos”

En las experiencias de las rockeras tijuanaenses dos grandes discursos se hicieron presentes 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 mujeres producen estrategias y negociaciones en el rock entre la creación de un disfraz o *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 y en otros casos no es así, se adaptan a las expectativas y al “orden” que las prácticas del rock les exigen, apegadas a una representación “femenina”, tomando como camino el disfrazarse. 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 no dejan de ser ellas— aprovechando el poder que el micrófono o el instrumento que ejecutan simboliza. Asimismo, hago hincapié en el caso de la “música” Azul Monraz, quien se convierte en *Madame Ur* cuando se presenta en público y materializa con la construcción de este *alter ego* una ambigüedad que toca “puntos” y desplazamientos entre un adentro y un fuera de la representación de género, es decir, toca lo que De Lauretis (1993) llama “puntos excéntricos”. De esta forma la rockera afirma su feminidad y sensualidad, algo no muy distinto a la representación de *mujer normativa*, pero da un giro a su representación cuando se apropia de su cuerpo y sexualidad dejando de ser un objeto de deseo para los otros. Desplaza la significación normativa de mujer hacia la producción de una mujer distinta que actúa y decide sobre su cuerpo y sexualidad.

De Lauretis asegura que existe un “fuera del género” que puede ser interpretado en el proceso de subjetividad—autorrepresentación— individual, desde el lenguaje que se muestra en prácticas “cotidianas y micropolíticas”. Al relatar [mediante el discurso] su experiencia de forma individual, las rockeras generan desplazamientos que a veces las inserta dentro de la representación normativa del género, pero otras veces les permite salirse de la misma. Según De Lauretis (1993), en dichos desplazamientos y desidentificaciones con grupos unidos por exclusión y represión de cualquier ideología,<sup>33</sup> tales como la familia, el hogar e incluso el propio “yo”, se manifiestan sujetos que “actúan” frente a la normatividad. La autora habla de “puntos excéntricos” que se presentan en los sujetos cuando éstos encuentran fisuras y/o momentos de tensión que les permiten negociar su representación de género:

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 apprehendida 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 sólo personal y política sino también textual, una práctica del lenguaje con mayúscula (De Lauretis, 1993, p. 16).

Los “sujetos excéntricos” —los nuevos sujetos del estudio feminista, según la autora— se develan con una posición crítica frente a las representaciones impuestas por la heterosexualidad y pueden ser identificados al analizar sus discursos y prácticas desde los procesos subjetivos —autorrepresentación—, mismos que no necesariamente se posicionan sólo “fuera” de la representación del género sino que dialogan con ella negociando mediante desplazamientos cotidianos (políticos y personales) entre “los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos” (1993, p. 20).

La producción del alter-ego que Azul Monraz construye en el rock toca “puntos excéntricos” frente a la representación normativa de ser mujer. Por ejemplo, en su explicación sobre el proceso de creación del personaje *Madame Ur* que canta en su banda, la rockera dice que hizo este personaje con el fin de que fuese “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” (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Este personaje 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 rock. Para Azul la creación de *Madam Ur* es el producto de un crecimiento personal y artístico que le dio paso a reconocerse, ya no como una adolescente (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 [sic] 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 veintidos, 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 [sic] a la *Madame Ur* (entrevista a Azul Monraz, 2011).

En el discurso de la rockera se manifiesta, por un lado, la manera en que ella concibe el ser adulto “mujer”: dejar atrás canciones “rositas” de muchacha, formar una familia, tener hijos —discurso fuertemente mediado por la voz de la heteronormatividad del género que determina que una *mujer lo es* cuando logra la maternidad—; y, por otro 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: la *Madame* como una mujer de mundo y madura.

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, dizque, menos bajos ¿no?... Entonces se puede mover dentro el [sic] 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. Entonces esa complejidad de personaje a mí me llamó mucho la atención. Tiene también que ver con mi manera de ver la vida. 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 (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Ser una “mujer madura” es ser una mujer de “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.

Sin embargo, cuando habla de la *Madame*, como parte de sí misma, deja clara la idealización de una mujer que tiene el *saber* —que y se produce mediante la experiencia— para *poder* cruzar la frontera de lo permisible y lo prohibido con autoridad. La mujer que ella quiere materializar es la que tiene la decisión de elegir a quién seducir y cómo hacerlo. Su reivindicación femenina 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, pero también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza”. La representación culturalmente construida a partir de la división del trabajo y el sustento biologicista aseguran que las mujeres se asocian más con metáforas apegadas a la naturaleza, mientras que los hombres, por su carácter “racional” y menos sensible, casi por pura oposición lógica, a la cultura. Este autor afirma que mientras los hombres son definidos por instituciones creadas por y para ellos, las mujeres lo son por instituciones masculinas donde ellas se posicionan también para ellos. En un “nivel moral, el mundo de la cultura es suyo [masculino]” (Zimbalist, 1979, p. 14). Así, las mujeres derivan su estatus socio-cultural dependiendo del ciclo de vida en el que se encuentren sus funciones biológicas, en particular sus lazos emocionales y sexuales con hombres que se apropian del cuerpo femenino. La oposición recurrente en este nivel práctico está apegada a las mujeres vistas como cuerpo<sup>34</sup> y naturaleza, y los hombres como cultura.

Las nociones culturales que representan lo “femenino” gravitan en torno a sus características naturales o biológicas, tales como su fertilidad, maternidad, flujo menstrual, voluptuosidad corporal, referida esta última, principalmente, a áreas consideradas erógenas como “los senos o las nalgas”. En este sentido, las mujeres son vistas como cuerpos que poseen un estatus social casi exclusivamente a partir de su actividad, ejercicio y/o práctica sexual. Precisamente de esta clasificación surgen metáforas que no son posibles de ser explicadas desde la cultura y por ello todo aquello que se sale de la “norma” es considerado “anómalo” y, por lo tanto, temido. Las mujeres se representan entonces desde la oposición que habla de la *mujer* que se “adapta a la subordinación” en la cultura masculina o por el contrario, se revela ante ella con prácticas no aceptables. Zimbalist (1979) argumenta que en los estudios de diversas culturas europeas la contraposición que conforma a las mujeres pulula entre la santidad y su poder demoníaco; asegura que una mujer es considerada como santa cuando se desposa con Dios y como una bruja cuando se acuesta con el Diablo (Zimbalist, 1979, p. 4). Las mujeres que desafían los ideales masculinos son “manipuladoras” y también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza que

los hombres no logran comprender”, 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 ellas “deciden” sobre su cuerpo son un peligro para la razón y la cultura misma. Por eso 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 Monraz 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, tú 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 bohemía, 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 (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz cree en el poder de la palabra y percibe que mediante su *alter ego* y el ambiente que ella idealmente 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; su cuerpo es erotizado mediante un reconocimiento que adquiere con una actitud e imagen diseñada de forma consciente. Cuando efectué la entrevista con esta rockera y 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*, no soy experta en moda pero soy una aficionada, me gusta mucho [...] en un momento de la construcción del proyecto me dije a mí misma: “me encantaría que los diseñadores de ropa de Tijuana me vistieran”. Y sí, ya está pasando. Entonces empezó como la idea de que fuera *fashion*, pero 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. Y además que mis compañeros del grupo siempre lo han visto como que está curada, como es divertido incluso para nuestra dinámica y ahora que tengo una directora de estilo especial de la *Madame*, pues nos enfocamos en cosas, o sea, ya conocemos mi cuerpo y sabemos que [sic] cosas podemos explotar, qué cosas no, qué cosas nos gustan, qué cosas funcionan en el escenario, qué cosas no nos funcionan y así (entrevista a 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*; presentarse frente a un público 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.

Por otro lado, en algunos casos, 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 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 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, sí hay muchachos que se pasan de lanza. Recuerdo que se me hizo medio mamón, hasta hubo fotos que rolaron entre los compas, me acuerdo que yo me había caído en una *peda*<sup>25</sup> 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 estás vestida como monja siempre habrá alguien que te diga algo. Pero la neta a mí se me olvida cuando estoy tocando cómo ando vestida, si me dicen cosas o no, yo me concentro en la música, estoy tocando y ya, nomás los ignoro (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

Aparece entonces nuevamente la biología como una justificación “natural” en el discurso de las rockeras, es decir, ellas han apropiado y normalizado el hecho de ser cuerpos expuestos para los otros, pues la heteronormati-

vidad impone que el cuerpo femenino sea naturalmente “deseado” y apropiado por hombres. Keyla incluso justifica el acto de los “vatos” de “verlas y tomarles fotos en las nalgas” como un acto “natural”, 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”. En este sentido, el disfraz que construye con sus compañeras de banda es una herramienta para mostrar su trabajo; y por ello dice “ignorar” las reacciones hacia su cuerpo, aunque las perciba y a algunas las describa como molestas. Sin embargo, sabe que el ser “bonita pero rebelde” es una exigencia y expectativa en el rock:

[...] no creas cuando yo tocaba no me preocupaba por verme *sexy*, o que por verme *vato*, que por verme *punk*, yo me ponía lo que me ponía, aunque nosotras ya sabíamos que la gente pues quería que nos pusiéramos así bonitas y además como tocábamos *punks* también querían que nos viéramos rebeldes ¿no? incluso hubo en la banda quién [sic] nomás duró unos meses tocando con *Vaginas Suicidas*, no quiero decir nombres, que nos daba risa porque sí se frustraba ella mucho por qué se iba a poner para tocar, o sea nosotros nos preocupábamos de que: “¡ay!, ojalá mañana no se me reviente una cuerda, ojalá que toquemos bien, ojalá que esto, ¡ojalá que el otro!”, y esta morra estaba frustrada porque no sabía qué ponerse, que porque: “¿qué me pongo?”, nosotras nos moríamos de la risa ¿no?, de qué [sic] ya la veías a ella súper bien vestida, bien chingón, se veía súper bien cuando tocaba, bien *punk rock* con su botota acá pintada y su pelo, pero digo ¡no mames!, esta [sic] chingón pero, pues se ve chingón pero es un disfraz, así como yo si me pongo una faldita y me visto de colegiala para tocar, sigue siendo un disfraz (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

La imagen de mujer rockera *punk* en el imaginario popular debe responder a la de ser joven “atractiva”, transgresora y ruda, pero al mismo tiempo tierna y romántica, y que no pierda su “femineidad”. 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 (entrevista a Lissa Jay, 2011).

Para Lissa la construcción de la imagen es un disfraz que se subordina a la música, ella sabe que acceder a “pintarse” la integra a la banda en la que está participando, pero decide negociar su propia personalidad “incorporando un poco de su estilo”; es su estrategia para pertenecer al rock y su oportunidad para ser escuchada por los otros. Las rockeras negocian la construcción de la imagen no sólo con un auditorio sino también con las y los propias integrantes de su banda. El caso de Lissa Jay es aún más complejo, pues ella se declara lesbiana y la negociación de una imagen “femenina” fue interpretada para ella 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 (entrevista a Lissa Jay, 2011)

Posicionada como lesbiana, Lissa Jay se enfrenta a una negociación más difícil en la construcción de la imagen “femenina” exigida, porque es con la que ella no se siente identificada. Su ser mujer está condicionado por la representación del género heteronormativo y esto produce en ella la necesidad/resistencia de acceder a lo que la banda le exige: mostrar una actuación que las haga verse como “femeninas”. En este sentido, la normatividad del género se hace presente en la construcción de su imagen, aunque para ella es una farsa que sólo es vista como “imagen”, para los otros es una exigencia que la hace encajar en el orden del género. En la negociación accede a usar maquillaje para no alterar este orden y poder tener un reconocimiento como “música” en el rock.

A manera de conclusión, la imagen y la actitud son elementos que dialogan constantemente en la autorrepresentación que las rockeras construyen de sí, siempre mediada por su representación de género que los diversos espacios y momentos del escenario rockero les exigen. En este sentido, el rock es una tecnología de género compuesta por complejos mecanismos de poder (De Lau-

retis, 1996) en los que se inscriben prácticas y discursos que dan significado y sentido al fenómeno cultural rockero. Las experiencias de las rockeras revelan procesos donde ellas se autorrepresentan como sujetos activos que cuestionan y negocian su normatividad de género, a veces afirmándose mediante una “subordinación adaptada” (Risman, 2004) estratégicamente bajo la representación de su género, otras veces resignificándola y subvirtiéndola claramente para ser reconocidas como “músicas”, más allá de una objetivación corporal. En sus relatos se observa cómo constantemente desplazan la representación de género, tocando “puntos excéntricos”, moviéndose en las fronteras de lo permisible y lo prohibido. Las rockeras aquí analizadas podrían ser consideradas parte de esos “nuevos” sujetos del feminismo que De Lauretis (1993) menciona, son mujeres reales que negocian su autorrepresentación con representaciones definidas por las normatividades que sus relaciones y contextos sociales determinan mediante su género. Las rockeras que han expuesto sus experiencias para este análisis dialogan su poder-hacer/saber en el rock, ya sea ejecutando un instrumento o cantando en una banda, apropiándose de mecanismos que sostienen al rock como una tecnología de género, pero desde una “diferencia” estratégica que a veces logra subvertirlo, siendo ellas en determinados momentos unas “sujetos excéntricos”.

## Notas

- <sup>1</sup> Juventud entendida como condición sociocultural, más que como grupo sociodemográfico (véase Urteaga, 2011).
- <sup>2</sup> Alisia Cons es cantante solista y compositora. Es parte de la escena rockera/pop en Tijuana. A sus 23 años ha participado en varias bandas en Monterrey, Tijuana y Ensenada. Entrevista realizada en abril de 2011.
- <sup>3</sup> Utilizo el concepto de “música” con el fin de resignificar la actividad que hacen las mujeres dentro de los escenarios de rock al ejecutar un instrumento o ser parte activa de una banda rockera. Comprendo, entonces, que sólo en este contexto teórico es utilizada con dicha resignificación, pues no ignoro el significado de “música” en su acepción universal.
- <sup>4</sup> Con *ser mujer* quiero indicar la carga universalista y esencialista que entraña el uso singular de esta categoría. Teresa de Lauretis (1996) asegura que el uso singular de la categoría de *mujer* entraña en sí una representación universal sostenida por la diferencia sexual y el sistema sexo-género.
- <sup>5</sup> Urteaga afirma que se ha conceptualizado a las culturas juveniles como bandas juveniles, identidades juveniles y, más recientemente, tribus urbanas. “Estos términos aparentemente son similares, pero aluden a problemáticas y construcciones prácticas diferentes, pues la juventud implica varias maneras de acercarse a lo juvenil” (Urteaga, 2011, p. 405).
- <sup>6</sup> Siguiendo los planteamientos de Roszack (1968) la contracultura que surgió en la década de los 70 se manifestó en la expresión artística de las y los jóvenes y se expuso principalmente en la música (*rock and roll*). Esta cultura radical buscó, por un lado, oponerse frente al mundo adulto y, por otro, lograr un profundo cambio de sentido social y cultural, se oponía a la guerra, al autoritarismo del Estado y a las clases sociales y de raza que provocaban discriminación y exclusión en el contexto estadounidense.

En México, el concepto de contracultura fue divulgado por José Agustín (2007), quien la define como aquella que representa las expresiones artísticas de las y los jóvenes, mismas que se reflejan en manifestaciones como la literatura y el teatro; corrientes filosóficas como el existencialismo, la psiquiatría psicodélica; el uso de drogas y la realización de redes artísticas autogestivas alternas a las de las instituciones de la cultura dominante.

<sup>7</sup> Existe alrededor de Tijuana otra imagen que la vincula con la “violencia” y el “narcotráfico”. No hago caso omiso de este conflicto, incluso, considero que es 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>8</sup> Músico representativo de los inicios del rock en Tijuana y uno de los precursores del *rock and roll* a nivel nacional, con un sonido predominantemente del *blues* y del *soul*. Entrevista realizada en enero de 2007.

<sup>9</sup> Modismo tijuaneño con el que comúnmente se identifica y nombra a la ciudad.

<sup>10</sup> Es una de las principales avenidas de Tijuana, se encuentra en la zona centro y se caracteriza por estar cerca de la “línea” y conectar a los principales bares de la ciudad.

<sup>11</sup> En el caso de este artículo, utilicé el concepto de autogestión para explicar cómo el escenario de rock se conforma por una red independiente que produce al rock como un escenario sostenido por los músicos y las “músicas”, pero también por los *fans* y amantes del rock. La autogestión se caracteriza por una actitud política y económica donde las rockeras y los rockeros son los actores principales de mantener al rock en la ciudad.

<sup>12</sup> Lauro Saavedra, de 39 años, es músico de diversas bandas de sonido electrónico y rock *indie*, promotor de tocadas. Entrevista realizada en abril de 2011.

<sup>13</sup> Cocheras de casas.

<sup>14</sup> La ecuación anterior es para hacer una crítica de dos modelos teóricos específicos: el lingüístico-estructural de Claude Lévi-Strauss y el psicoanalítico dinámico de Jacques Lacan.

<sup>15</sup> Cuando De Lauretis (1992) habla de *la Mujer*, con mayúsculas, se refiere a esa representación universal determinada por esencialismos: “Con ‘la mujer’ hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios y jurídicos), que funcionan a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia [...] el punto de fuga es el futuro” (1992, p.15).

<sup>16</sup> Eunice Paz, a sus 21 años, es estudiante de artes plásticas, instructora de danza africana y bajista de la banda Adusamel. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>17</sup> Se designa así a aquella canción que fue compuesta y/o interpretada a partir de la versión original de otro músico o banda.

<sup>18</sup> Nidia, a sus 30 años, es cantante y compositora en Tijuana. Ha participado en bandas como Lhabia y Púrpura. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>19</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 de 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>20</sup> Estilo musical rockero, nacido en los años 70 en Inglaterra. Se caracteriza por una ideología autogestiva, anarquista, contra el sistema y el autoritarismo.

<sup>21</sup> Siki Carpio, o Cristina Carpio, es vocalista de una banda tijuaneña llamada Cristina Cream. A sus 30 años ha participado en diversas bandas de la ciudad tocando el teclado y/o cantando. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>22</sup> Modismo que se refiere a hombres, utilizado principalmente en el norte de México.

<sup>23</sup> “Cerrar” un concierto o una tocada de rock significa que esa banda es la principal.

<sup>24</sup> El *metal* o *heavy metal* es traducido al español como “metal pesado”. Se trata de un estilo musical que se remonta a los años 60 en Estados Unidos y que incorpora elementos sonoros del *blues*, del *rock and roll* y del *rock* psicodélico. Se caracteriza por tener una estética que incorpora la vestimenta oscura y el cabello largo, tanto en hombres como en mujeres.

<sup>25</sup> Refiriéndose a la gente.

<sup>26</sup> Keyla Zamarrón, a sus 30 años, ha sido guitarrista de diversas bandas, entre las que destacan Ampm’s, Vaginas Suicidas y Los Agresores. Actualmente es estudiante de psicología. Entrevista realizada en abril del año 2011. Tijuana, Baja California.

<sup>27</sup> Modismo que se refiere a mujeres jóvenes, utilizado principalmente en el norte del país.

<sup>28</sup> Vaginas Suicidas hace referencia a la banda de rock de la que Keyla Zamarrón es/fue parte.

<sup>29</sup> Expresión usada principalmente por los jóvenes cercanos a la frontera norte del país, de manera más frecuente en Baja California, Sonora, Sinaloa y Chihuahua. Se utiliza para designar aquello que es apreciable, emocionante, bonito, divertido, ‘suave’, ‘padre’, ‘chido’, ‘chingón’.

<sup>30</sup> *Tocadas* o *toquines*, pequeños eventos donde se presentan diferentes bandas de rock. 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, también ha sido utilizado por la industria cultural (los medios de comunicación, principalmente) para adscribir el término dentro de la propaganda mercantil y de consumo de los conciertos que realizan.

<sup>31</sup> Propaganda que indica las bandas que estarán presentes en una *tocada*.

<sup>32</sup> Azul Monraz es cantante y líder de la banda Madame Ur y sus hombres. A sus 31 años ha participado en el rock de Tijuana con diversas bandas de estilo principalmente *indie* o experimental. Además de ser rockera, es una artista multidisciplinaria, se ha dedicado a hacer *performance* de teatro. Actualmente su banda es considerada como una innovación dentro del escenario alternativo en Tijuana, pues hace una mezcla de *jazz*, *cabaret* y *rock*. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

<sup>33</sup> De Lauretis parte del análisis del filósofo Louis Althusser, quien asegura que la “ideología” opera en los sujetos y su consciencia. La feminista asegura que el género también opera en los sujetos, similar a como lo hace la ideología (De Lauretis, 1996, pp. 13-14).

<sup>34</sup> Esta oposición también corresponde a la idea que sostiene la división cartesiana mente-cuerpo, donde la polaridad es representada por la mente racionalmente ordenada como masculina y el cuerpo como sensibilidad caótica natural y femenina.

<sup>35</sup> Se le llama así a una fiesta donde se consume alcohol.

## Referencias

- Agustín, J. (2007), *La contracultura en México. La historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y los chavos bandas*, México, Grijalbo.
- Berumen, F. (2003), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, Tijuana, Colegio de la Frontera Norte/Libros Península.
- De Lauretis, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Ediciones Cátedra/Libros Feminismos.
- De Lauretis, T. (1993), “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la consciencia histórica”, en M. C. Cangiano, y

- L. Du Bois (comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 73-113.
- De Lauretis, T. (1996), "La tecnología del género", *Mora*, núm. 2, pp. 6-34.
- Feixa, C. (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud/Causa Joven.
- Foucault, M. (1990), *Tecnologías del yo y otros textos a fines*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós/I.C.E.-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Geertz, C. (1996), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Heath, S. (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- McRobbie, A. y J. Garber (1997), "Girls and Subculture: and Exploration", en S. Hall, y T. Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War*, Reino Unido, Routledge.
- Mørch, S. (1996), "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud, el surgimiento de la juventud como concepción sociohistórica", *Jóvenes, Revista de Estudios Sobre Juventud*, año 1, núm. 1, pp. 78-106.
- Muñiz, E. (2010), "Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad", en E. Muñiz, (coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Antrophos.
- Ortiz, V. M. (2004), *Breve historia de Tijuana 1,2,3*, Tijuana, ILESA.
- Risman, B. (2004), "Gender as a Social Structure: Theory Wrestling with Activism", *Gender & Society*, vol. 18, núm. 4, pp. 429-450.
- Reguillo, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma.
- Roszack, T. (1968), *The Making of a Counter Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Schwalbe, M. y otros (2000), "Generic Processes in the Reproduction of Inequality: An Interactionist Analysis", *Social Forces*, vol. 79, núm. 2, Oxford University Press, pp. 419-452.
- Thompson, J. B. (1998) [1990], *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Urteaga, M. (2011), *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*, México, Bibliotecas de Alteridades/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Juan Pablo Editores.
- Valenzuela, J. M. y G. González (1999), *Oye como va. Recuento del rock tijuanaense*, Tijuana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana/Instituto Mexicano de la Juventud.
- Viera, P. M. (2008), *Identidades narrativas de mujeres en el rock. Un estudio en Tijuana*. Tesis de Maestría en Estudios Socioculturales, Universidad Autónoma de Baja California-Colegio de la Frontera Norte.
- Viera, P. M. (2013), *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, línea Mujer y Relaciones de Género, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Zimbalist, R. M. (1979), "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica", en O. Harris, y K. Young (comps.), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama, p.p. 153-181.

Recibido: 31 de mayo de 2013

Aceptado: 21 de enero de 2014

\*El presente artículo es resultado de una previa investigación que sustentó la tesis *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense*, con la cual obtuve el grado de Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (véase Viera, 2013). Asimismo, es resultado de un detallado trabajo de campo etnográfico que permitió comprender de manera compleja el contexto tijuanaense y rockero donde las mujeres producen sus experiencias como rockeras.

\*\*Autora: Priscilla Merarit Viera Alcázar

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, en la línea de Mujer y Relaciones de Género. Docente y posdoctorante en el posgrado de Antropología Social, en la línea Jóvenes y Sociedades Contemporáneas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, DF. Trabaja en la investigación “Análisis comparativo entre experiencias de jóvenes rockeras de Tijuana y del Distrito Federal”, así como en estudios relacionados con feminismo y estudios culturales. <merarit\_alip@hotmail.com>.

Publicación:

“Mujeres, Tijuana y rock and roll: representaciones y autorrepresentaciones de jóvenes rockeras”, en *Debate Feminista*, núm. 48, octubre de 2013.

Cómo citar este artículo:

Viera, Priscilla Merarit (2014), “Mujeres en el rock tijuanaense: ¡No soy una muchacha normal!”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, abril-marzo, pp. 15-30, en: <<http://version.xoc.uam.mx/>>.