

## Mujeres, Tijuana y *rock and roll*: representaciones y autorepresentaciones de jóvenes rockeras<sup>1</sup>

Priscilla Merarit Viera Alcazar

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 solo hombres.

SIKI CARPIO, 2011<sup>2</sup>

**E**l rock es un fenómeno cultural principalmente juvenil, y en él se entran una serie de símbolos que cobran sentido mediante prácticas y discursos que lo vinculan con actitudes y prácticas de *rebeldía*. Sin embargo, al analizar dicho fenómeno desde una perspectiva de género, se evidencian complejidades que develan relaciones de poder fomentadas y sostenidas por discursos y prácticas que a su vez producen representaciones de sujetos femeninos y masculinos (de Lauretis 1996). Inicio con un fragmento del discurso de una rockera tijuanaense,<sup>3</sup> ya que en él se resume cómo el rock es percibido por una joven que participa de forma activa en una banda o grupo musical. Para Siki, la palabra *rock* se sostiene por símbolos masculinos; por ello, asegura que ser parte del mismo lleva en el imaginario colectivo la idea de una *mujer masculina*.

Al igual que Siki Carpio, numerosas mujeres han tenido presencia en el escenario del rock no solo en la frontera, sino en todo México y, aunque esto ha cambiado notablemente, muchas veces sus participaciones han sido

<sup>1</sup> 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 2008.

<sup>2</sup> Siki Carpio, o Cristina Carpio, es vocalista de una banda tijuanaense llamada *Cristina Cream*. A sus 30 años, ha participado en diversas bandas de la ciudad, tocando el teclado o cantando. Su principal instrumento es la voz.

<sup>3</sup> Es importante aclarar que Siki Carpio no se autoadscribe en una banda de rock *como tal*; sin embargo, su estilo musical forma parte del escenario rockero de la frontera, pues sus creaciones musicales contribuyen al ámbito artístico alternativo de la ciudad.

representadas alrededor de prácticas como *fans*, *groupies* o coristas (Estrada 2000), funciones identificadas como secundarias, casi siempre al servicio de símbolos y metáforas androcéntricas. Esto ha provocado que las mujeres hayan tenido y tengan que buscar negociaciones para posicionar su representación en el rock, más que como un adorno dentro de una banda, como una sujeto que *puede y sabe hacer y ser una buena artista en el rock*.

La diferencia contextual de las rockeras tijuanaenses radica en lo que la ciudad significa para el rock mexicano. Y es que, si bien el rock surge en Estados Unidos y en Londres, en México, Tijuana es "la cuna" (Valenzuela 1999; Agustín 1996) y puerta de entrada de este fenómeno musical al país desde mediados de los años 50. Conjuntamente, en esta ciudad se encierran simbolismos culturales que la han marcado como multifacética, multicultural y rica en diversidad de ideas artísticas y musicales, con una fuerte influencia del país vecino.

Desde los años 20, debido a la implementación de la *ley seca* que el senador republicano Andrew J. Volstead propone 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: 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>4</sup>

A partir de la década de los 30, los bares y centros de diversión —prostíbulos y salones de baile— han sido uno de los principales sustentos económicos de Tijuana. Gracias a esto es que, en los años 50, la frontera fue una plataforma de expresión musical, sobre todo para los grupos sociales (afroamericanos) marginados por el racismo que imperaba en el país vecino. No es casualidad, pues, que las influencias musicales que los y las jóvenes tijuanaenses recibían venían de la cultura afroamericana, las cuales tenían una fuerte carga política que mostraba 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 directamente de sus creadores en la ciudad.

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

Javier Batiz (2007)<sup>5</sup> afirma que gran parte de su vida musical se ha dado gracias a la experiencia de escuchar la música *negra* en radios independientes y autogestivas que se sintonizan en la ciudad, desde San Diego.

Fue entonces que los bares de la *Tijua's*<sup>6</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>7</sup> se les contrataban para que tocaran en vivo y ambientaran. Esto provocó que los y las jóvenes se apropiaran de ser *rockero* o *rockera*, como parte de su adscripción a la ciudad. En la década de los 70, esto cambió, ya que la imagen rockera tuvo una fuerte influencia del fenómeno vinculado con el *ser famoso* en la industria cultural (radio, televisión, disqueras etc.), lo cual provocó que muchas bandas tijuanaenses buscaran el éxito en el centro del país, en el Distrito Federal, donde se encontraban las grandes compañías que podrían cumplir sus sueños de ser *rockstars*. 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 solo 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 de nuevo en la década de los 80, y, con ello, una nueva etapa del escenario rockero en la frontera se visibilizó desde entonces y hasta la actualidad. Dicha etapa está caracterizada por un escenario artístico alimentado de distintas influencias musicales, así como por la búsqueda de espacios, la cual ha logrado que se genere una red autogestiva que mantiene vivo al rock local, a veces más y otras veces menos. De esta forma, 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 remuneración económica. Los distintos espacios actuales que integran el escenario rockero son móviles —recuperando la expresión de Lauro Saavedra (2011),<sup>8</sup>

<sup>5</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 predominantemente del *blues* y del *soul*. Entrevista realizada en enero de 2007.

<sup>6</sup> Modismo tijuanaense con el que comúnmente se identifica y nombra a la ciudad.

<sup>7</sup> La Avenida Revolución es una de las principales de Tijuana, se encuentra en la zona centro y se caracteriza por estar cerca de la *línea*, además de conectar a los principales bares de la ciudad.

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

*hechizos*— y se integran de bares, cafés, *garages* 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 solo se limitan a la producción musical, sino a todo un fenómeno que sostiene una cultura fronteriza vinculada con la vida nocturna y de fiesta. Bajo un enfoque simbólico, Clifford Geertz define a la cultura como una categoría semiótica analizable mediante la interpretación y búsqueda de significaciones (Geertz 1996: 20). Por su parte, John Thompson (1998), siguiendo a Geertz y haciendo al mismo tiempo una crítica de su propuesta, elabora y profundiza alrededor de la cultura, prestando atención a las relaciones sociales estructuradas donde se insertan símbolos (Thompson 1998: 185), mismos que muestran fenómenos culturales. Bajo esta concepción, la categoría de cultura da pauta para ver el rock como un fenómeno de producción de sentido, que hace de él, más que una manifestación musical, un fenómeno constituido por prácticas que develan relaciones de poder y, debo añadir, de género.

Mediante el *rock and roll*, nacido a mediados de los 50, los y las jóvenes buscaron oponerse frente a la generación de sus padres, pero también querían mostrar su desacuerdo hacia la vida que definía el Estado. De esta manera, encararon a una cultura considerada dominante, creando al mismo tiempo una alternativa. Y es que, en la primera mitad del siglo XX, ser joven en los países occidentales era un mero tránsito entre la niñez y la edad adulta, un evento en el que los hombres estaban listos para casarse y mantener una familia mediante su incorporación al trabajo y para las mujeres el camino era transitivo entre el hogar de los padres a su propio hogar como amas de casa (Collignon y Rodríguez 2010: 268-267). Según Maritza Urteaga (2011), siguiendo a Sven Mørch (1996), la juventud se refiere históricamente a la categoría social de edad que emergió a finales del siglo XVIII en Europa, ya que fue entonces cuando la sociedad la reconoció como una fase o etapa de vida del individuo a la que le son impuestas demandas y tareas que definen y canalizan sus comportamientos (Urteaga 2011: 405).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Urteaga afirma que se ha conceptualizado a las culturas juveniles como bandas juveniles, identidades juveniles y, más recientemente, como tribus urbanas. Estos términos aparentemente son similares, pero aluden a problemáticas y construcciones prácticas diferentes de estudiar, pues la juventud implica varias maneras de acercarse a lo juvenil (Urteaga 2011: 405).

En las generaciones de los años 60 y 70, se producen transformaciones sociales y culturales que los y las jóvenes protagonizan. La condición de juventud también se resignifica y amplía, ya no solo en relación a la edad. De esta manera, entiendo a la juventud como una condición de los y las sujetos que no se caracteriza biológicamente como un momento transitorio en la vida (entre la niñez y la adultez), sino como el conjunto de procesos sociales que interrelacionan prácticas, discursos y estilos de vida (Urteaga 2011; 2007; Valenzuela 1999; Feixa 1998). El rock emerge como parte de las transformaciones protagonizadas por las y los jóvenes de las décadas de los 60, y desde su inicio se expresó como una cultura distinta a la imperante en esas épocas, por lo tanto *rebelde* y alternativa.<sup>10</sup>

Los y las jóvenes rebeldes se convirtieron en una representación cultural sustentada por prácticas que manifestaban desacuerdos ante el orden establecido. Según Stuart Hall (2010), la representación cultural como sistema se hace evidente en teorías lingüísticas y discursivas de una cultura. Este autor explica que, en primera instancia, la representación conecta el sentido del lenguaje con la cultura; el uso común nos dice que la representación significa usar el lenguaje para *decir algo* con sentido en el mundo o para representarlo de manera significativa a otras personas que comparten símbolos culturales. Es decir, la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura (Hall 2010: 447). En el rock, la representación cultural está sustentada por el *halo* de alternatividad o de contracultura (contrainstitucional) (Roszack 1980; Agustín 1996) que caracteriza a las prácticas y discursos rockeros; sin embargo, cuando se analiza desde una perspectiva de género, la rebeldía se tambalea y cuestiona.

<sup>10</sup> En México, desde los años 80, los estudios sobre jóvenes 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. Estas prácticas están profundamente vinculadas con la construcción del cuerpo colectivo a través de rituales de iniciación para la adscripción a espacios reapropiados por ellos, que muchas veces se expresan en la decoración de los cuerpos, en la vestimenta, la apropiación de un estilo, el consumo de música, la construcción de ídolos juveniles y la marcada exhibición pública de roles masculinos (Pina 2004; Natera 2002; Urteaga 2004). Según Urteaga (1998; 2011) y Carles Feixa (1998), la música es de los principales factores estructurantes/organizadores de la diferenciación (jerarquía de distinciones) e integración de las prácticas de las culturas juveniles, y, aunque no es el único, sí es de los más representativos.

Uno de los trabajos pioneros sobre rock y mujeres es el de Frith y McRobbie (1990), el cual visibiliza desde una crítica feminista cómo el fenómeno rockero presenta asimetrías entre mujeres y hombres sostenidas por símbolos masculinos que hacen del rock un *cock rock* (rock fálico). Dichas asimetrías se muestran cuando las mujeres, al ser parte de una banda de rock, son representadas como *muy femeninas y sensuales*, o bien se les masculiniza para que se les reconozca como parte de la banda. Estos autores también aseguran que las rockeras siguen siendo asociadas con frecuencia a la domesticidad (una sexualidad vinculada con el amor e incluso el matrimonio), mientras que los hombres, a la sexualidad libre.

### **El rock, una tecnología de género: las rockeras son mujeres fugaces**

Hablar del rock como una tecnología de género lleva consigo la afirmación de que en él se producen representaciones femeninas y masculinas adaptadas al propio contexto, las cuales conllevan las prácticas y discursos que le dan sentido como cultura juvenil. Es así que entiendo el género, siguiendo a Teresa de Lauretis (1996), como la representación que se ha construido a partir de la diferencia sexual y sobre bases heterosexuales (binarias), en un sistema semántico contenedor de acuerdos culturales y valores que son sostenidos por tecnologías 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 construcción subjetiva [de las mujeres] y que, viceversa, la representación subjetiva del género —o autorepresentación— 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: 15).

Es importante aclarar que de Lauretis insiste en "dejar abierta la posibilidad de agencia" en la propia producción de género, ya que asegura que existe un "fuera del género", mismo que puede ser interpretado en el proceso de subjetividad —autorrepresentación— del sujeto. Esto permite comprender el proceso mediante el cual las mujeres negocian su representación en el rock. Uno de los aportes más relevante de Teresa de Lauretis es precisamente señalar la forma en que las tecnologías evidencian representaciones de género<sup>11</sup> me-

<sup>11</sup> Teresa de Lauretis (1984) explora la representación femenina principalmente en el *medio cinematográfico*, asociada a concepciones culturales de lo que se considera femenino y masculino.

diante complejos mecanismos de costumbres, percepciones y disposiciones que conforman a hombres y mujeres. Las tecnologías de género están ligadas a prácticas socioculturales, discursos e instituciones capaces de crear efectos de significado en la producción de lo femenino y masculino.

Es inevitable ignorar la fuerte influencia de Foucault (1990) en el desarrollo de la propuesta de de Lauretis, pues ambos describen a las tecnologías como formas de poder que dominan al sujeto, obligándolo a que realice una autovigilancia. De esta forma, Foucault define *tecnología* desde su raíz etimológica, unida y separada por dos aspectos: 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).<sup>12</sup> La representación que constituye a las mujeres y a los hombres en el rock se compone en gran medida 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 de género como jóvenes y rockeras.

Para Teresa de Lauretis, las mujeres viven sus experiencias en relación al proceso de autorrepresentación de sí mismas en el mundo, con una configuración y efectos de significados que no están separados de la realidad ni de las relaciones de género impuestas. Para ella, la constitución de la subjetividad está presente en todo el proceso de autorrepresentación (de Lauretis 1996: 26). En ese sentido, las rockeras conforman su autorepresentación con la experiencia de interacciones con los otros, pero también en conjunto con diversos espacios y escenarios socioculturales que van desde el rock hasta su trabajo, escuela, familia; es decir, en múltiples dimensiones sociales que también las representan como mujeres y como rockeras. De esta manera, la experiencia de las rockeras se entiende como un complejo de efectos de significados, hábitos, disposiciones sociales y percepciones resultantes de la

Mediante el análisis efectuado en *¡Alicia ya no!*, en 1984, la autora encuentra que existen procesos simbólicos —mecanismos de representación— que asocian el cuerpo —sexo— en escalas de valores y jerarquías sociales desiguales, donde las mujeres (y, por supuesto, el cuerpo femenino) se someten a lo masculino.

<sup>12</sup> En el desarrollo de su propuesta, Foucault habla de cuatro tecnologías que actúan de forma interrelacionada en la dominación —autovigilancia— de los sujetos: 1. tecnologías de producción, que nos permite producir, transformar o manipular cosas; 2. tecnologías de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3. tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos a efectuar, someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4. tecnologías del yo (Foucault 1990: 48).

interacción (de Lauretis 1996) en los espacios que componen sus vivencias no solo en el rock, sino en todos sus ámbitos de interacción. Sin embargo, para analizar cómo el rock se define como tecnología de género, es vital explorar las experiencias que las mujeres viven en los espacios que lo componen.

Las prácticas y discursos del rock en Tijuana se inscriben principalmente en eventos donde las bandas presentan su música frente a un público: en *las tocadas* o conciertos, resultado de redes de apoyo, que principalmente se desenvuelven en los bares de la ciudad de forma nocturna. En este sentido, las rockeras participan en estos espacios en un completo diálogo entre lo que se espera de ellas y lo que ellas quieren presentar, es decir su representación y autorrepresentación. Rafa Saavedra<sup>13</sup> asegura que la participación de las mujeres en las bandas de la ciudad fronteriza siempre ha sido notoria; sin embargo, su participación es muchas veces *fugaz*:

Lo que yo veo es que las *morras*<sup>14</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 cuales existe esta deserción femenina en el rock son el embarazo, el matrimonio y el noviazgo. En ese sentido, se visibiliza cómo la representación de las mujeres asociada a la domesticidad sigue vigente en el imaginario social de los rockeros de la ciudad, lo cual no implica que dicha representación sea falsa, sino que demuestra que la normatividad del género en el rock mantiene tecnologías de poder donde el contexto de acción es diseñado para y por prácticas masculinas que se interpretan como falta de compromiso por parte de las mujeres hacia la música. Bajo esta visión, Carlos Feixa (1998) afirma que las culturas juveniles, como el rock,

<sup>13</sup> Rafa Saavedra es un escritor mexicano tijuanaense. Es autor de la frase "*Tijuana makes me happy*", la cual se hizo famosa al ser utilizada como título de una canción de la banda Fussible de Nortec Collective (banda de rock tijuanaense que surge en los años 90, con una mezcla de electrónico, norteno y ritmos latinos). Actualmente, es estudiante la maestría de estudios culturales del Colegio de la Frontera Norte. Entrevista realizada en enero de 2007.

<sup>14</sup> Cuando en Tijuana se habla de *morra*, *morrita* (singular), o *morras*, *morritas* (plural), se hace referencia a mujeres jóvenes.

presentan una serie de obstáculos a la participación de las jóvenes, pues su tránsito de vida está vinculado con la domesticidad de la casa paterna a la del matrimonio, y no al diseño de mantener experiencias en *la calle*.

Al igual que Rafa Saavedra (2007), El Mike (2010)<sup>15</sup> 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 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 esposas. Bueno, aunque no todas...* (El Mike 2010).

La representación normativa del género está muy vinculada con el cuerpo-sexo; por ello, el discurso de los hombres que también son parte de las prácticas rockeras 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 como un *deber ser*, que se reproducen mediante discursos y prácticas, incluso en el rock, a pesar de su carácter 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 la de novias o seguidoras, a la de *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 *vatillos*<sup>16</sup> 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, que si la dejan en casa, que si no queda embarazada [...] Está cabrón ser morra y tocar en una banda, la neta* (Foglio 2010).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Miguel Ángel Hernández, "El Mike", originario de Tijuana, actualmente es ingeniero de audio de la banda *Nortec Collective*. En los años 90 fue promotor de tocadas, y es coleccionista de discos. Entrevista realizada en abril de 2010.

<sup>16</sup> *Vatillo* o *vato* hace referencia a un hombre o varón, es un modismo utilizado principalmente en el norte del país.

<sup>17</sup> Omar Foglio es músico, productor de cortometrajes en la Galatea y Bulbo Producciones (producciones independientes de la ciudad). En los años 90, fue promotor de tocadas y de una radio independiente, desde donde impulsaba a las bandas locales. Entrevista realizada en abril de 2010.

En su discurso, Omar Foglio deja ver las dificultades de las mujeres para participar de forma activa en el rock, pero, al igual que los demás sujetos, denota una ambigüedad. Por un lado, hay una constante devaluación de las rockeras, como mujeres faltas de interés por la música, como atadas a una condición normativa de género asociada a su cuerpo-sexo destinado a la reproducción. Pero, por otro, exaltan a las *pocas* rockeras que logran permanecer en el escenario de forma constante, a pesar de ser madres o de tener un pareja. El mismo Foglio menciona cómo las mujeres vencen diversos obstáculos para poder ser reconocidas como rockeras, pero cuando lo logran se ganan un respeto por parte de quienes integran el escenario, es decir de los otros:

Cuando una *morra* está en el rock y ya no se va, no sé cómo 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 Leeds*. Ellas en el evento eran "La Banda", y para acompañarlas yo invité *Las Dikinis*; ahí tocaba la Mónica Muñoz. Cuando estaba tocando la banda esta, *The Leeds*, 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 esta 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 Leeds* era muy *curada*<sup>18</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 un escenario; existe en el auditorio la espera de que lo que hagan, ya sea cantar, tocar un instrumento o bailar, *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 rockeras. Aunado a esto, se refiere a la banda de mujeres —invitada de Estados Unidos— como una banda *distinta* porque son *feministas y lesbianas*.

El reconocimiento de las rockeras está íntimamente ligado con la representación de su cuerpo, pues en la normatividad de género se vincula el sexo-cuerpo con la representación de género (femenino / masculino=heterosexual). En este contexto, el cuerpo tiene un papel fundamental, ya no solo como

<sup>18</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.

sede de procreación y causante de la deserción de muchas de las mujeres; sino también como símbolo metafórico de sensualidad e hiperfemenidad (Brill 2008). Estas metáforas se insertan en el imaginario social del auditorio del rock en la ciudad y marcan de significado los actos de las mujeres al ser parte de él. Los mecanismos de poder y de control que se muestran en el rock no están aislados de los que constituyen a la "cultura dominante". Inés Castillo<sup>19</sup> es consciente de cómo la normatividad de género afecta a las rockeras en su representación:

*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 solo 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 interesar tocar punk, a la mejor les va a interesar tocar electrónico, ¿no? Además, eso a la 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 (Inés Castillo 2011).*

Inés señala tres actitudes que afectan la representación de las mujeres en el rock. La primera es que el rol femenino sigue estando asociado a la domesticidad; así pues, el entrar a una banda es romper con este esquema dominante y *heteropatriarcal*. La segunda es que, para que una mujer se mantenga en el rock, debe ser disciplinada, es decir, dedicarle tiempo a

<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, y 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.

*saber* usar su instrumento para *poder* ser parte del mismo. La tercera está asociada con el desinterés, pues las exigencia del rock les provoca *flojera*, y 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 ello, *cuidar la chamarra, ser la novia* o *la fan* resulta naturalizado, aun por las mismas jóvenes. Así también, este posicionamiento pasivo de las mujeres como novias, *fans* y cuidadoras de chamarra en el rock cumple con las expectativas (Risman 2004) tanto de los participantes activos del escenario como de aquellos externos a él.

Por otro lado, quienes deciden enfrentarse a los retos que el rock les pone se consideran a sí mismas como *mujeres privilegiadas*, pues logran acceder a un espacio donde ellas son las *otras*, las extrañas. De esta manera, su representación 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*.

Mariel Morales<sup>20</sup> afirma que, antes de ser parte de una banda de *reggae*, fue vocalista de una banda de *metal*, y la admiración del público hacia su presencia en la escena estaba también acompañada de duda sobre su capacidad musical:

Pues cuando estoy cantando, la gente superbien. *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 a cantar así como grrrh ronco", o qué sé yo. Pero sí, superbien, 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, ¿no?* (Mariel Morales 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 instrumento, mientras que de ellas, lo contrario. En este sentido, Keyla Zamarrón opina que la ventaja de *llamar la atención* como rockera no siempre da buenos resultados, porque en muchas ocasiones no son escuchadas, sino solo son vistas como *cuerpos*:

<sup>20</sup> Mariel Morales, a sus 23 años, es vocalista de la banda *Varela y los 4:20*, y ha participado en diferentes bandas de *reggae* y *metal* en Tijuana. Entrevista realizada en abril de 2011.

Pues es raro, porque casi no había bandas de morras cuando yo inicié con las *Vaginas* [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 cómo tocamos, nada más piensa: "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 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 un *flyer*<sup>21</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, a pesar de no haberla escuchado previamente, la incluían en la programación por *ser de mujeres*. Atribuye 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 va percibiendo que al aceptarlas en el evento, *bromeando*, preguntaban si llevarían *faldita* o *enseñarían pierna*.

### **Subordinación adaptada: las rockeras son un sujeto excéntrico**

Siguiendo los planteamientos de Risman, las expectativas culturales están apegadas a las interacciones sociales que contextualizan las prácticas y discursos de las y los sujetos a partir de la estructura de género. De esta manera, dichas expectativas son producidas por las normatividades del orden de género, pero al mismo tiempo son negociadas por las y los sujetos que *actúan* en determinados espacios. Risman retoma los planteamientos de Shwalbe (2000) para explicar cómo las interacciones sociales entre géneros muchas veces orillan a las mujeres a aceptar la subordinación; sin embargo, esta no es del todo *inocente*. Por ejemplo, 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* por comodidad la subordinación a cambio de sentirse emocionalmente completas al dar felicidad al *otro*.

La subordinación adaptada no emerge de forma azarosa; su proceso de construcción y apropiación en las mujeres está fuertemente determinada por las representaciones que sustentan la misma cultura, regulada por

<sup>21</sup> Propaganda que indica las bandas que estarán presentes en una *tocada*.

un sistema de dominación masculina. La antropóloga Michelle Zimbalist (1979) efectuó estudios con diversas culturas para tratar de comprender la manera en que las actividades de las mujeres en diversos contextos se clasifican como *menos importantes* que las masculinas. Según Zimbalist, el problema se asocia con que, en la mayoría de las culturas, la oposición de dichas actividades se sustenta en la correlación de la división sexual del trabajo, donde lo femenino se asocia a la domesticidad y lo masculino a lo extradoméstico.

Quizá al darse cuenta las rockeras de que *llaman la atención* es que deciden apropiarse de esa representación y crear modos de negociación que les permiten posicionarse y resignificar su femeneidad. Alisia Cons<sup>22</sup> explica cómo el cuerpo en las mujeres puede ser una herramienta que se manipula y perfecciona para crear una imagen, no solo individual, sino de toda una banda, 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, simplemente por tener el pelo largo y bubis [risas], de que la gente se sorprenda porque eres sexy, se pare y te escuche*" (Alisia Cons 2011).

Es entonces cuando la "subordinación de su cuerpo como objeto de deseo se adapta" (Risman 2004) a la hiperfemeneidad y se manifiesta de forma clara como estrategia que les permite ser reconocidas sin alterar su representación y el *orden* de las reglas que conforman las prácticas masculinas; pero al mismo tiempo les abre una oportunidad para ser escuchadas. Este es el caso de Siki Carpio, quien relata 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. 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 (Siki Carpio 2011).

<sup>22</sup> Alisia Cons, a sus 23 años, es vocalista y compositora. Ha participado en distintas bandas en Tijuana, Ensenada y Monterrey. Entrevista realizada en abril de 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 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 y en cuanto corresponde al espacio de creación de las instituciones, y las coloca así 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 artista.

De esta manera, Siki Carpio se introduce y adscribe en un mundo de hombres, gracias a su *poder femenino*. Esto le ha permitido presentarse frente a un público como mujer que se sabe observada como un cuerpo expuesto, pero sobre el que ella tiene el control. Al igual que Siki, Azul Monraz<sup>23</sup> explica que parte de su estrategia como rockera ha sido construir un personaje (*alter ego*) que le permita 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 muevo 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. 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 miedito, por ¡híjole!, ¿qué nos irán a decir?, no sé, ¿cómo va a reaccionar la gente?, ¿les va a gustar o les va a parecer vulgar?, o ¿les 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*

<sup>23</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 que se ha dedicado a hacer *performance*. Actualmente, su banda es considerada como una innovación dentro del escenario alternativo de la ciudad, pues hace una mezcla de jazz, cabaret y rock. Entrevista realizada en abril de 2011.

*la desnudez, estaba totalmente expuesta. Total, me dije, pues ya, estamos aquí, lo vamos hacer, y fue aceptado super cool [...] 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 tijerarme 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 (Azul Monraz 2011).*

Azul busca llevar a la escena a una *Madame* que ponga en el texto del *stage* una sensualidad *para otros*, pero cuyo guion está escrito por ella; es decir, a pesar de ser *vista*, se posiciona como dueña de su cuerpo y de la decisión de exponerlo mediante un traje transparente. Sin embargo, ella es consciente de lo que implica exponerlo para la sociedad y, por, ello se pregunta cómo reaccionarán, cómo la van a ver. Esta rockera ha encontrado, mediante su presentación en la escena, 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, pues le ha permitido tener el privilegio, al igual que Azul, de ser aceptada por su imagen-cuerpo, pero también por su talento. La línea que se devela entre la subversión y la producción del género normativo es muy delgada. Sin embargo, 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.

Si bien el concepto de *alter ego* es más complejo de lo que aquí se expone, lo he retomado solo 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 la construcción de este *alter ego*, toca *puntos* y hace desplazamientos entre un adentro y un afuera de la representación de género; es decir, toca lo que de Lauretis llama "puntos excéntricos", ya que la rockera, mediante lo que pareciera estar *adentro* de la representación de género —pues su personaje afirma una feminidad y sensualidad—, sale

en realidad de dicha normatividad, apropiándose de su cuerpo y de su sexualidad, y deja de ser objeto.

Los puntos excéntricos se presentan cuando los y las sujetos encuentran fisuras y 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 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).

En este sentido, los *sujetos excéntricos* se develan con una posición crítica frente a las representaciones impuestas por la heterosexualidad y son, para la autora, los nuevos sujetos del estudio feminista. De Lauretis propone que dichos sujetos se pueden identificar al analizar sus discursos y prácticas desde los procesos subjetivos —autorrepresentación—, mismos que no necesariamente se posicionan solo *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" (de Lauretis 1993: 20). Así, con la *adaptación subordinada* que se ajusta a las nociones culturales de lo *femenino*, pero que al mismo tiempo se subvierte, al mostrarse como dueña de una *naturaleza femenina* que, parafraseando a Zimbalist, es temida por la cultura masculina, Azul Monraz se convierte, en el proceso de autorrepresentación, en una "sujeto excéntrico" (de Lauretis 1993; 1996).

De esta manera, las jóvenes en el rock establecen procesos de negociación con estructuras, ordenes culturales y representaciones que, desde mecanismos de poder, sostienen una normatividad de género, fuertemente imbricada con esencialismos y justificaciones biologicistas, mismas a las que ellas responden resignificando su posición mediante estrategias de *subordinación adaptada*, pero al mismo tiempo reestructurado su contexto mediante actos de *agencia*. En este sentido, las jóvenes con las que nos encontramos son mujeres complejas, parte de un cambio histórico, que muestran y se suman, parafraseando a de Lauretis, a los nuevos sujetos del feminismo ●

## Bibliografía

Agustín, José, 1996, *La contracultura en México: la historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y los chavos bandas*, Grijalbo, México.

- Berumen, Félix, 2003, *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, Colegio de la Frontera Norte/Libros Península, Tijuana.
- Collignon M. Martha y Zeyda Rodríguez, 2010, "Afectividad y sexualidad entre jóvenes. Tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX", en Rossana, Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México*, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- de Lauretis, Teresa, 1984, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Cátedra/Libros Feminismos, España.
- de Lauretis, Teresa, 1993, "Sujetos excéntricos: La teoría feminista y la conciencia histórica", en María Cangiano y Lindsay DuBois (comps.), *De mujer a género: teoría interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- de Lauretis, Teresa, 1996, "La tecnología del género", *Mora*, núm. 2, pp. 6-34.
- Estrada, Tere, 2000, *Sirenas al ataque historia de las mujeres roqueras mexicanas 1956-2000*, Instituto Mexicano de la Juventud, México.
- Feixa, Carles, 1998, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud Causa Joven, México.
- Frith, Simon y Angela McRobbie, 1990, "Rock and Sexuality", en Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word!*, Routledge, Londres/Nueva York.
- Foucault, Michel, 1990, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós Ibérica/Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona/Buenos Aires/México.
- Geertz, Clifford, 1996, *La interpretación de las culturas*, Basic Book/Gedisa, Nueva York.
- Hall, Stuart, 2010, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*, Envió Editores, Popayán.
- Mørch, Sven, 1996, "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud, el surgimiento de la juventud como concepción sociohistórica", *Jóvenes, Revista de Estudios Sobre Juventud*, núm. 1, Instituto Mexicano de la Juventud, México.
- Natera, Alfredo, 2004, *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Angel Porrúa, México.
- Ortiz Villacorta, Mario, 2004, *Breve historia de Tijuana 3*, Editorial ILESA, Tijuana.
- Piña Mendoza, Cupatitzio, 2004, *Cuerpos imposibles, cuerpos modificados. Tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*, Secretaría de Educación Pública/Instituto Mexicano de la Juventud, México.
- Risman, Barbara, 2004, "Gender as a Social Structure, Theory Wrestling with Activism", *Gender & Society*, vol. 18, núm. 4, agosto, pp. 429-450.
- Roszack, 1980, *El nacimiento de una contracultura*, Ediciones Península, Barcelona.
- Thompson, John, 1998, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.

- Urteaga, Maritza, 1998, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Causa Joven/CIEJ/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Urteaga, Maritza, 2004, "Imágenes juveniles de México Moderno", en José Antonio Perez, *et al.* (coords.), *Historia de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, Instituto Mexicano de la Juventud/ Archivo General de la Nación, México.
- Urteaga, Maritza, 2011, *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Juan Pablos, México.
- Valenzuela y González, José Manuel, 1999, "Camino del mal: avatares del rock tijuanaense. Introducción", en José Manuel Valenzuela y Gloria González (comps.), *Oye como va. Recuento del rock tijuanaense*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CECUT/Instituto Mexicano de la Juventud, Tijuana.
- Viera Alcazar, Priscilla Merarit, 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, Tijuana.
- Zimbalist Rosaldo, Michelle, 1979, "Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica", en Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y feminismo*, Anagrama, Barcelona.