

regiones

suplemento de antropología...



escriben:
Pilar Ramos
Merarit Viera
Guadalupe Becker
Juan Ramón Agúndez
Paco López

rockmujeres
música

www.suplementoregiones.org

núm. 44

martes 22 de marzo de 2011

Coordinación general
Livia Roxana González Ángeles
(UAM-I, México)
Adriana Saldaña Ramírez
(INAH, México)
Mariana González Focke
(UAM-X, México)
David Alonso Solís Coello
(INAH, México)
Josué Gerardo Ochoa Fragoso
(UAEM, México)

Coordinación de edición
Coordinación editorial:
Mariana González Focke

Edición
Livia González Ángeles
Gerardo Ochoa

Corrección, diseño y formación
Gerardo Ochoa

Página en la red
Arturo Benítez Sandoval

Colaboran en esta edición
Pilar Ramos
(Unirioja, España)
Priscilla Merarit Viera Alcázar
(UAM-X, México)
Guadalupe Becker
(Dibam, Chile)
Juan Ramón Agúndez Vargas
(UABC, México)
Paco López
(UAEM, México)

Fotografías
Recopilación de imágenes por Paco López, archivo personal e internet.

Portada
Mona, del grupo morelense Estátika.

Contenido

AÑO 7, NÚMERO 44, MARZO-MAYO DE 2011

I	Música: rock e identidades	EDITORIAL
	Mariana González Focke	3
	Algunas reflexiones acerca de los estudios sobre las mujeres y la música	PERSPECTIVA
	Pilar Ramos	5
	Mujeres en el rock: identidades y experiencias en Tijuana	CASOS 1
	Priscilla Merarit Viera Alcázar	9
	Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas	
	Guadalupe Becker	17
	Glamorous indie rock & roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en la música pop	CASOS 2
	Juan Ramón Agúndez Vargas	23
II	Culturas juveniles: identidades divergentes y músicas alternas	
	Paco López	29
	Rockeras en Cuernavaca	MIRADA
	Recopilación de imágenes por Paco López	35
	Presencia de las mujeres en los espacios del rock	RESEÑA
Priscilla Merarit Viera Alcázar	36	
Actividades	DIARIO DE CAMPO	
	39	



Regiones, suplemento de antropología... año 7, número 44, marzo-mayo de 2011, editado por el Colectivo Antropólogos en Fuga y Compañía. Calle Uno, No. 100, col. Lomas de Cortés, cp 62245, Cuernavaca, Morelos, www.suplementoregiones.org, suplemen@suplementoregiones.com, regiones@gmail.com, supleregiones@yahoo.com.mx. Editores responsables: Livia Roxana González Ángeles, Adriana Saldaña Ramírez, Mariana González Focke, David Alonso Solís Coello y Josué Gerardo Ochoa Fragoso. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: en trámite. ISSN: en trámite. Certificados de licitud de título y contenido: en trámite. Responsable de la última actualización de este número: Colectivo Antropólogos en Fuga y Compañía. Fecha de última modificación: martes 15 de marzo de 2011.

Regiones, suplemento de antropología... es una publicación trimestral electrónica, editada de manera independiente y sin afán de lucro desde el 14 de septiembre de 2004, en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, México, por el

Colectivo Antropólogos en Fuga y Compañía. Divulga antropología, humanidades, ciencias sociales y disciplinas afines. Publica ediciones monotemáticas sobre temas de relevancia actual, trabajados por investigadores consolidados y en formación. Incluye reseñas de libros. El contenido de los artículos es responsabilidad de sus autores. Se publicó en el periódico *El Regional del Sur* de septiembre de 2004 a enero de 2007, en ediciones impresas de doce y cuatro páginas, bimestrales y mensuales, respectivamente. Se autoriza la reproducción de los contenidos para su difusión sin fines de lucro, siempre y cuando se cite la fuente.

Sitio en la red: www.suplementoregiones.org
Blog: suplementoregiones.blogspot.com
Correos electrónicos: suplemen@suplementoregiones.com, regiones@gmail.com, supleregiones@yahoo.com.mx

Música: rock e identidades

Mariana González Focke •

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética

Simon Frith¹

La música es un modo auditivo que indiscutiblemente tiene consecuencias en la sensibilidad de quienes la ejecutan y de quienes la escuchan. En esta entrega de *Regiones, suplemento de antropología...*, los estudios de la música en la urbe son los protagonistas; el interés en torno a la ética y estética del rock es el elemento que los integra.

Los primeros tres artículos centran su análisis en las mujeres, dos de ellos en el rock en Chile y México; en conjunto, estos textos llaman la atención sobre la interpretación de la identidad genérica en la música. Los artículos de la segunda parte ponen atención en la construcción de identidades plurales en torno a este género y movimiento musical entre jóvenes. Cada artículo hace un acercamiento particular al fenómeno sociocultural del rock y sus múltiples prácticas, que si bien “rebeldes” y “contestatarias ante la imperancia del orden institucional”, se han basado en estructuras masculinas hegemónicas.

La reflexión que abre este número es de Pilar Ramos; en el artículo “Algunas reflexiones acerca de los estudios sobre las mujeres y la música” la investigadora trata el tema de las persistentes discriminaciones hacia las mujeres en las profesiones musicales, “ya sea en las orquestas clásicas o en las bandas de música *pop* o rock del barrio”, y llama “la atención sobre el hecho de que algunos estudios, en su afán por denunciar la perpetuación del sistema patriarcal en la música minimizan, paradójicamente, el papel de las mujeres”. De esta manera, nos invita a repensarnos como escritoras (es)

• Coordinadora editorial de este número.

¹ Simon Frith, “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996, p. 184.





de análisis musicales, teniendo en cuenta que la música no puede abstraerse del contexto social en el cual se produce.

La crítica sobre la construcción de identidades femeninas en el rock se expresa en “Mujeres alrededor del rock: identidades y experiencias en Tijuana”, de Priscilla Merarit Viera Alcázar, y “Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas”, de Guadalupe Becker, cuyo interés es demostrar que a pesar de que la estructura del rock es eminentemente masculina, las mujeres han estado presentes en él desde sus inicios, inmersas en una permanente construcción y reconstrucción de su identidad como rockeras.

En la segunda parte de este número se da espacio a la reflexión sobre “otras” identidades. En “*Glamorous indie rock & roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en la música pop*”, Juan Ramón Agúndez Vargas explica cómo “la música *indie* funciona para algunos consu-

midores como detonador de ideas para concebir la realidad, la propia identidad, y sobre todo, delimitar un terreno de acción en el mundo”; en cambio, Paco López nos presenta una mirada más amplia de las identidades juveniles en torno a la música en el texto “Culturas juveniles: identidades divergentes y músicas alternas”, donde se exponen los procesos de diferenciación de clase y exclusión social entre los jóvenes, así como los intereses políticos y las formas de protesta y ciudadanía.

Cerramos el número con la reseña de un clásico: *Sirenas al ataque*, como un homenaje a las mujeres que *guerrerean* en el ámbito musical. Con este conjunto de colaboraciones queremos mostrar que la música crea vínculos intercomunicativos entre generaciones y nacionalidades que, con base en una ética y estética singulares, construyen y enriquecen sus propias identidades.



Algunas reflexiones acerca de los estudios sobre las mujeres y la música

Pilar Ramos •

En una clase de un máster sobre historia de las mujeres en Barcelona pregunté a unas estudiantes mexicanas quién había escrito "Bésame mucho". No lo sabían. Sin embargo, cuando salió a colación Hildegard von Bingen respondieron al instante: habían escuchado piezas suyas y leído algunos textos. Pero no podían nombrar a ninguna compositora latinoamericana fallecida o viva. Aquello me impactó. Para cualquiera que haya vivido el entusiasmo y la esperanza de cambio que supusieron en los años ochenta los estudios sobre las mujeres, y en general, las nuevas corrientes historiográficas, resulta desolador constatar la vigencia de ciertos hábitos en la academia. Naturalmente, no estoy proponiendo que debamos primar el estudio de las glorias nacionales. Pero, ¿queremos sustituirlas por un canon de mujeres ligado a los mismos criterios y geografías que ha sustentado la historia "universal" tradicional?

Tras unos primeros años en los cuales la musicología feminista estuvo embarcada en la búsqueda de "grandes compositoras", desde los años noventa ha habido un interés creciente por conocer la historia de mujeres intérpretes, mecenas, promotoras, gestoras, docentes, así como por otras cuestiones relativas a las mujeres y la música que se preocupan por el público, por las funciones y los significados: la imagen femenina y de las relaciones entre los sexos transmitida en la música vocal, en el teatro musical o en la danza, la recepción de ciertas obras, estilos o géneros musicales, los usos de la música, la práctica musical doméstica, los modos de escucha, etcétera.¹ Los etnomusicólogos han

• Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada, y en Musicología por la de Oviedo (ambas en España). Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Profesora titular en la Universidad de La Rioja (España). Línea de investigación: historiografía musical, las mujeres en la historia de la música, música ibérica de los siglos XV al XVIII. Correo electrónico: pilar.ramos@unirioja.es

¹ Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Narcea, Madrid, 2003. Es una introducción a la historia, problemas, retos y críticas de la musicología feminista, presentándola en el contexto de las teorías historiográficas contemporáneas; incluye bibliografía.



estudiado cómo en distintas culturas el género tiene un papel relevante en la diferenciación de las actividades musicales y en la valoración moral de las mismas. En ocasiones, las mujeres tienen prohibido o restringido el acceso a la interpretación e incluso la escucha de determinados instrumentos, cantos o danzas, o bien se asocia algunas actividades musicales con la prostitución. En otros lugares, los hombres son considerados afeminados por practicar ciertas músicas. En Occidente, los estereotipos de género siguen pesando a la hora en que los adolescentes se deciden por la práctica de un instrumento musical u otro, o encumbran a unos músicos como ídolos. Y, por supuesto, esos estereotipos condicionan también la recepción musical de los adultos.²

En general, los estudios sobre las relaciones entre las mujeres y la música han dejado al descubierto unas historias fascinantes, otras con su poso de amargura e impotencia, en el caso de figuras cuya trayectoria profesional se vio truncada por los condicionamientos sociales que limitaban a las mujeres; por ejemplo, la carrera de la pianista chilena Rosita Renard o la de la compositora croata Dora Pejacevic. Pero también han salido a la luz actividades musicales femeninas de bastante más calado del que suponíamos, como las de las monjas músicas de tantos conventos europeos y americanos,³ e historias de mujeres que se las arreglaron para componer o interpretar música que fue muy bien recibida en su tiempo, como Isabella Leonarda en

el siglo XVII, Chiquinha Gonzaga en el XIX y primer tercio del XX, o Josephine Baker en el XX. Aunque la imagen más popular es la de la historia de Occidente como un avance progresivo e ininterrumpido de las mujeres en las esferas profesionales, las investigaciones no sustentan esa idea. Ha habido retrocesos, recesos, discontinuidades, varias líneas de evolución no necesariamente paralelas, etcétera. Un buen ejemplo de

Las mujeres tenían acceso —de una forma que se consideró masiva— a sectores industriales y de servicios, y reivindicaban además su derecho al voto, suscitando entre sus compañeros reacciones parecidas a las que provoca hoy la inmigración extranjera entre los trabajadores de cualquier sexo y país.

ello es Hildegard von Bingen, la abadesa del siglo XII a la cual me refería al principio. Habría que esperar varios siglos para que una autora o mujer intérprete tuviera tanta relevancia como Hildegard. Su música no solo fue importante para su comunidad religiosa sino que lo es hoy para nuestro conocimiento de la música medieval, puesto que de muy

pocos autores de su época se ha conservado tanta música. Otra cosa es que su figura no haya interesado a generaciones de estudiosos, pese a que sus obras eran de fácil acceso tras la edición de su música a finales del siglo XIX.

Precisamente durante el último cuarto del XIX y primeros años del XX los historiadores fueron más reacios a hablar de las mujeres. No era casualidad. Los científicos se hallaban entonces involucrados en esas terribles teorías que asimilaban a las mujeres con los niños y con las razas “inferiores”, mientras los artistas y los novelistas se recreaban en las féminas lánguidas, enfermizas o, directamente, histéricas.⁴ Las mujeres tenían acceso —de una forma que se consideró masiva— a sectores industriales y de servicios, y reivindicaban

además su derecho al voto, suscitando entre sus compañeros reacciones parecidas a las que provoca hoy la inmigración extranjera entre los trabajadores de cualquier sexo y país. Siempre ha habido corrientes misóginas, pero la vivida en torno a la *belle époque*, y aun después, ha tenido como consecuencia la difusión de una imagen de otras épocas his-

² Sobre estos temas, véase Margaret Sarkissian, “Gender and Music”, en Helen Myers (ed.), *The New Grove Handbooks in Music: Ethnomusicology. An Introduction*, The Macmillan Press, Londres, 1992, pp. 337-348.

³ Para el caso de México, véase Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM/UCSJ, México DF, 2009.

⁴ Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994; muy documentado y ameno, se centra en la pintura, pero incluye referencias a la literatura y la música de la época, y a las teorías médicas y científicas que sustentaban esa imagen.

tóricas en la que las mujeres están más ausentes de lo que las fuentes y los estudios permiten suponer.⁵ Resulta sorprendente ver cuánto asombro produce, incluso entre los historiadores, la existencia de compositoras en los conventos del siglo XVII (Chiara Margheritta Cozzolani) o de concertistas y compositoras profesionales contemporáneas de Mozart (Maria Theresia Paradis) o directoras de orquesta en el siglo XIX (Emma Roberto Steiner), solo por citar tres ejemplos. La historia de las mujeres llega solo con cuentagotas a los programas de estudio de la enseñanza primaria, secundaria y superior, por más buena voluntad que tengan los docentes. Quizá el cambio venga por otras vías, justamente por la fuerza de algunas músicas actuales. Quien-

quiera que haya visto un auditorio, habitualmente frío ante los estrenos, ponerse entero en pie tras la primera audición de una pieza de Sofia Gubaidulina sabe que el público no reacciona así para ser políticamente correcto, sino porque la música le llega.

Hoy persisten discriminaciones con respecto a las mujeres en las profesiones musicales, ya sea en las orquestas clásicas o en las bandas de música *pop* o rock del barrio, en las programaciones de los festivales de música más exclusivos o en las emisoras de radio locales. Es decir, hay mujeres a las cuales no se les permite realizar actividades para las

cuales tienen suficiente preparación y talento. O bien hay mujeres que no están dispuestas a sufrir para superar estereotipos de género, de manera que optan por caminos más trillados: la docencia, las orquestas de provincia, etcétera. Por más frecuente y lógica que sea nuestra tendencia a buscar en la música un refugio frente a los sinsabores y dolores cotidianos, ni la creación, ni la distribución, ni la interpretación, ni la recepción de la música pueden

Por más frecuente y lógica que sea nuestra tendencia a buscar en la música un refugio frente a los sinsabores y dolores cotidianos, ni la creación, ni la distribución, ni la interpretación, ni la recepción de la música pueden abstraerse del contexto social en el cual se producen.

abstraerse del contexto social en el cual se producen. Conscientes de esas limitaciones, han proliferado en estos años redes de mujeres que promueven sus actividades musicales, ya sea en orquestas, plataformas de *djs*, asociaciones de compositoras o instrumentistas, festivales de música para mujeres, etcétera. Algunas han conseguido excelentes resultados desde el punto de vista artístico, otras procuran asesoría jurídica a las intérpretes enfrentadas con problemas de discriminación y otras han primado otros valores, emotivos y personales.

Las discriminaciones son, pues, una realidad en el mundo de la música

como en tantas otras esferas. No obstante, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que algunos estudios, en su afán por denunciar la perpetuación del sistema patriarcal en la música minimizan, paradójicamente, el papel de las mujeres. Es frecuente, por ejemplo, que sociólogos e historiadores tomen en cuenta solo las letras de las canciones confundiendo con encuestas sociológicas o declaraciones juradas. Sin embargo, podemos cantar can-

ciones, tradicionales o no, a pesar de su texto, que a veces no entendemos bien (a pesar de estar en nuestro idioma) o no suscribimos. Hay muchas razones para cantarlas: nos recuerdan a otras personas, otro tiempo, otros lugares, otros juegos, o simplemente, ¡nos gustan sus tonadas! Debería ser obvio

que dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede asumir significados muy diferentes. Los compositores y los cantantes suelen jugar con esos equívocos y dobles sentidos de un texto cantado. Una voz insolente o altanera, una trayectoria personal particular, o una instrumentación o arreglo irónico pueden subvertir el texto más sumiso, como puede serlo "Si tú me dices ven, lo dejo todo" de Alfredo Gil, que tanto han popularizado Los Panchos. Para muchos, la copla o canción española encarnaba durante el franquismo (1939-1975) las imágenes de España y de la mujer impuestas por la dictadura y edulcoradas en su versión de folleto turístico aflamencado. Pero se olvida que las cantantes tenían voces poderosas, derrochaban ener-

⁵ Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Crítica, Barcelona, 1991, un modelo historiográfico y una de las mejores historias de las mujeres y de la vida cotidiana europea.



gía y autoridad en la escena (“tronío”), mantenían compañías de artistas con sus respectivas proles, estaban de gira permanente, etcétera. En definitiva ellas mismas proponían un modelo opuesto a la mujer sumisa, primero al padre y luego al marido, dedicada a “sus labores” (hijos, casa e iglesia). Incluso las letras de las canciones ofrecían frente a la mojigatería oficial un mundo de pasiones que podía resultar subversivo para una mente despierta, como testimonia Carmen Martín Gaité recordando su juventud en *El cuarto de atrás* (1978). Es, pues, erróneo reducir el significado de una canción aislando su texto literario del contexto pragmático en el que su ejecución o su recepción tiene lugar. En suma: una canción no es (solo) un poema.

Un ejemplo de interpretación reduccionista es el libro de Anna María Fernández Poncela sobre la canción popular mexicana.⁶ El abuso interpretativo del libro abarca incluso piezas que, como “Nosotros”, no tienen en su letra ninguna implicación machista. Más bien esta se ha asociado justamente a la despedida de un Pedro Junco tuberculoso y próximo

a la muerte. Los historiadores hacemos un flaco favor a las mujeres si solo destacamos los valores denigrantes de sus músicas olvidando su potencial subversivo y su contribución a la construcción de las identidades colectivas. Y, en este sentido, pocos géneros han sido tan queridos para las mujeres como el bolero, uno de cuyos mayores éxitos ha sido “Bésame mucho”, escrito por la mexicana Consuelo Velázquez, como, sin duda, el lector habrá recordado al comienzo de estas páginas. Hablando de compositoras mexicanas, justo es también referirse a otros géneros. Si le interesa informarse acerca de compositoras vivas de música electrónica, de cámara, sinfónica y de ópera, Clara Meierovich cuenta con una interesante monografía. Y claro está, dispone de excelentes grabaciones de las obras de estas autoras para disfrutar de su música.⁷

Y es que tras décadas de estudios, el desconocimiento que muchos intelectuales —hombres y mujeres— siguen exhibiendo sobre la historia de las mujeres tiene pocas excusas, más allá de la costumbre y la pereza.



⁶ Anna María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, INAH, México DF, 2001. Puede verse una crítica en Pilar Ramos López, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena* vol. 64, núm. 213, 2010, pp. 7-25, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0716-279020100001&lng=es&nrm=iso

⁷ Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México*, Coniauta, México DF, 2001. Está formado por entrevistas con compositoras actuales.

Mujeres en el rock: identidades y experiencias en Tijuana

Priscilla Merarit Viera Alcázar •

A partir de que Lhabia llegó a mi vida, el rock también llegó a mi vida y esto fue lo que me ayudó a sacarme a mí misma. Antes era quien yo era pero en opinión de otros; la hija de, la novia de, la que canta canciones de, y ahora soy Brissia y canto lo que yo hago, toco lo que toco, ¿no? El rock me obligó a hacer un análisis de quién era yo.

Brissia Gonzáles¹

Los estudios acerca de la construcción de identidades se inscriben en debates que van desde aquellos que las definen como fijas hasta aquellos que, en su versión más asequible, las caracterizan como parte de un proceso contradictorio y en constante cambio. La presente reflexión se ubica en esta segunda acepción; es decir: que al hablar de las rockeras tijuanaenses sitúo a las mujeres que participan en el rock dentro de un persistente proceso identitario que puede ser móvil y que se dimensiona principalmente en dos sentidos: primero, desde una condición de género enmarcada por una normatividad, pero no por ello determinada sino que puede ser cambiante y moldeable a los intereses socioculturales que definen a las rockeras como sujetos más allá de su sexo y género;² segundo, como rockeras y como mujeres participantes en un espacio —el rock— donde se construyen símbolos que las identifican entre quienes se posicionan en un contexto de continuos encuentros y desencuentros de sí mismas.

• Licenciada en Filosofía por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), maestra en Estudios Socioculturales por el Colegio de la Frontera Norte (COLEF)-UABC. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco.

¹ Brissia María Gonzáles, 28 años, es vocalista de Lhabia y tecladista de esta banda de rock desde 2001 hasta la fecha; también ha sido parte de otras bandas del movimiento local tijuanaense. Véase Viera (2008).

² El sistema sexo-género normativiza el comportamiento de los sujetos femeninos y masculinos a partir de la diferencia sexual concentrada en los genitales y predetermina ciertos comportamientos permisibles en la sociedad y cultura hegemónica.



Según Frith (1996), las identidades móviles se construyen en conjunto con las prácticas que los sujetos experimentan en determinados grupos sociales con los que comparten un espacio y un tiempo específicos (contexto).³ La experiencia de los mismos sujetos (en este caso mujeres) adquiere un sentido —simbólico— en los discursos que ellos producen a partir de diversas interacciones sociales e individuales. Por ello, las mujeres que participan como cantantes, instrumentistas y compositoras en el escenario del rock tijuanaense elaboran narrativas en las cuales se reconstruyen a sí mismas de acuerdo con las experiencias y vivencias que han adquirido entre el espacio público del rock y las demás dimensiones donde interactúan continuamente.

El rock, como forma de expresión artística y cultura alternativa, ha sido practicado con mayor aceptación por el género masculino, por lo que el estudio de las rockeras como actores marginales permite un acercamiento a la dinámica de poder en este ámbito. Si bien la participación de las mujeres en el rock ha sido latente desde sus inicios en los años cincuenta, las actividades rockeras —ensayos, giras, tocadas, grabaciones— han sido diseñadas casi siempre por y para hombres. Por tal motivo, la oportunidad para las rockeras y el reconocimiento a su labor no han sido equitativos, por lo cual esta reflexión también enfoca el tema desde una lente que busca observar las relaciones de poder emergentes en el rock con una perspectiva de género.

El rock como contracultura

*Soy un chico de la calle,
camino a la ciudad con mi guitarra sin
molestar a nadie.
Voy cortando cadenas, estoy creciendo
contra la miseria
de alguna que otra pena. Pero pierdo
el control,
llego a casa y escucho su voz, siempre
la misma canción:
Nene, ne ne ne, ¿qué vas a ser cuando
seas grande?
Nene, ne ne ne, ¿qué vas a ser cuando
seas grande?
¿Estrella de rockanroll?, ¿presidente de
la nación?
Miguel Mateos,
"Cuando seas grande"⁴*

El rock es eminentemente una expresión estética musical. En primera instancia, es música que ha dado la pauta para crear espacios en los que convergen actitudes y relaciones sociales alternativas; desde su origen, manifiesta una actitud en la cual se producen formas de comportamiento y expresiones de inconformidad contra la moral y la cultura estable-

El rock, como forma de expresión artística y cultura alternativa, ha sido practicado con mayor aceptación por el género masculino, por lo que el estudio de las rockeras como actores marginales permite un acercamiento a la dinámica de poder en este ámbito.

cida. Es así que la rebeldía del rock daba a los jóvenes, y les sigue dando, con variaciones distintas a las de su contexto sociohistórico inicial, un espacio para expresarse en contra de las reglas y normas morales establecidas por la sociedad. La letra de la canción de Miguel Mateos Cuando seas grande trata de un joven que se enfrenta a la crítica de sus padres por ser músico de rock. La familia como institución exige habitualmente una profesión de utilidad para el Estado. Ese “ser alguien” en el caso de la letra mencionada se refiere a la posibilidad de obtener un poder político (presidente de la nación). En este sentido, “ir cortando cadenas y creciendo contra la miseria” simbolizan la ruptura entre las normas del “deber ser” aceptado social y culturalmente y una alternativa como estilo de vida.

El nacimiento del *rock and roll* en México ocurre en el norte a mediados de los años cincuenta. Tijuana juega un papel crucial en la entrada del rock al país; José Agustín (1996) afirma que es la “cuna del rock nacional”. Y es que la frontera tijuanaense, por su ubicación geográfica, da pauta a las primeras bases de lo que hoy es el rock: sonidos como el *blues*, *gospel*, *jazz* y *soul* provenientes de la cultura negra estadounidense (víctima del racismo) que encuentran en la frontera mexicana, particularmente en los bares de la

³ Prácticas que, de alguna manera, se podrían ver como análogas de actos performativos. Véase Butler (2001).

⁴ Fragmento de la canción "Cuando seas grande" del cantautor y músico argentino Miguel Mateos, "clásico" del rock en español cuyo éxito más fuerte se dio en los años ochenta y noventa (con el surgimiento del llamado "rock en tu idioma" en Latinoamérica), aunque su actividad como músico y artista comenzó en 1964.

avenida Revolución, un espacio y plataforma de expresión binacional. En los años sesenta, cuando se expande por el país, el rock se enfrenta al problema de legitimarse como cultura. Valenzuela (1999) explica cómo el estandarte del “rock como cultura” se propagó entre la juventud, que empezaba a rebelarse contra el orden moral de la cultura dominante, en respuesta a la satanización que el Estado mexicano fomentó, sobre todo después del movimiento estudiantil de 1968 y el festival de rock en Avándaro en 1971 (Valenzuela, 1999: 27). Y es que los jóvenes encuentran en el rock un espacio de expresión musical e interacción social libre, rebelde y original. Por ello, en la academia se le ha legitimado como un fenómeno en el cual se producen y reproducen identidades y culturas juveniles. Al respecto, Tere Estrada argumenta:

El rock es un medio de comunicación y de expresión entre muchos jóvenes, a través del cual crean sus propios símbolos —ideales y reales— que los ubican y ayudan a definirse a sí mismos. En el rock se

genera un puente comunicativo entre los jóvenes, que enriquece la vida emocional y robustece su identidad en el aspecto creativo, en las experiencias de carácter ritualístico y colectivo (2000: 15).

Esta misma visión expresa Adrián de Garay (1998) al referirse al proceso de apropiación del rock como una forma de diferenciarse del mun-

...los espacios rockeros se definen como formas de actitud de contracultura, es decir, contra lo institucional, donde distintas generaciones de sujetos han encontrado un lugar para expresarse, musical y políticamente, mediante prácticas que el rock propicia y permite.

do adulto, sobre todo en jóvenes provenientes de sectores populares urbanos, pero también en aquellos que vienen de la clase media e incluso de la “burguesa” (Garay, 1998: 46). Si bien la apropiación del rock como forma de expresión se da principalmente en la juventud, con el paso del tiempo este espacio ha rebasado las fronteras de la edad, pues

los jóvenes que empezaron a tocar y se mantuvieron así o escuchando el *rock and roll* de mediados de los años cincuenta y sesenta, han dejado la juventud, definida por la edad, pero no esta música. En ella, las interacciones entre los sujetos (músicos, cantantes y auditorio) se conforman de símbolos y significaciones que surgen de la experiencia adquirida con la música rockera y sus espacios.

En este sentido, los espacios rockeros se definen como formas de actitud de contracultura, es decir, contra lo institucional, donde distintas generaciones de sujetos han encontrado un lugar para expresarse, musical y políticamente, mediante prácticas que el rock propicia y permite. Mi propuesta

va de la mano con el estudio del rock como un espacio de contracultura, donde no solo los actuales jóvenes se expresan sino donde múltiples generaciones, desde mediados de los años cincuenta, encuentran un espacio para mostrar una postura social y política. Maritza Urteaga (1999) afirma que el rock, además de una manifestación musical-artística, es un campo cultural (Urteaga, 1999: 36). De esta manera, ubicar al rock como campo cultural,⁵ o específicamente en este estudio como espacio cultural —de contracultura—, da la pauta para analizar las relaciones de poder y de género que emergen en este espacio ubicado en lo público.⁶ Así también, la propuesta de Geertz (1986) sobre el concepto semiótico de cultura⁷ despliega una serie de significaciones emergentes en actos simbólicos y, al mismo tiempo, busca analizar las

⁵ El concepto de campo cultural es abordado por Urteaga (1999) a partir de la propuesta de Bourdieu y su definición de *campos*: “Los campos son las distintas configuraciones de clases o relaciones sociales, donde se unen para relacionarse. Bourdieu lo explicaba como si fuera una red, donde las relaciones son necesarias. Estas relaciones con su respectiva razón de ser y también con su estatus social que los hace relacionarse de tal o cual manera”. En este caso, no ahondaré en dicha conceptualización porque he decidido hablar más bien de un espacio de expresión contra lo institucional, de acuerdo con los fines de esta investigación.

⁶ Según la división clásica que *generiza*, a partir de estructuras sociales homogéneas y “duras”, los roles femeninos y masculinos.

⁷ Geertz propone, siguiendo a Weber, que la cultura es una forma de interpretación semiótica, y afirma: “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [...] el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 1986: 11-12).

significaciones de esos actos reflejados en el discurso social.

Si bien el rock se enfrenta a un modelo y un discurso culturales, hegemónicos-dominantes, preestablecidos por el poder, no deja de lado el discurso masculino de poder que, desde un enfoque de género, se hace visible en las prácticas internas rockeras, pues en los espacios aparentemente alternativos del rock, las mujeres siguen luchando por un reconocimiento equitativo.

La ambivalencia del rock se observa cuando, por un lado, genera prácticas contra lo establecido (éticas y estéticas), y por otro, si es visto desde la perspectiva de género, reproduce un sistema de relaciones de poder asimétricas en las que aún sigue dominando lo masculino y las metáforas viriles. Sin embargo, en su concepción primaria el rock, contra lo institucional, reglamentario y autoritario, puede ser definido con base en la propuesta de José Agustín (1996) sobre la contracultura:

En la contracultura el rechazo a la cultura institucional no se da a través de la militancia política, ni doctrinas ideológicas, sino que muchas veces de manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción [...] la contracultura genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir (Agustín, 1996: 129).

En la contracultura del rock, los jóvenes unifican modos de expresión considerados como “rebeldes”.

La juventud, según Carles Feixa (1998), se define en muchas sociedades como un proceso de emancipación de las familias de origen y de articulación de una identidad propia, expresada normalmente en el mundo público o laboral. En el caso de las mujeres, afirma el mismo autor, su juventud consiste en el paso de un tipo de dependencia familiar a otro;⁸ vemos entonces cómo la estructura patriarcal ubica a la mujer

La ambivalencia del rock se observa cuando, por un lado, genera prácticas contra lo establecido (éticas y estéticas), y por otro, si es visto desde la perspectiva de género, reproduce un sistema de relaciones de poder asimétricas en las que aún sigue dominando lo masculino y las metáforas viriles.

en el espacio doméstico, y la aleja de la calle o espacios públicos considerados privilegiados. Esta afirmación reproduce la estructura generizada binaria en la cual se reflejan relaciones de poder jerarquizadas y esencialistas que predeterminan la posición de las mujeres al servicio del otro, como subordinada.

Si bien el rock es un estilo contenido por varias de sus características socioculturales, no podemos negar que primordialmente es música; en este sentido, como tal —música—,

es experimentado y producido por sujetos (mujeres y hombres). Simon Frith (1996) habla de la importante interrelación que existe entre la música y la producción de los sujetos mediante la experiencia:⁹

La cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva. En otras palabras, lo estético describe la calidad de una experiencia (no la de un objeto) de una manera diferente. En síntesis, el argumento que presento se apoya en dos premisas: 1) La identidad móvil es un proceso y no una cosa, un devenir y no ser. 2) La mejor manera de entender nuestra experiencia de la música es verla como una experiencia de este yo construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (Frith, 1996: 184).

La identidad móvil propuesta por el autor permite considerarla desde dos vertientes: primero, la adhesión de la subjetividad al proceso identi-

⁸ Si relacionamos esto con la ley de parentesco de la que nos habla Strauss se denota claramente el carácter de “regalo” que constituye la mujer mediante el matrimonio, en un acuerdo entre hombres: padre y esposo de la mujer como hija y esposa. Véase Rubin (1996).

⁹ Si bien Frith habla de manera explícita sobre el proceso de identitario, se puede leer en su trabajo, de forma implícita, un proceso de subjetividad relacionada de forma coexistente con prácticas musicales.

tario que se conforma en la interacción social; y, segundo, la experiencia estética y ética de las prácticas musicales. El proceso de subjetividad e identitario se da mediante la experiencia estética del rock como música, pero también como fenómeno sociocultural. En suma, las rockeras, mediante sus narrativas y los discursos de dominación sociocultural, construyen su propio proceso de subjetividad e identidad; en otras palabras: lo “subjetivo en lo colectivo” (Frith, 1996: 186). La noción de subjetividad se articula en las rockeras a partir de prácticas y actos de participación socioculturales acordados por ensayos, tocadas, giras, grabaciones y presentaciones, los cuales son espacios en los que se adquieren identidades particulares. A estas formas de interacción Hall (1996) las denomina procesos de identificación.

Al igual que Frith, Scott (2001) problematiza cómo la experiencia constituye a los sujetos. Esta autora asegura que es vital comprender y dirigir nuestra atención hacia “los procesos históricos que a través de los discursos posicionan a los sujetos y producen sus experiencias” (Scott, 2001: 49). Entonces, la experiencia no es ya explicación causal; aquellos procesos no son evidencia, sino lo que se busca explicar. En

otras palabras: hablar de una subjetividad atada a la noción de experiencia (*ibid.*) supone contextualizarla sociohistóricamente, en este caso, en los escenarios del rock como espacios múltiples situados a su vez en un contexto específico: la ciudad fronteriza de Tijuana, donde la cercanía con Estados Unidos se traduce en continuas actualizaciones y fusiones musicales reflejadas en los

Pero ¿qué es el rock como contexto amplio para este estudio? Es, por un lado, música experimentada, vivida, productora y producida por sujetos específicos; por otro lado, es un contexto productor de sistemas simbólicos y de relaciones de poder...

distintos estilos del rock que han emergido en la ciudad. Pero ¿qué es el rock como contexto amplio para este estudio? Es, por un lado, música experimentada, vivida, productora y producida por sujetos específicos; por otro lado, es un contexto productor de sistemas simbólicos y de relaciones de poder que se expresan en un espacio público estructurado mediante una serie de metáforas fundadas alrededor de la virilidad.

Experiencias de rockeras tijuanaenses

Tijuana es un espacio geográfico

fronterizo y también urbano donde los escenarios de rock son múltiples¹⁰ y forman parte de la cultura popular de la ciudad. En este contexto, las influencias sociales que han llevado a las mujeres a ser parte de los escenarios rockeros en Tijuana se basan en dos aspectos principales: el primero es el gusto por la música desde temprana edad, influenciado por las variantes y fusiones procedentes de Estados Unidos; el segundo son las relaciones sociales, de noviazgo y de amistad, que se construyen principalmente en la adolescencia y con las que constantemente se interactúa. Cuando las rockeras deciden pertenecer a una banda, estos dos aspectos se

mantiene presentes y se relacionan estrechamente con el gusto por la estética y la ética del rock, como parte de un reconocimiento social que se desenvuelve en un estilo de vida específico.

El rock generalmente es estudiado mediante la aproximación académica a las culturas juveniles, ya que en esta etapa los sujetos definen sus personalidades. En este sentido, las rockeras señalan la adolescencia como su edad de inicio en el rock, la cual se prolonga y se convierte en una manera de ver y vivir. Las implicaciones alrededor de la decisión de ser parte del escenario para las mujeres conllevan exigencias y obstáculos que emanan de su condición de género, traducida en la dedicación de su tiempo a ensayos, tocadas, giras etcétera. En Tijuana, la aparición de las mujeres en el rock a mediados de los años cincuenta está representada en Ginny Silva y Baby Bátiz.¹¹

¹⁰ Es decir, no existe un lugar establecido para realizar conciertos de rock, sino que los que existen son cambiables y móviles. Las *tocadas* son eventos pequeños en los que se presentan bandas locales, las cuales crean sus espacios de forma autogestiva mediante vínculos y relaciones de apoyo entre los músicos y el auditorio, quienes se encargan de buscar lugares como cafés, bares e incluso parques o patios de casas para llevar a cabo un concierto.

¹¹ Si bien ninguna de las dos tocaba rock, el contexto histórico del que forman parte muestra su participación en el surgimiento del rock en Tijuana, en estilos musicales

Así, Ginny Silva cuenta su experiencia en el rock como un “aventura”:

Estar en el rock es toda una aventura y un atrevimiento, realmente, cuando yo empecé pues no era muy común y siempre tuve la inquietud de ser diferente, y en la música se abrió una puertita para ser genuina, porque siempre le he tirado en contra de lo que se supone que tiene que ser y con todo lo que se requiere para ser una persona, se supone, honrada.¹²

Como parte esencial de las caracterizaciones del significado de las rockeras, la aventura del rock consiste en romper con la idea clásica de la mujer asociada al mundo privado del “hogar”; por ello, subir a los escenarios de rock es descrito por Ginny como una forma de ser distinta y “original”. La originalidad y autenticidad en el rock siempre han sido una búsqueda latente entre quienes forman parte de él. Elena Coker, cantante y líder de distintas bandas de *metal* y *heavy metal*¹³ desde finales de los años setenta, nos cuenta cómo las mujeres instrumentistas o cantantes para muchas bandas solo eran parte de la imagen o símbolos sexuales. Esta idea está presente actualmente; por ello es más común relacionar a la mujer con la novia, la amiga o la fan de los músicos que con la parte activa de una banda de rock. Las mujeres que participan en el rock, además de las experiencias que tienen con su banda y con quienes crean la música, también conviven e interactúan con un auditorio que, en muchas ocasio-

nes, reproduce la visión de la mujer como subordinada a una sexualidad perteneciente al “otro”. “La Coker”, como se le conoce, narra una de sus experiencias en el escenario en una gira en la ciudad de México:

En México, cuando era Sacro [la banda de la que ella formaba parte], me tocó así de “órale, pinche vieja, mejor vete a lavar trastes”. Una vez, me acuerdo, con Iron Blood, en una tocada, pues estaban todos los metaleros y sale una morra [dice refiriéndose a ella misma], ¡y qué pues! Empezaron a gritarme: ¡mucha ropa! Y pues muy ofensivos. Yo les decía:

Las mujeres que participan en el rock, además de las experiencias que tienen con su banda y con quienes crean la música, también conviven e interactúan con un auditorio que, en muchas ocasiones, reproduce la visión de la mujer como subordinada a una sexualidad perteneciente al “otro”.

como *soul*, *blues* e incluso *rock and roll*, sonidos que anteceden a las fusiones del rock actual.

¹² Ginny Silva es una de las primeras mujeres cantantes y líderes de bandas en Tijuana y en México; véase <http://www.youtube.com/watch?v=qQw5-XyPr5c> La entrevista fue realizada en 2007. Véase Priscilla Merarit Viera Alcázar (2008). *Identidades narrativas de mujeres en el rock: un estudio en Tijuana*, tesis de Maestría en Estudios Socioculturales. Tijuana, Baja California, México: UABC/Colef.

¹³ El *heavy metal* (literalmente, “metal pesado”) es un género musical derivado primordialmente del *rock and roll* que incorpora elementos inspirados en la música *blues*, el rock psicodélico y la música clásica, así como en el *hard rock*, con el que comparte rasgos esenciales. El origen del *heavy metal* se remonta a finales de los años sesenta, cuando fue impulsado por algunos grupos de la época que incorporaron sonidos más potentes y distorsionados. Fue ganando popularidad durante los años setenta y hasta su asentamiento y difusión mundial durante los años ochenta. Véase “Heavy metal”, en Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal

¹⁴ Actual cantante de una banda llamada Ultratumba, de estilo metalero; véase Descarga Metal en Español, <http://descargadirectametalm.blogspot.com/2007/11/discografia-de-ultratumba.html>

“¡si ves que no la armo para cantar ahorita me quito la ropa, cabrón!”. Y miles de gentes; ya no nos oíamos nosotros. Y todos en coro: ¡pelos, pelos! Y sabes qué quiere decir eso allá? —No. ¿Qué quiere decir? —Pues que les enseñes ¡los pelos, güey! Pero todos, güey, ¡así! —hace señas con las manos, mostrando los puños, para dar a entender que se trata de muchas personas. —Y me salí. Y estaba el Arturo Huízar,¹⁴ y como él me respeta un chingo, salió y les dijo: “A ver, hijos de la chingada, los van a escuchar y dejar tocar, ¿o qué?”. Y se callaron y nos dejaron tocar. Salió bien y todo [...] El rock sí tiene algo de machista; de hecho, yo he tenido el privilegio de andar entre caballeros, con los metaleros que he andado me han dado la permuta, me han dicho: “a mí las mujeres en el rock, no”. Así me han dicho. “Pero tú sí”. Y es un privilegio para mí, la verdad [...] Ahorita ya las morras que salen no tienen broncas, pero no falta el cabrón que dice: “pinche vieja, esto no es para mujeres” (Elena Coker, 2007).

En la experiencia que narra “la Coker”¹⁵ se ve claramente cómo el espacio del rock es dominado por lo masculino. Su presentación frente al auditorio tuvo que ser validada por un cantante hombre. Esto refleja las relaciones de poder asimétricas y las diferencias de género en el rock, además de la objetivación y erotización sexual de la mujer en el escenario, vista como cuerpo y no como mujer música. A pesar de que esto sucedió a mediados de los ochenta, las cosas no han cambiado mucho. Keyla Zamarrón¹⁶ es guitarrista y corista actual de Vaginas Suicidas, y por mucho tiempo formó parte de diversas bandas, entre ellas Am pm’s, donde fungía como líder. Así cuenta su experiencia camino a una *tocada* fuera de la ciudad:

Conseguí una *tocada* con Am pm’s, para tocar en San Carlos, Guaymas, y nos fuimos en un camión. Eran puros hombres, yo era la única mujer. Yo siempre fui la representante de Am pm’s. Y pues en el camión nos fuimos todos a San Carlos, y había un montón de bandas de todas partes y yo era la única mujer, e imagínate tener que convivir y dormir entre tanto hombre, y ni modo, ¿no? Ni modo. Y luego se hacían las reuniones de los representantes de bandas y ahí iba yo, representando a los Am pm’s. Y llegaba y miraba que muchos se molestaban, de veras, y pues se sentía la mala vibra de que me miraban así, feo, y como que pensaban

que yo era la novia de alguno de los integrantes, como la metiche, y como que no sabían que yo era integrante. Y ya cuando se dieron cuenta me trataron diferente. Eso a veces es molesto, y es que como que antes no les importaba saber qué onda con uno, es otra cosa muy distinta porque te ven como la mujer músico (Keyla Zamarrón, 2007).

Las mujeres en el rock resignifican sus actividades y formas de vida en el mundo sociocultural. Al ser parte del rock, conviven y participan en distintas dimensiones que contribuyen al proceso de su construcción identitaria.

Keyla muestra en este fragmento cómo aún existe asombro por su participación como instrumentista y líder de una banda; sin embargo, su actitud y posición en este espacio logra reposicionar la imagen femenina en lo público. Las mujeres en el rock resignifican sus actividades y formas de vida en el mundo sociocultural. Al ser parte del rock, conviven y participan en distintas dimensiones que contribuyen al proceso de su construcción identitaria. Asimismo, la apropiación del rock como expresión musical y experiencia estética trae consigo prácticas políticas que son parte de un estilo de vida alternativo; sin embargo, a pesar de esa alternatividad las mujeres que participan en este espacio siguen

buscando legitimar su participación como sujetos activos, como mujeres músicas.

Muchas preguntas quedan abiertas; una de las que me surgen es si existe una conciencia por parte de estas rockeras sobre los cambios que pueden crear tomando la palabra, la música, los escenarios, no solo desde una lucha política-social sino desde una reestructuración de los significados de ser mujeres. La respuesta no la tengo. Lo cierto es que resulta imposible hablar de mujeres en el rock sin mencionar que ellas siguen enfrentándose a experiencias de constante lucha para ser reconocidas, y que no sean vistas como “cuerpos” en relación con lo masculino, sino como mujeres músicas, activas, portadoras de una agencia en su propia construcción identitaria.



Bibliografía

- Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. México/Buenos Aires/Madrid: Paidós.
- Estrada, Tere (2000). *Sirenas al ataque historia de las mujeres roqueras mexicanas 1956-2000*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Feixa, Carles (1998). *El Reloj de Arena. Culturas Juveniles en México*. México: Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, Causa Joven.
- Frith, Simon (1996). *Música e identidad*. En Stuart Hall y Paul Du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad y cultura*. Argentina: Amorrortu editores.
- Garay, Adrian (1998). Una mirada a las identidades juveniles desde el rock. *Revista sobre estudios de la juventud*, Año 2, No. 6, enero-marzo.

¹⁵ María Elena Coker, 45 años, cantante de diversas bandas de *metal* y *heavy metal*. Véase La Coker, en MySpace, <http://www.myspace.com/lacoker1>, y Viera (2008).

¹⁶ Keyla Zamarrón, 30 años, música actual de diversas bandas en Tijuana. Véase Vaginas Suicidas, en MySpace, <http://www.myspace.com/vaginassuicidas>, y Viera (2008).



- Garay, Adrian (1996). *El rock también es cultura*. México: UIA.
- Geertz, Clifford (1973, 1986). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hall, Stuart (1996). ¿Quién necesita la identidad? En Stuart Hall y Paul Du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad y cultura*, Argentina: Amorrortu editores.
- José Agustín (1996). *La contracultura en México. La historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y los chavos bandas*. México: Grijalbo.
- Rubin, Gayle (1996). El Tráfico de mujeres. En Marta Lamas (comp.), *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG\ Porrúa.
- Scout, Joan (1996). El género una categoría útil para el análisis histórico. En Marta Lamas (comp.), *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, PUEG.
- Urteaga, Maritza (1999). Rock Mexicano: Sonido del silencio. En José Manuel Valenzuela (comp.), *Oye como va. Recuento del rock tijuanaense*. Tijuana, Baja California, México: Conaculta.
- Valenzuela, Jose Manuel (1999). *Oye como va, Recuento del rock tijuanaense*. Tijuana, Baja California, México: Conaculta.
- Entrevistas
- Viera Alcazar, Priscilla Merarit (2008). *Identidades narrativas de mujeres en el rock: un estudio en Tijuana*, tesis de Maestría en Estudios Socioculturales. Tijuana, Baja California, México: UABC/COLEF.
- María Elena Coker, Tijuana, Baja California, 2007.
- Brissia María Gonzáles, Tijuana, Baja California, 2007.
- Ginny Silva, Tijuana, Baja California, 2007.
- Sitios en la red**
- Heavy Metal, en Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal
- Ginny Silva, en You Tube, <http://www.youtube.com/watch?v=qQw5-XyPr5c>
- La Coker, en MySpace, <http://www.myspace.com/lacoker1>
- Vaginas Suicidas, en MySpace, <http://www.myspace.com/vaginassuicidas>

Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas

Guadalupe Becker •

En el año 2010 se celebró el VI Festival Femfest en Santiago de Chile. Este festival de bandas de mujeres agrupa cada año a diversas bandas nacionales, tanto emergentes como medianamente consolidadas, todas ellas pertenecientes al *underground* rockero nacional. Sus orígenes entre conversaciones de amigas, que acerca su espíritu a los Ladyfest que se realizan desde hace al menos una década en distintos países del mundo, están en el deseo de estas jóvenes de crear un espacio para las bandas conformadas por rockeras. Con ello, podríamos decir que por primera vez se ha definido certeramente¹ en Chile un movimiento de rock y *pop rock* de mujeres que ha establecido redes sociales de organización colectiva, lo cual permite hablar de un fenómeno cultural, y que ha elaborado un discurso colectivo en torno al género, lo cual tiene un gran valor en una sociedad retrógrada como la chilena.

Estas instancias promueven encuentros culturales que han puesto en jaque una serie de comportamientos asociados con el espacio rockero tradicional. Desde la perspectiva comunicacional, que resulta de especial interés en la sociedad de la información, dada la transversalidad mundial de las comunicaciones, se puede decir que el rock se masifica a través de iconos representativos de una época, que envuelven ideas referentes a una visión de mundo, así como modelos

• Investigadora independiente en musicología de género. Domicilio institucional: Biblioteca Nacional de Chile, www.memoriachilena.cl Correo electrónico: lupebecker@gmail.com. El artículo es una versión abreviada de Guadalupe Becker, "Rockeras en Chile: negación de la reivindicación", *Revista Musical Chilena*, año LXIV, núm. 213, enero-junio de 2010, pp. 103-115, producto de la ponencia presentada en el IV Congreso Chileno de Musicología.

¹ Digo certeramente, ya que durante los años noventa se realizaron muestras de un colectivo de mujeres raperas, en las cuales participaron agrupaciones como María José Levine, con su proyecto Golosina Kanibal; Moyenei Valdés, cantante de la banda Mamma Soul, entre otras. Además, en la misma década hubo bandas de rock de mujeres como Venus y Besos con Lengua, o las raperas feministas Corrosivas.

Guadalupe Becker, "Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas", *Regiones, suplemento de antropología...*, número 44, marzo-mayo de 2011, pp. 17-22.



de comportamiento determinados por las modas que actúan de igual forma como referentes de identidad. Es por ello que el lugar común se ha encontrado en la palabra “actitud”. También se puede agregar que el rock alberga una amplia diversidad de estilos musicales, que van desde el psicodélico, *grunge*, *reggae* y *rockabilly* hasta el *metal*, por nombrar algunos ejemplos que muestran la heterogeneidad del término, en el que cada tendencia responde a épocas marcadas por estados económico-sociales y culturales determinados.

Desde otra perspectiva, el término “rock” ha estado asociado históricamente con cualidades de dureza, fuerza y movimiento corporal, así como con el movimiento de liberación sexual de finales de la década de 1970. Al surgir como parte de este fenómeno, podríamos decir que en la génesis del rock está presente la sexualidad, y por lo tanto, el género. De hecho, la acción de “*rock and roll*” tiene una connotación sexual inherente.² Con la liberación sexual, el rock creó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica. Como señalan diversas autoras y autores, esta revolución sexual juvenil fue predominantemente masculina,³ ya que musicalmente las mujeres —mientras los homosexuales eran aún invisibles— continuaron perteneciendo al ámbito de lo privado y el romance, es decir, eran consideradas consumidoras pasivas de las “estrellas” masculinas, de lo cual surge la figura de la *groupie*.⁴ Tiziana Palmiero, en su investigación sobre el arpa en Chile,⁵ se refiere al rock

como una entidad social y artística asociada con el despliegue del poder y la fuerza del macho que, con su discurso corporal y verbal, trans-

Con la liberación sexual, el rock creó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica. Como señalan diversas autoras y autores, esta revolución sexual juvenil fue predominantemente masculina, ya que musicalmente las mujeres —mientras los homosexuales eran aún invisibles— continuaron perteneciendo al ámbito de lo privado y el romance...

grede un espacio opresivo que ha desencadenado un estado general de disconformidad. A partir de esta definición, si bien las bandas de rock de mujeres han estado presentes en el mundo desde los inicios de los años sesenta,⁶ no tuvieron cabida en

lo que conocemos como la “historia oficial” del rock en esas décadas.

Al revisar la situación de las mujeres en el rock chileno desde los años sesenta hasta ahora, las preguntas afloran de manera espontánea y se abre un campo inmenso de lecturas posibles. A partir del análisis de tres proyectos de mujeres que hoy rodean los 35 años, como las bandas Venus, Besos con Lengua y Purdy Rocks, resumido de la versión extensa de este artículo,⁷ intentaremos plantear algunos temas respecto de las mujeres y el rock.

Me parece interesante distinguir el uso del término “feminista” del de “género” desde la perspectiva de Judith Butler,⁸ una de las impulsoras del movimiento *Queer*⁹ de los años noventa en Estados Unidos. El primer término viene cargado de

² Desde finales de los años treinta se utilizó el término musicalmente en el *blues*. [Tanto *rock* como *roll* significan “mecerse”, “balancearse”, “sacudirse a carcajadas” y “estremecerse”; de ahí su vínculo con la música negra y la connotación sexual, pero también con su significado religioso. *N. del E.*]

³ Entre otras, María Raha, *Cinderella's Big Score: Women of the Punk and Indie Underground*, Seal Press, Emeryville, 2005, p. 132.

⁴ Se puede revisar una interesante lectura realizada en Laura Viñuela, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Universidad de Oviedo/KRK, Oviedo, 2004, p. 79.

⁵ Tiziana Palmiero, *El arpa en Chile*, tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología, profesor guía: Fernando García, Universidad de Chile-Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1996.

⁶ Estas bandas, como Fanny o The Shaggs, no deben ser confundidas con las *girl bands* americanas, formadas como conjuntos de tres o más cantantes con fines comerciales, pero que alcanzaron altos niveles de *performance* coral.

⁷ Véase Guadalupe Becker, “Rockeras en Chile: negación de la reivindicación”, *Revista Musical Chilena*, año LXIV, núm. 213, enero-junio de 2010, pp. 103-115.

⁸ Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York, 1991.

⁹ *Queer* es un término que se utilizó en los primeros estudios norteamericanos de música gay, específicamente empleado por Phillip Brett en su antología *Queering de Pitch* (1994), que Pilar Ramos ha traducido semánticamente como “mariconeando el sonido”, un título provocador para poner énfasis el aspecto discriminatorio de la sociedad hacia los homosexuales.

su significado inicial, pero implica el problema de que al hablar de “muscología feminista” o “música femenina”, o más específicamente de “rock femenino”, se perpetúa, igual que en el pasado, la heterosexualidad en su significado, y por lo tanto, una visión sexista de los roles en la música. El segundo término ha traído una perspectiva más neutra. Esta aseveración puede explicar que la música de la mayoría de las rockeras en los noventa no haya tenido un discurso político acerca del género, sino que más bien las músicas de esta década se descuelgan de este movimiento para no ser consideradas como “feministas”.¹⁰ Sin embargo, como señalan algunas autoras,¹¹ las rockeras ya han asumido los principios del feminismo de manera tácita, por lo cual se rehúsan a que su música sea clasificada como “música femenina”.

En el primer caso estudiado, la banda Venus, no se podría afirmar que sus integrantes hayan tenido la idea de reivindicar un espacio perdido, ni de demostrar algo para revertir una situación histórica, a pesar de que gran parte de sus textos, en sus dos discos, hablan explícitamente desde una postura feminista. Pero más que una militancia, se puede decir que ellas hablan desde una experiencia personal surgida desde su condición de género. Este punto puede ser interesante respecto de cómo la

sociedad atribuye a diversas bandas femeninas actitudes reivindicatorias, lo cual puede ser falso en la mayoría de las ocasiones. La reivindicación es consecuencia de una urgencia, pero no el motor fundamental que mueve a estas bandas. Por otro lado, el único espacio en el cual Venus pudo desarrollarse musicalmente en su etapa de riqueza creativa fue en el

Pero más que una militancia, se puede decir que ellas hablan desde una experiencia personal surgida desde su condición de género. Este punto puede ser interesante respecto de cómo la sociedad atribuye a diversas bandas femeninas actitudes reivindicatorias, lo cual puede ser falso en la mayoría de las ocasiones.

que ellas mismas crearon al aislarse de la industria del rock.

En el caso de Besos con Lengua, el discurso patriarcal de algunos medios de comunicación atribuye a esta banda el hecho de reivindicar a las bandas femeninas dentro del rock chileno, al estar integrada por tres figuras consolidadas y respetables, lo que da prueba de sus “capacidades” musicales. Nuevamente, se le atribuye a este proyecto deseos de tomar una postura feminista, por el solo hecho de ser tres mujeres tocando juntas, cuando la génesis real de este proyecto nace de la amistad infantil y posteriormente adulta de tres

personas del género femenino. Y si bien Besos con Lengua es indiferente en su discurso hacia los temas del feminismo, es un proyecto que, en su naturaleza más profunda, ha asimilado sus principios, reinterpretados desde una perspectiva contraria al victimismo.¹²

Purdy Rocks, por su parte, ha creado un proyecto audiovisual que logra entregar mensajes al espectador representados en su propio cuerpo. Ella se transforma en el mensaje. Y tomando en cuenta su fuerte ironía, su *performance* no se plantea precisamente como un aporte a la reivindicación femenina, sino que se toma el poder antes que eso. Ella misma es una agresión contra los prejuicios establecidos por la antigua jerarquía

patriarcal. Desde la posmodernidad, la visión acerca del género se ha definido como una construcción cultural y no como una situación biológica.

Si bien es cierto que el solo hecho de reunir mujeres en la escena del rock marca una diferencia para el público, consideramos que esta provocación no ha sido pensada por las protagonistas del asunto. En ese sentido, se puede señalar que la acción de reivindicar relaciona un sentido de pérdida. Para poder recuperar una condición perdida, se hace necesario adquirir una voz potente y una presencia que violente el entorno opresivo. En general, la reivindicación actúa como un contraataque o respuesta cuya intención es recuperar algo. Pero en los casos estudiados no creemos que se pueda hablar de reivindicación cabalmente, sino

¹⁰ He podido sacar esta conclusión a partir de un estudio en proceso de elaboración sobre rockeras chilenas en los noventa.

¹¹ Laura Viñuela, *La perspectiva...*, op. cit., p. 35.

¹² Esto ha sido manifestado por Colombina Parra, una de sus integrantes, en entrevista con la autora.

más bien de un posicionamiento espontáneo. Estas mujeres no actuaron con ideas preconcebidas en su música, ni crearon una colectividad femenina en torno al rock. Sin embargo, desde el punto de vista de la industria, algunas rockeras chilenas han debido abrir nuevos espacios con esfuerzo y constancia, en el entendido de que esta industria posicionó desde sus inicios a los machos como sus actores principales, donde las mujeres solo cabían como espectadoras, consumidoras o seguidoras de estas figuras estelares.¹³

Hacia la década de 2000 esta realidad es muy distinta. La asimilación del postfeminismo¹⁴ como una nueva forma de hacer discursos musicales, que si bien habla sobre temas de género lo hace desde una perspectiva lúdica e irónica, dejando atrás la indiferencia acerca del tema de los años noventa, pasa a ser una constante entre las jóvenes, lo que da paso a nuevas formas de feminidad, masculinidad y homosexualidad.¹⁵

En esta línea, puede resultar interesante buscar una definición de un tipo de masculinidad chilena, o tal vez sudamericana, que tiene como característica el temor. Resulta interesante también el ejemplo que proporciona Susan McClary al comienzo de su libro *Feminine Endings*.¹⁶ A partir de la historia de *Barba Azul*, aquel hombre que mataba a sus esposas por abrir una puerta a un espacio prohibido, ella destaca el final de la historia, en que las mujeres recibían el horrible castigo de ser alejadas del esposo, de “la luz que él significaba para ellas”. Resulta

paradójico, puesto que se trata de un asesino en serie, un psicópata de gravedad, único partidario y defensor de sí mismo. Sin duda esta situación suele estar presente más de lo que uno piensa en nuestra sociedad, real y simbólicamente. Con el peso de una historia escrita desde el poder y, por tanto, desde el dominador, algunos hombres en la actualidad han debido reformular su posicionamiento vivencial de manera muy drástica respecto de lo que sus padres o instituciones educativas les han enseñado.

Se puede decir que la historia, no solo de la música sino de todos los ámbitos de las diversas culturas, se ha sustentado sobre la elaboración de discursos. Un discurso bien formulado busca por sobre todo tener

Con el peso de una historia escrita desde el poder y, por tanto, desde el dominador, algunos hombres en la actualidad han debido reformular su posicionamiento vivencial de manera muy drástica respecto de lo que sus padres o instituciones educativas les han enseñado.

una coherencia interna, más que una correspondencia con otros discursos. Es por ello que muchos han logrado ejercer la minimización del “otro” con el fin de imponer sistemas, ideas, aspiraciones, etcétera. Un texto básico para la comprensión de estos mecanismos desde la postura de la mujer es *Can the subaltern speak?*, de Gayatri Chakravorty Spivak (1994). De acuerdo con esta autora, las mujeres en la música han sido frecuentemente “representadas” por la actividad profesional masculina, con lo cual han quedado confinadas a espacios rezagados, como el cuidado de los valores sociales o la maternidad, y han debido renunciar a su desarrollo profesional en pos de los demás. En esto no es menor la presión que ejercen las

ideologías, definidas por Jorge Martínez como la exclusión de todo aquello ajeno a lo propio.¹⁷ Los sistemas de creencias han intentado legitimar las estructuras de poder¹⁸ excluyendo todo aquello que no calza dentro de estas. El tema del poder, afirma por su parte Liesbet van Zoonen, sitúa al grupo

¹³ Laura Viñuela, *La perspectiva...*, op. cit., p. 78.

¹⁴ El postfeminismo nace en los noventa, luego del movimiento feminista de los ochenta; entabla una visión lúdica del asunto e integra además a hombres en las bandas.

¹⁵ Investigadoras chilenas de la diferencia, como Pilar Sordo, han tratado estos temas con una mirada muy diferente, intentando explicar esta nueva realidad entre los jóvenes. Cfr. Pilar Sordo, *¡Viva la diferencia! Y el complemento también*, Norma, Santiago de Chile, 2005.

¹⁶ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1992, pp. 3-34.

¹⁷ Véase Jorge Martínez Ulloa, *La etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico*, tesis de Maestría en Musicología, Universidad de Chile-Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1996.

¹⁸ Carol E. Robertson, “Power and gender in the musical experiences of women”, en Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Illini Books, Chicago, 1989, p. 227.

femenino como una minoría oprimida por la fuerza masculina que busca recuperar la equidad por medio de su potenciación en la unidad, lo cual podría interpretarse como una necesidad reivindicatoria. Si se aplica este prisma a todos los ámbitos en que se encuentra esta carencia, es dable concluir que el proyecto feminista académico es intrínsecamente político. Sin embargo, resulta interesante destacar que muchas rockeras han trabajado con sus compañeros u esposos; los han incluido dentro de sus proyectos, mostrando así una total indiferencia respecto de una necesidad de competir con ellos, menos aun de poseerlos o menospreciarlos. El sentido de posesión es diferente cuando hablamos de “mi esposo” que de “mi mujer”. Uno es un lazo político y el otro un lazo biológico, lo que es reflejo claro del sentido de posesión propio del discurso patriarcal y la ausencia de este en el discurso feminista.

Los últimos años han sido trascendentales para la apertura hacia una diferenciación de los géneros con una perspectiva de equilibrio y colaboración. Con el nacimiento de nuevas masculinidades, nuevas feminidades y la asimilación definitiva de la homosexualidad en Latinoamérica, hoy se puede entender que todos compartimos cualidades comunes de los géneros, comple-

Con el nacimiento de nuevas masculinidades, nuevas feminidades y la asimilación definitiva de la homosexualidad en Latinoamérica, hoy se puede entender que todos compartimos cualidades comunes de los géneros, complementarias, necesarias y presentes en cada uno.

mentarias, necesarias y presentes en cada uno. Algunas más presentes que otras, y otras a las cuales podemos renunciar voluntariamente. No es que el equilibrio se logre a partir del aislamiento de polos opuestos, sino

al aceptar la complementariedad y colaboración. La apertura del mundo en general hacia este tipo de visión puede dar paso a sociedades más justas y eficientes socialmente. La séptima puerta de que habla McClary se ha abierto finalmente, y el paisaje nacional se está transformando.

Esta es una de las preocupaciones de la musicología de género: colaborar con un discurso abierto acerca de la música. La musicología ha sido una disciplina dominada por el poder en su enfoque acerca de lo relevante y lo insignificante, lo que, más que de hombres, se trata de una visión de la humanidad elaborada desde, por y para los sujetos que han definido un grupo específico dejando todo lo “otro” fuera del discurso que sobre aquella visión se ha elaborado. Es por eso que la crítica feminista, como nos dice McClary, es la llave para abrir la puerta prohibida de los discursos musicales.¹⁹



Bibliografía

- Bel, María Antonia, *La historia de las mujeres desde los textos*, Ariel, Barcelona, 2000.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980
- Carassale, Santiago y Angélica Vitale, “El sujeto y el poder”, trad. del epílogo de Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago University Press, Chicago, 1983.

¹⁹ Susan McClary, *Feminine Endings...*, op. cit., p. 5.



- Castro, René, "La gestación", en Sonia Montecino, René Castro y Marco Antonio de la Parra (eds.), *Mujeres: espejos y fragmentos*, Catalonia, Santiago de Chile, 2004, pp. 53-69.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, "Can the Subaltern Speak?", Patrick Williams y Chrisman Laura (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Columbia University Press, New York, 1994, pp. 66-111.
- Cornell, Diane E., *The Performance of Gender: Five Comparative Biographies of Women Performers in Música Popular Chilena*, tesis para optar al grado de Doctor(a) en Filosofía y Musicología, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 2001.
- Despeux, Catherine, *Taoísmo y alquimia femenina*, La Liebre de Marzo, Barcelona, 2003.
- Dreyfus, Hubert L. y Paul Rabinow, "Epílogo", en *Michel Foucault: beyond Structuralism and Hermeneutics*, trad. de Santiago Carassale y Angélica Vitale, Chicago University Press, Chicago, 1983.
- Duby, Georges; Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, trad. de Marco Aurelio Almarini, Santillana Ediciones, Madrid, 2000.
- Koskoff, Ellen (ed.), *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, Illini Books Edition, Chicago, 1989.
- Matte, Macarena, "Caty Purdy, la Rockstar", *Revista Blank*, núm. 36, julio de 2004, Blank Comunicaciones, Santiago de Chile, pp. 68-72.
- Mc Clary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1992.
- Montecino, Sonia, "Hacia una antropología del género en Chile", *Mujeres: espejos y fragmento*, Catalonia, Santiago de Chile, 2004, pp. 21-35.
- Palmiero, Tiziana, *El arpa en Chile*, tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología, profesor guía: Fernando García, Universidad de Chile-Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1996.
- Perrot, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.
- Ramos López, Pilar, *Feminismo y música*, Narcea, Madrid, 2003.
- Robertson, Carol E., "Power and Gender in the Musical Experiences of Women", en Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Illini Books, Chicago, 1989.
- Salas, Fabio, *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*, LOM, Santiago de Chile, 1998.
- Suau, Raúl, *El nuevo auge del rock chileno, catálogo y tipología de las bandas editadas durante 1995*, trabajo final del Postítulo en Investigación Musical, Universidad de Chile-Facultad de Artes, Santiago de Chile, 1996.
- Tagg, Phillip, "Analysing Popular Music", 1982, en Phillip Tagg, <http://tagg.org/articles/pm2a-nal.html>
- Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Sage Publications, Londres, 1994.
- Viñuela, Laura, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Universidad de Oviedo/KRK, Oviedo, 2004.

Sitios en la red:

- Archivo Rock Store, www.archivorock.cl
Música Popular, www.musicapopular.cl
MySpace, www.myspace.com
Dolor de fin de siglo, www.venus.scd.cl
You Tube, www.youtube.com

Glamorous indie rock & roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en la música pop

Juan Ramón Agúndez Vargas •

El presente artículo propone explorar el concepto de música *indie*, con el fin de encontrar entre sus raíces algunas señales del devenir mundial entre los asomos de la posmodernidad, el arte y los sentimientos humanos. A través de estas páginas, se espera develar como una radiografía un concepto tan resbaladizo como el de “música *indie*”, que nos dé una clave sobre su acogida, a través de ciertos consumidores, que habitan un mundo que pulula hacia el desencanto en forma de promesa pop.

¿Cuál es tu rock?: una introducción

En los últimos años ha tomado relevancia en el mundo una gama musical llamada *indie*, que si bien posee un referente conformado desde hace varias décadas, no es hasta ahora que comienza a tener una estética más o menos reconocible, y cuyo apogeo es el resultado de un cambio profundo en la concepción de la música *pop* y el *rock & roll*. Sin embargo, el mismo concepto de música *indie* es escurridizo y, por lo tanto, difícil de capturar. Me permitiré en estas líneas explicar detenidamente algunos aspectos delimitantes de este tipo de música, a fin de problematizar sus principales postulados en el momento actual, para tener una visión crítica de la relevancia de

- Maestro en Estudios Socioculturales. Realizó estudios de posgrado en el Centro de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Sus líneas de investigación son identidades juveniles, posmodernidad y arte. Correo electrónico: yuki.monogatari@gmail.com El artículo es una reflexión ampliada de algunos de los puntos más importantes del primer capítulo de la tesis del autor, presentada en 2010, titulada *Time for heroes/Time to pretend. Los significados del estilo en los consumidores de música indie, de la ciudad de Mexicali*.



este tipo de manifestaciones culturales en una juventud que parece querer vivir siempre aprisa y agotar los recursos al límite.

Indie vs Zeitgeist

En esta primera década del siglo XXI, en algunos países se ha hecho cada vez más visible una serie de prácticas socioculturales relacionadas con un fenómeno relativamente nuevo: la música *indie*. Ya desde los últimos años del siglo XX se venía formando en el mundo una clase de público o consumidor de un tipo de música que diferentes críticos musicales habían tratado de englobar sin éxito. Algunos llamaban a esta música “alternativa”, ya que esta etiqueta pretendía ceñir varios estilos musicales que no buscaban en apariencia seguir las tendencias de la música pop de la época, sino marcar una alternativa a esto. La característica más reveladora de esta clase de música era su carácter ecléctico y su incorporación de diversos sonidos de distintos géneros musicales que en algún momento resultaron provocadores, como *punk*, *hip-hop*, *blues*, *folk*, experimental, *art rock*. Las ideas de la música “alternativa” formaron un amplio público que vio un mercado de posibilidades de consumo a través de algunos canales musicales de televisión de paga, los cuales de alguna manera sembraron el terreno para que la música *indie* tuviera su reciente acogida. En 1999, en Estados Unidos, se celebró el primer capítulo del Festival de Música y Artes de Coachella Valley. Este acto convocó a diversos músicos de la escena “alternativa” y, por supuesto, a varios de los consumidores de esta variedad musical. En sus ediciones posteriores se empezaron a presentar bandas que llevaban el mote de “*indie*”. Estas bandas conservaban una relación con la llamada música “alternativa”; sin embargo, estaban acaparando a un público más joven, una nueva generación empezaba a consumir música de “otro modo”, desde el cotidiano uso de internet o desde la selección musical de los dispositivos portátiles de mp3,

Algunos llamaban a esta música “alternativa”, ya que esta etiqueta pretendía ceñir varios estilos musicales que no buscaban en apariencia seguir las tendencias de la música pop de la época, sino marcar una alternativa a esto. La característica más reveladora de esta clase de música era su carácter ecléctico...

era una generación más tecnológica, pero también deseosa de “absorber” los sonidos del pasado.

What is Indie, anyway?

Hasta aquí nos encierra un cuestionamiento: ¿qué es música *indie*? ¿Acaso es música sobre el desencanto y el desaliento? Tal vez, pero no es música *punk*. ¿Es música “oscura” y melancólica? A veces, pero no es música gótica. ¿Es música electrónica, *pop*, *naïve*, fría o cálida? Puede ser casi todo eso, en proporciones caprichosas. ¿Es música que llena estadios o que se toca en los bares más desconocidos? Ambos. ¿Qué es, entonces, el *indie*? Me aventurare en las siguientes líneas a tratar de describir y develar esta pregunta.

El concepto de música *indie* está asociado con la antigua noción de música independiente, pero no son lo mismo. “Por música independiente se entiende toda música producida al margen de las *majors* o grandes compañías disqueras, que son las que a través del tiempo han controlado el mercado musical” (Cornejo, 2008: 16). La música independiente designa sobre todo un modo de producir, desde los llamados sellos discográficos independientes, con presupuestos más reducidos y sobre todo medios de grabación menos sofisticados. El auge de esta manera de producir música se ubica a mediados de los años setenta, con el nacimiento del género musical denominado *punk*. El *punk*, más que un sonido o una actitud, demarcaba una manera de hacer música que cambió los valores de la música popular, a la vez que con pocos recursos y al margen de las grandes disqueras pudo tener una gran audiencia. Así, el lema *punk* “*do it yourself*” (hazlo tú mismo), es decir, el ser autogestivos, se convertiría en la “filosofía” de los músicos independientes (Cornejo, 2008: 17).

La música *indie* nace como tal a mediados de los años ochenta, nutriéndose de los preceptos de la música independiente, sobre todo del “*do it yourself*”, y más que un género en particular, designaba la reali-

zación de un sonido que no se ajustaba a las normas y estilos musicales dominantes, “haciendo música por el placer de hacerla” (Blánquez y Freire, 2004). Por música *indie* se entendía no un género musical específico, sino un tipo de oferta musical flexible, cosmopolita, procedente de la hibridación de distintos géneros musicales, provenientes principalmente del rock, *pop* y música electrónica producida y distribuida de manera reducida, en comparación con los *hit parades* (grandes éxitos de mercado), cuyo sonido debía necesariamente distanciarse de las fórmulas musicales establecidas (Cornejo, 2008: 17).

Con el paso de los años, la música *indie* tuvo una mayor incidencia a través de los medios de comunicación, por canales de música como MTV o sitios electrónicos como MySpace y Last.fm, con lo que se volvió una etiqueta puesta (o autoimpuesta) para designar una nueva ola de grupos que presuntamente surgían como respuesta a la música comercial. En este sentido, en la actualidad algunos medios propugnan por una nueva naturaleza del *indie*. Se habla de la necesidad de militar por las filas del *underground* antes de darse a conocer a otro nivel, de la experimentación de los grupos en estudios de grabación caseros, de la partida de las bandas hacia sellos independientes; se habla de un camino de penurias hacia el ideal romántico de creación artística, de la manera más libre. Sin embargo, plantear el *indie* actual así sería una caricatura, pues esta música expone la misma paradoja que la música *pop*: ser una expresión de liberación y provocación y, al mismo tiempo, un manifiesto del conformismo colectivo que busca, de cualquier manera, convertirse en un producto masivo (planteado en pequeñas dosis) (Lanza, 1999: 167).

...esta música expone la misma paradoja que la música pop: ser una expresión de liberación y provocación y, al mismo tiempo, un manifiesto del conformismo colectivo que busca, de cualquier manera, convertirse en un producto masivo (planteado en pequeñas dosis...

Al momento en que la obra de arte (en este caso la música) se transforma en mercancía, su acción se fetichiza, la cultura de masas acaba con cualquier intento romántico de independencia del mercado (Adorno en Lanza, 1999; 161).

¿El fin de la historia musical?

Para hacer una reflexión crítica del *indie* tenemos que precisar sus principales postulados, los cuales tienen indudablemente un anclaje sociohistórico. El *indie* es una contracción y una contradicción. Es una contracción de (la palabra) independiente porque es romántico, se cree vanguardista y ansía la libertad. Es una contradicción porque es individualista, indiferente y posmoderno.

La música *indie* es heredera directa de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX: futurismo, dadaísmo y surrealismo, esencialmente.¹ El concepto de vanguardia remite a una dimensión espacial y temporal, por lo que ellas están sumergidas en el ámbito de la modernidad, en la idea de progreso, de tiempo lineal, de crecimiento gradual. Las vanguardias artísticas buscaban proponer una guía de lo que habría de venir en el futuro. Constituían una protesta contra la modernidad, pero también una confirmación de la misma (Bauman, 2001: 122), al extraer de esta precisamente su esencia rebelde. Los futuristas proponían un apunte hacia la tecnología y la guerra como gloria máxima; los dadaístas exaltaban la destrucción de las conformidades del arte convencional mediante una burla anarquista y nihilista del mismo; los surrealistas apuntaban hacia el desarrollo del inconsciente y los sueños, sobre lo totalmente irracional y emocional (Cirlot: 1995). Hablar de vanguardias en nuestro tiempo resulta irrisorio, pues en ellas se “transmite el concepto de un espacio y de un tiempo esencialmente ordenados y de una coordinación esencial entre estos dos órdenes” (Bauman, 2001: 121), tema que la mirada posmoderna desecha instantáneamente, pues el mundo ya no se considera un lugar inmóvil y la

¹ Literalmente, vanguardia significa avanzadilla, punta de lanza o primera línea de un ejército volante: un destacamento que va por delante del cuerpo central de las fuerzas armadas, pero que se mantiene en primera línea con el único objeto de preparar el terreno para el resto del ejército (Bauman, 2001: 121).

concepción de la dimensión espacial y temporal se ha roto y reconstruido a favor de una interpretación desestructurada y caótica (121-122). Sin embargo, hay que concebir que en la misma realidad posmoderna pueden fluir varias temporalidades y espacialidades, por lo que lo moderno puede convivir con lo posmoderno (incluso con lo que se considera premoderno), a pesar de que su esencia se resignifica, es decir, pierde su esencia primigenia a favor de una reinterpretación.

Los preceptos de las vanguardias artísticas han permeado casi cualquier concepción de arte actual y han influido particularmente en la música. La música electrónica nace de la experimentación de los futuristas en la creación de música de manera artificial; el *punk* proviene de la idea de provocación y burla contra el orden establecido, y la independencia romántica del Estado procede de los dadaístas. La gama de toda la música *indie* actual viene matizada por la idea de vanguardia, pero también por los conceptos que la derrumbaron (el *pop art*, por ejemplo, el cual propone desligar de cualquier motivo ideológico el arte y ofrecerlo como un mero producto mercantil). La música *indie* está penetrada por el discurso posmoderno de desesperanza y desencanto, pero también del desenfado y el placer, es decir, en contra de las ideas de la modernidad y en pos de un nihilismo a la vez crítico e ingenuo, a razón de que los posmodernos “tienen experiencia de un mundo duro que no aceptan, pero no tienen esperanza de poder cambiarlo. Y ante la ausencia de posibles salidas, una melancolía suave y desencantada recorre los espíritus. ‘La vida es corta’” (Gómez, 2007: 5).

Así, el *indie*, al estar permeado por un halo posmoderno, no posee la razón trágica de pérdida del sentido de la historia; no cree ya que existan posibilidades para la humanidad pero tampoco le preocupa; si bien se cuestiona sobre la nulidad de expectativas en la época actual, decide vivir el presente, ya que no

cree que exista ese futuro prometedor ofrecido en la modernidad.

Por otro lado, hay que pensar el *indie* como un concepto abstracto que se puede entender a través de otros dos conceptos abstractos: el *underground* y el *mainstream*. El *underground* es lo subterráneo, metáfora de lo que se encuentra oculto (al menos en apariencia), debajo; son los espacios donde se tiene poca o nula distribución de material; es la precariedad y la clandestinidad. El *mainstream*, por otro lado,

hace pensar en la masa; es en sí mismo la corriente principal que se deja llevar por el río de posibilidades reflexionadas. La oposición *underground/mainstream* es meramente artificiosa. En el caso del *indie*, este se encuentra en una posición intermedia entre el *underground* y el *mainstream*. No puede permanecer *underground* porque tiene más aspiraciones artísticas; no quiere ser *mainstream* por-

que no busca ser castrado intelectualmente. Sin embargo, el *indie* salta de un lado a otro entre el *underground* y el *mainstream*, inclinándose hacia un lado o hacia el otro. ¿Por qué lo hace? Porque el *indie* es romántico, insiste en ser individuo y comunidad; porque es inconforme; porque desea ser innovador, desea fabricar héroes, ligarse y desligarse de la clase media, autogestionarse. Ser punta y motor.

¿Resignarse o resignificarse?

El pensamiento del *indie* no está alejado de lo que en un primer momento pretendía ser o proporcionar el rock, dada una relación dicotómica con lo que no debería de ser (Hesmondhalgh, 1998: 298): comunidad vs masa, creatividad vs comercio, autenticidad vs artificialidad, pequeños sellos independientes vs grandes compañías discográficas.

Acertadamente, continuando con la idea del autor citado, estas concepciones artísticas no distan mucho de las formuladas por la corriente artística romántica del siglo XIX: “el pensamiento romántico percibía la

La música indie está penetrada por el discurso posmoderno de desesperanza y desencanto, pero también del desenfado y el placer, es decir, en contra de las ideas de la modernidad y en pos de un nihilismo a la vez crítico e ingenuo, a razón de que los posmodernos “tienen experiencia de un mundo duro que no aceptan, pero no tienen esperanza de poder cambiarlo...”

capacidad del artista individual de transmitir emoción como objetivo de la actividad artística y el arte en sí como un componente básico de la vida humana” (*ibid.*).

De acuerdo con esto, Simon Frith (en Hesmondhalgh, 1998: 299) asegura que el rock es un negocio “contradictorio”, pues en su vena interior critica fuertemente al consumismo y la cultura de masas, pero responde a un tipo de música que es ciertamente producida para audiencias masivas.

Asimismo, el *indie* alimenta asiduamente este pensamiento, a partir de un descontento posmoderno y una sed insaciable por el cambio. Todo esto dentro de sus letras, su música, su imagen, su sentir. Dentro de la música *indie* están todos los géneros del rock en cualquier combinación posible, en una aventura en exploración. Otro de los mitos que podrían aparecer es, como lo afirma Keith Negus (en Hesmondhalgh, 1998: 311), la oposición binaria y simple entre las *majors* y los sellos independientes; esta vieja concepción actualmente está rompiendo esquemas, pues hay productoras independientes que no buscan enfrentarse a las *majors*, e incluso hay *majors* que se dedican a la financiación de sellos independientes, proporcionando libertad creativa. Además, como lo infiere Born (en Hesmondhalgh, 1998: 319), “hallarse al margen de las instituciones y de la industria no garantiza la innovación o el desafío estético”. Para muestra basta decir que existe una gran cantidad de grupos que viven al margen y que no buscan proponer demasiado.

Pensemos entonces que:

El *indie* es un estado mental, no un sonido particular o una actitud concreta. El mismo valor contracorriente puede tener un grupo de chicos blancos de clase media que graban para una multinacional como la más acérrima anti-

corporativa banda *hardcore*: la validez de una propuesta se mide exclusivamente en función de sus valores estéticos, de su significado puntual en un momento concreto, en un contexto histórico y cultural bien delimitado (Blanquéz & Freire, 2004: 12-13).

The End of the World: a manera de conclusión

Así, aunque el término *indie* se vuelva escurridizo

en un primer momento, ya hemos marcado las pautas para comenzar a entenderlo en su totalidad, como una gama de géneros que no es improvisada y que atañe a una visión posmoderna del mundo: vivir aprisa, en constante cambio, sin llegar a un futuro, dentro de una extraña pasión desencantada. La música *indie* funciona para algunos consumidores como detonador de ideas para concebir la realidad, la

propia identidad, y sobre todo, delimitar un terreno de acción en el mundo. La música *indie* no funciona con certezas; sin embargo, proporciona un placer (elitista) que instiga al cambio constante y que busca fusionar algunos estilos *underground* dentro de las normas del *rock & roll*. En el interior de este pensamiento, aparentemente contrapuesto, se fabrican melodías que se reproducen desde las trincheras de la música popular, pero que funcionan como un virus que se esparce silenciosamente por el mundo. Las contradicciones desaparecen en pos de una fusión, una simbiosis musical y estilística; la renovación, desecho y creación selecta; el consumo masivo de un producto local; su fuente: la sociedad actual y la paranoia de un mundo que se agota, los miedos universales, pero también una esperanza que nace desde la muerte de todas las certidumbres posibles y la creencia de los héroes musicales que están dentro de un *garage*, esperando por la melodía que los coloque en el *playlist* infinito.





Bibliografía

Bauman, Zigmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal.

Blánquez, Javier y Freire, Juan Manuel (2004). Introducción: huele a espíritu joven, en Javier Blánquez y Juan Manuel Freire (comps.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (11-13). Barcelona: Reservoir Books, Mondadori.

Cirlot, Lourdes (1995). *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Editorial Labor.

Cornejo, Fernando (2008). *Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes. Estilos de vida en la escena de la música Indie*. Tesis de maestría. Insti-

tuto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, México.

Gómez, Albino (2007). "La era del desencanto: ¿El comienzo del posmodernismo?". Conferencia. En: <http://www.icei.uchile.cl/noticias/documentos/albinogomezlaeradel-desencanto.pdf>

Hesmondhalg, David (1998). Repensar la música popular después del rock y el soul, en James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (297-322). Barcelona: Paidós.

Lanza, Andrea (1999). *Historia de la música. El Siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Turner Libros.

Culturas juveniles: identidades divergentes y músicas alternas

Paco López •

*Hay floggers, pelados, emocionados,
Roqueros elevados, idolatrados,
Cumbiancheros, cocoteros, bolicheros, reggaetoneros.
Con DJ, bailan en la disco, bailan en la rave
Baila en el oeste, baila en Androgué.
Agitan su bandera, se empiezan a mover.
Los Auténticos Decadentes, "Las tribus urbanas"¹*

El término "tribus urbanas" ha sido adoptado en los últimos años por los medios de comunicación masiva para señalar a los grupos juveniles en contextos urbanos e incluso rurales, los cuales comparten rasgos de identidad, ocio y tiempo libre.

El rock es el primero en propiciar un acercamiento entre las culturas juveniles, aunque recientemente la misma diversidad cultural de los jóvenes obligó a incluir otros géneros musicales: *rap*, *hip-hop*, *reggae*, *metal*, *ska*, electrónica, cumbia villera, grupera, *reggaetón*, etcétera, expresiones sonoras que se pueden apreciar en cualquier reunión o concentración juvenil, desde la fiesta casera hasta en el antro o el concierto masivo. En un contexto más personalizado, esta

• Antropólogo, locutor y periodista; director de UFM Alterna 106.1-RadioUAEM. El artículo es una versión ampliada de Paco López, "De identidades urbanas y músicas emergentes: ¡jóvenes aquí presentes!", *Urdimbre. Horizontes en psicología*, año 1, núm. 3, diciembre de 2010, pp. 3-7.

¹ Tema interpretado por el grupo argentino Los Auténticos Decadentes, una de las bandas más representativas del rock latino. El tema en mención fue incluido en su más reciente trabajo fonográfico, denominado *Irrompibles*, y cuenta con la colaboración de Fidel Nadal (ex integrante de Todos tus Muertos).

Paco López, "Culturas juveniles: identidades divergentes y músicas alternas", *Regiones, suplemento de antropología...*, número 44, marzo-mayo de 2011, pp. 29-34.



música se escucha en teléfonos celulares y reproductores de mp3, sin importar la condición social de los muchachos que disfrutaban de los estilos musicales de su predilección. Se deja de lado las opciones radiofónicas “juveniles” del cuadrante porque no satisfacen sus consumos culturales, ni tienen una interacción o diálogo que comparta su condición juvenil; al contrario, se buscan alternativas en internet (web-radios, podcasts, blogs y redes sociales), que constituyen nuevos puntos de encuentro.

En pleno siglo XXI, la juventud en México sigue siendo estigmatizada de “rebelde”, “violenta” y “desviada”, por el creciente ingreso de jóvenes en las filas de las organizaciones delictivas en sus variantes del sicariato y el narcome-nudeo. Lo anterior no es nada nuevo en México, si consideramos que los jóvenes no están incluidos en la agenda pública, no se les entiende ni, mucho menos, se les escucha. Excluidos de oportunidades de educación, trabajo y recreación, hoy más que nunca reclaman dejar de ser invisibles para los gobernantes en turno, las instituciones y la sociedad. Los jóvenes no son un simple dato duro, elemento cuantitativo utilizado deliberadamente por los políticos para tener presencia mediática. Se necesitan más acciones y menos discurso, en tiempos en los que el país presenta vulnerabilidad, desigualdad, incertidumbre e inseguridad social. Advirtamos que los jóvenes no son el futuro sino el presente.

La metáfora de las tribus urbanas

El concepto de tribus urbanas es acuñado a manera de metáfora por el sociólogo francés Michel Maffesoli, en su obra *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas* (1988). Desde la perspectiva académica, Valenzuela (en Reguillo, 2010) se refiere al texto de Maffesoli como la obra que le da un papel central al concepto de tribu en las sociedades posmodernas y, en particular, a los agrupamientos juveniles. Aunque el autor no reduce

el uso de *tribu* a las agrupaciones juveniles, este devino en una metáfora recurrente en textos académicos y periodísticos para interpretar los rasgos gregarios y culturales de los grupos juveniles. Desde la mirada periodística, Escribano y Carrera confirman que se trata de grupos de jóvenes que se caracterizan por vestir y comportarse de forma distinta, mientras que, por su parte, el antropólogo Juan Cajas advierte que el término “tribu” debe ser considerado como metáfora, pues de lo contrario se pierde su alcance mismo.

La música como generadora de identidades

En el contexto de la expresiones consideradas como propias de la juventud, el arribo de las músicas emergentes, en particular del rock, en sus diferentes subgéneros, al entorno urbano, desempeña un papel determinante para entender la configuración de las culturas juveniles, subculturas, tribus, identidades urbanas, entre otros adjetivos que se usan en los medios de comunicación o en la cultura oficial para referir a la condición de los jóvenes; esto, en un intento por marcar una clara separación entre el lenguaje juvenil y el discurso de los adultos: lo que Feixa señala como “gerontocracia”.

Maritza Urteaga afirma que la música es uno de los principales estructurantes/organizadores de la diferenciación y la jerarquía de distinciones, aunque no el único. De esta manera, podemos señalar al rock, el hip-hop, la electrónica y la cumbia, entre otras sonoridades, como aquellas que representan un fiel indicador del surgimiento de las tribus urbanas, de acuerdo con sus rasgos de identidad: la facha o estilo, el género musical de preferencia, la forma de hablar, el lenguaje corporal y los lugares de sociabilidad, como las escuelas, universidades, plazas, centros comerciales, cines, foros, antros y calles del barrio, espacios sociales de interacción juvenil por excelencia.

Hoy en día, las identidades urbanas son muy diversas, cambiantes y convergentes en espacios públi-

Excluidos de oportunidades de educación, trabajo y recreación, hoy más que nunca reclaman dejar de ser invisibles para los gobernantes en turno, las instituciones y la sociedad. Los jóvenes no son un simple dato duro, elemento cuantitativo utilizado deliberadamente por los políticos para tener presencia mediática.

cos que se convierten en los territorios simbólicos de los cuales ellos se apropian temporalmente para manifestar sus inquietudes y compartir también sus consumos culturales. Valenzuela se refiere a las experiencias marcantes que han configurado los grandes imaginarios juveniles que, desde los años cincuenta, entraron en disputa de manera clara con la idea desde la cual los adultos construían el sentido de ser joven; los jóvenes, al no reconocerse en este tipo de etiquetas, comenzaron a disputar el significado de lo juvenil.

Las primeras manifestaciones de rebeldía

Las tribus, identidades, alteridades y subculturas — calificativos con los que se les señala, entre otros— han existido desde de hace muchos años, pero han sido más notorias a partir de la segunda posguerra del siglo XX. Los estudiosos de la escuela Birmingham, en Inglaterra, fueron los primeros en ocuparse de ellas, a partir del surgimiento de los *mods*, *skins* y *rockers*; más tarde aparecieron los *hippies* con su filosofía de “amor y paz”, el vegetarianismo, la libertad sexual, las drogas (mariguana y LSD) como un estado liberador de la conciencia, la poesía incendiaria de Jack Keruac² y Allen Ginsberg; todo ello marcaba una clara separación respecto al mundo de los adultos y en oposición a las reglas de la familia, la escuela y la iglesia. Nace, pues, la contracultura y tiene como banda sonora la música de Bob Dylan, Jimi Hendrix, Grateful Dead y Santana, entre los más representativos.

Con la falta de oferta laboral y el fenómeno de la movilidad surgen los *rude boys*, migrantes jamaicanos asentados en los puertos ingleses, y en la primera mitad de la década de 1970 aparece el *punk*, con toda su rebeldía y apariencia provocativa y desafiante al

...las primeras tribus notorias globales fueron los hippies y los punks.

Posteriormente, aparecieron en escena los metaleros, hip-hoperos, darks, rastafaris, ravers, skaters, y un largo etcétera de estilos en casi todas las grandes ciudades del mundo.

gobierno y a la monarquía inglesa. De esta manera, podemos afirmar que las primeras tribus notorias globales fueron los *hippies* y los *punks*. Posteriormente, aparecieron en escena los metaleros, *hip-hoperos*, *darks*, *rastafaris*, *ravers*, *skaters*, y un largo etcétera de estilos en casi todas las grandes ciudades del mundo.

Acotando y ubicando regionalmente el fenómeno en México, las tribus tienen su origen en las pandillas de los Chicos Malos, los Nazis y los Azotes de la Peralvillo, la Portales y la Narvarte (colonias populares del Distrito Federal) de finales de la década de 1950, los cuales emulaban al “salvaje” o “rebelde sin causa” norteamericano, en la estética de Marlon Brando y James Dean como iconos promovidos por el cine en el resto del mundo; Carlos Monsiváis fue el primero en ocuparse de ellos en su libro *Amor perdido* (1976).

Durante la segunda mitad de 1960, con el surgimiento de los movimientos sociales y juveniles pierden vigencia los “rebeldes” y nacen los jóvenes *jipitecas*, tachados de inmorales, pervertidos y de copiar formas de rebeldía e ideologías extranjeras, entre otras curiosidades. El propio Monsiváis, conocido por la comunidad cultural como el “cronista de lo inmediato”, en un comunicado signado en Londres se refirió a los *jipitecas* como uno de los grandes momentos del imperialismo yanqui. Más tarde se desmintió, según se revela en *Huaraches de ante azul: historia del rock mexicano*, escrito por Federico Arana (1985).

De *jipitecas*, *fresas* y *onderos* al festival de Avándaro

En México, durante los años sesenta y setenta la presencia de los *jipitecas*, *fresas* y *onderos* fue muy significativa en la sociedad conservadora de la época. Con el advenimiento del movimiento de *la onda*, un parteaguas de la literatura mexicana, el cual estuvo integrado por José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña (cuyas narrativas se caracterizaron por un uso coloquial del lenguaje), se abordaron nuevos temas, con una actitud independiente y liber-

² Novelista y poeta estadounidense integrante de la Generación Beat. Su novela *En el camino* (*On the Road*) fue escrita en 1951 y publicada por primera vez en 1957 por la editorial estadounidense Viking Press.

taria frente a la literatura y la cultura tradicional y oficializada. Estos autores se refirieron a los adultos como la “momiza”.

Durante esos años, la sociedad mexicana cohabitó con una juventud *fresa*, *jipiteca* y *ondera*, y fue testigo de hechos lamentables de represión de un régimen totalitario y paternalista que arremetió violentamente contra el movimiento estudiantil de 1968, en la masacre de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, así como en el fatídico “halconazo” de 1971; sucesos que han quedado tatuados en la memoria de los mexicanos.

Teniendo este antecedente represivo e intolerante, el 11 de septiembre de 1971 un grupo de *juniors* organizó una carrera de autos y un concierto para celebrar el 15 de septiembre, en un solar ubicado en Valle de Bravo. Por el gran poder de convocatoria del cartel, este evento logró reunir a más de 250 mil jóvenes de diferentes estratos sociales cuyo promedio de edad iba de los 14 a los 35 años. Todos ellos bailaron y cantaron al unísono con las notas amplificadas de Peace and Love, La División del Norte, Tinta Blanca, Dug Dugs, Three Souls in my Mind, El Ritual y otras agrupaciones representativas del movimiento del “rock chicano”. Este estilo se identificaba por las letras de la propia autoría de las bandas, pero cantadas en inglés, cuya intención era buscar una identidad y manifestar a través de su música el desencanto con la sociedad conservadora, el abuso de autoridad y el reclamo propio de una juventud ante un gobierno represivo.

El concierto, conocido como el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, representa hasta la fecha la máxima concentración juvenil que se haya dado en México. Evidentemente, los medios de comunicación, en contubernio con las autoridades, emprendieron una fuerte campaña de descalificación del festival y de “pánico moral con amarillistas encabezados que lo satanizaron como la “gran orgía juvenil”, con la sen-

tencia de “violencia, drogas y sexo” como epitafio de la generación de aquel entonces. El 11 de septiembre de 2011 se cumplirán 40 años del mítico festival que hasta la fecha no ha sido desplazado en su espíritu de convivencia de distintas clases sociales, ni en su poder de convocatoria —pese a la organización empresarial Ocesa, que regula casi todos los conciertos masivos en México.

Censura, hoyos *funkys* y chavos banda

Después de Avándaro, el rock en México sufrió de la censura de los medios y la persecución del gobierno; dicho periodo, conocido como “la larga noche”, abarca desde 1971 hasta los primeros años de la década de 1980.

Durante este periodo se marginó toda manifestación artística y cultural que mostrara rasgos de rebeldía, así como las concentraciones públicas. El rock se trasladó a la periferia de la ciudad, a lo que el escritor de la onda Parménides García Saldaña

...el rock se trasladó a la periferia de la ciudad, a lo que el escritor de la onda Parménides García Saldaña bautizó como hoyos funkys: bodegas abandonadas, solares baldíos, lugares de mala muerte con olor a chemo (solvente) y mariguana e ingesta de cerveza en bolsa (en el mejor de los casos).

bautizó como *hoyos funkys*: bodegas abandonadas, solares baldíos, lugares de mala muerte con olor a *chemo* (solvente) y mariguana e ingesta de cerveza en bolsa (en el mejor de los casos). Los grupos rockeros de ese momento se mantuvieron estoicos y tenaces ante circunstancias adversas y violentas, lo que sirvió como rito de paso de lo marginal para adentrarse en el ambiente del *underground* (escena o movimiento subterráneo, literalmente, paralelo al movimiento principal o comercial).

En ese momento surgen casi paralelamente los “chavos banda” y su estética *punk*, y los “cholos”, los primeros en la ciudad de México y los segundos en la franja fronteriza con Estados Unidos. De esta manera, con la presencia de estos nuevos actores en la sociedad mexicana se escriben diversos textos desde el enfoque periodístico y los primeros acercamientos académicos serios preocupados por mostrar el contexto de su aparición. El investigador catalán Carles Feixa, estudioso de las culturas juveniles, comentó

al respecto lo siguiente en su más reciente visita a México:

Ese referente que todos teníamos en América Latina, y también desde España, Portugal y Cataluña, sobre México como referente innovador en las políticas juveniles y las políticas culturales de la juventud, ha quedado en cierta manera interrumpido desde el gobierno, desde el Estado, pero por suerte está reemergiendo desde la sociedad civil, desde la universidad. Y seguramente ese es el futuro: que las políticas de juventud no las lleven a cabo solo los poderes públicos sino que también sea un espacio intermedio en el que la sociedad civil participe, intervenga y permita situar el problema en lo que es: en una cuestión irresoluble en la juventud como problema pero también en la juventud como eterno ideal.³

De esta manera, podemos hacer un breve acercamiento a las identidades urbanas juveniles en México dentro de un campo muy diverso, como la condición juvenil, que reclama atención desde un punto de vista regional pero sin olvidar su origen en las grandes urbes, concentrándonos en el surgimiento de esas identidades a partir de la música en tanto espacio privilegiado para manifestarse y diferenciarse, y a pesar de que hoy en día cientos de jóvenes son víctimas del acoso y de las “revisiones de rutina” de la autoridad por el simple hecho de ser joven y de vestir diferente.

Identidades divergentes y alternas en el contexto de las nuevas tecnologías

En México, desde la primera mitad del siglo XX, ha habido una notoria presencia de agrupamientos, bandas, pandillas, tribus urbanas e identidades juveniles. Durante la década de 1940 surgen los pachucos que lucen rasgos peculiares en su forma de hablar y de

vestir. La apariencia del pachuco consiste en trajes largos, sombrero, cadena al cinto, calzado bicolor y actitud retadora, además de tener como característica distintiva el estar signado por el proceso migratorio. En el contexto de la década de 1980 se colapsa el estado benefactor y aparecen crisis económicas muy fuertes, explosión demográfica y desempleo, circunstancias que tienen mayor repercusión en las clases más desprotegidas y marginadas; los migrantes del interior del país se instalan en las zonas periféricas de la gran urbe y crean otras identidades juveniles,

como los “chavos banda”. En la década de 1990, con el levantamiento indígena en Chiapas al mando del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la crisis política del país y su entrada al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), se diversifican las identidades juveniles, con actitud de resistencia, y no confían en la política ni en los gobernantes.

De esta manera, cada vez son más visibles los *darketos*, *punks*, *grafiteros*, *eskatos*, *ravers*, *indies* y, recientemente, *emos* y *geeks*, todos ellos procedentes de diferentes contextos que nos ayudan a ubicar, revelar y comprender su aparición en escena. Las formas de expresión de lo político se mudaron al ámbito de lo cultural.

Un ejemplo de lo anterior es la música *ska* y el *hip-hop*, dos expresiones llenas de referencias políticas y reivindicación social en sus líricas que dan cuenta del entorno y de los imponderables de vivir en la “jungla de concreto”.

Retomando la reflexión de Alfredo Nateras, especialista en temas de juventud, a partir de la aparición de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) cambiaron las prácticas sociales de una gran parte de los jóvenes, a partir de los consumos culturales dentro del marco de la industria cultural, donde aparecen esas nuevas tecnologías que en realidad no son tan nuevas. De esta manera, observamos cómo se manifiestan los procesos de diferenciación de cla-

³ Entrevista con Carles Feixa, realizada por el autor el 23 de septiembre de 2008 en el Distrito Federal.



se y exclusión social entre los jóvenes, que marginan a un sector considerable de ellos.

Los jóvenes están más certificados en el uso de la tecnología; algo interesante es que a partir de ahí han construido una red horizontal. Más allá de la adscripción identitaria juvenil que se tenga, se esté construyendo o a la cual se pertenezca; más allá de ser *cholo*, *eskato*, *yupie* o *fresa*, el reto es encaminar la construcción de una ciudadanía juvenil que considere la existencia de agrupamientos juveniles cuya postura es divergente, alterna a la cultura hegemónica.

La asignatura pendiente

Se debe retomar, entonces, la investigación de los jóvenes y su problemática de manera comprometida e incluyente a lo largo y ancho del país. En

el contexto de la reciente Conferencia Mundial de Juventud realizada en León, Guanajuato, durante septiembre de 2010, se concluyó con más preguntas que respuestas: ¿se garantizaron los procesos políticos al interior de la Conferencia Mundial de Juventud?; ¿fueron transparentes y democráticos?; ¿por qué no se consideró allí la lectura y distribución de la declaratoria de organizaciones no gubernamentales (ONG)?

Estas y otras cuestiones se abren al debate a través del pronunciamiento de la Plataforma Nacional de Juventudes, que propone trabajar en una agenda política en materia de juventud con perspectiva de derechos humanos y género, para discutir los ámbitos políticos, sociales, ambientales y culturales y así garantizar el pleno ejercicio de derechos de las y los jóvenes.



Bibliografía

- Agustín, José, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Grijalbo, México DF, 1996.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, María Enea, México DF, 2002.
- Cajas, Juan, *Los Desaviados. Cartografía urbana y criminalización de la vida cotidiana*, Miguel Ángel Porrúa/Centro de Investigaciones Jurídicas y Criminológicas/Universidad Autónoma de Querétaro-Facultad de Derecho, México DF/Querétaro, 2009.
- Cohen, Phil, *Folks Devils and Moral panics: The Invention of the Mods and rockers*, MacGibbon & Kee, Inglaterra, 1972.
- Feixa Pámpols, Carles y Maritza Urteaga Castro-Pozo, "De jóvenes, músicas y las dificultades

de integrarse" en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, CNCA-UAM Iztapalapa/FCE (Biblioteca Mexicana), México DF, 2005.

Robles, Jorge, *¿Qué tranza con las bandas?*, Posada, México DF, 1985.

Hebdige, Dick, *Subcultura: The Meaning of Style*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1979.

Maffesoli, Michele, *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990.

Monsiváis, Carlos, "La naturaleza de la onda", en *Amor perdido*, FCE/SEP, México DF, 1986.

Reguillo, Rossana. (coord.), *Los jóvenes en México*, FCE, México DF, 2010.

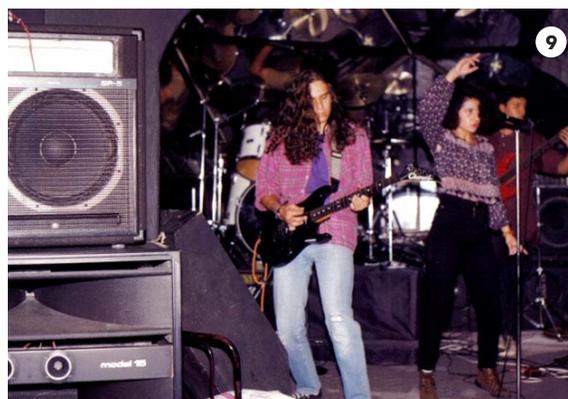
Valenzuela, José Manuel, *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, Colef/Casa Juan Pablos, México DF, 2009.

Rockeras en Cuernavaca

Recopilación de imágenes por Paco López



1) Gloria Ríos, pionera del rock en México (1957). 2) Cynthia Distorsión, de las Black Violettes, del DF (2010). 3) El grupo Pinky Atómico, en el bar Aloha de Cuernavaca (2010). 4) Baterista de Pinky Atómico (2010). 5) Bajista del grupo Leafth (Arizona, 2010). 6) Karina Lemus, cantante de La Granja (1996). 7) Ixchel del Castillo, bajista del grupo Leafth (Arizona, 2010). 8) Mónica Yanel, bajista de Estática (2002). 9) Ofelia Antuña, de Fragmentos de Sombra (1993).



Presencia de las mujeres en los espacios del rock

Priscilla Merarit Viera Alcázar •

Tere Estrada es la autora del libro *Sirenas al ataque*, en el que describe los diferentes papeles que las mujeres han jugado en el rock nacional. La aportación de la autora en el campo académico es el seguimiento histórico de la lucha que han librado las rockeras en un contexto dominado principalmente por los símbolos masculinos. En este sentido, el hacer visibles a las mujeres en la investigación de Estrada desde la perspectiva de género, muestra un primer paso para el reconocimiento de los distintos papeles que han jugado las mujeres en espacios públicos como el del rock.

La estructura del libro está vinculada con etapas históricas que Tere Estrada identifica con los espacios sociales que el rock, como fenómeno cultural, ha abierto desde 1956 hasta el año 2000 en México. La investigación que da como resultado *Sirenas al ataque* se remonta a 1991, cuando la autora decide elaborar un recuento de la participación de las rockeras en México; por ello, ya en 1995 logra obtener 80 biografías de rockeras mexicanas que permiten reconstruir desde la sociología un interesante cúmulo de experiencias de mujeres en este ámbito. Fue entonces que el Instituto Mexicano de la Juventud (IMJ) se interesó por este trabajo en 1999, pero no es sino hasta el 2000 cuando Culturas Populares apoya el proyecto de publicación de esta ardua tarea.

El prólogo del libro es de Julia Palacios, socióloga, doctora en historia y especialista en estudios sobre el rock como fenómeno sociohistórico y cultural, quien afirma que “*Sirenas al ataque* relata tanto los intentos de comercialización a grande y pequeña escala, como la manera en que se expresan musical y letrísticamente estas féminas” (Palacios, 2000: 14). También nos dice cómo la investigación de Estrada describe con claridad las dificultades que cantantes, compositoras, músicas, *managers* e incluso aquellas que están tras bambalinas, como productoras

• Licenciada en Filosofía por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), maestra en Estudios Socioculturales por el Colegio de la Frontera Norte (COLEF)-UABC. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco.



e ingenieras de audio, han enfrentado en una estructura compuesta para hombres. Y es que, en *Sirenas al ataque*, el rescatar las historias olvidadas o relegadas de estas mujeres se convierte en uno de los objetivos principales de la obra; sin embargo, en esas historias se retrata también la contradicción del rock “rebelde”, que se mueve en las culturas populares y dentro del marco de lo comercial, inmerso en los medios de comunicación y en la industria cultural. Bajo la dirección de Julia Palacios, Estrada encuentra el hilo conductor teórico y temático que da orden a las biografías de las rockeras, pues mediante los lugares utilizados como espacios de rock la autora ordena de manera cronológica su desarrollo y las experiencias que componen las vidas de estas mujeres en el rock nacional.

El título de *Sirenas al ataque* es una metáfora que intenta rescatar la imagen construida alrededor de lo femenino, pues Estrada utiliza el símbolo de las sirenas para hacer una tipología de las rockeras según su música. Nos dice:

Las rockeras son mujeres que con su presencia han impactado audiencias, mercados, empresarios, directores artísticos y productores. Según la mitología mediterránea, las sirenas eran monstruos marinos, con cara

y torso de mujer [...] Hay distintos estilos de sirenas: las que viven peinando sus largas cabelleras, viéndose todo el día frente al espejo, cuidando su belleza que enloquece a los navegantes; las que quieren atraparlos, devorarlos, hacerlos trizas; las que hechizan, las que encantan y desean transformarlos espiritualmente (Estrada, 2000: 18).

...el rescatar las historias olvidadas o relegadas de estas mujeres se convierte en uno de los objetivos principales de la obra; sin embargo, en esas historias se retrata también la contradicción del rock “rebelde”, que se mueve en las culturas populares y dentro del marco de lo comercial, inmerso en los medios de comunicación y en la industria cultural.

El mito de las sirenas se empalma con la representación de las rockeras. Según Estrada, las mujeres que participan en el rock, como las sirenas, cumplen una función en relación con su música: composición de letras, imagen en el escenario, y frente a su público. Así, la autora hace una división categórica de las rockeras en analogía con las sirenas. Las primeras son peinadoras, *mujeres-pep* que mediante su belleza cautivan; por lo tanto, en este rubro aquellas cuya imagen y belleza son impactantes tienen un peso fundamental. Las segundas son las *devoradoras* que

atraen con su voz a los marinos y que, cuando estos se acercan, los destrozan con sus garras: las rockeras “amazonas”;¹ las guerreras y de carácter duro, como *managers* o instrumentistas, son las que se acomodan en esta categoría. Las terceras son hechiceras, *mujeres-ave* que con su canto seducen almas: aquí pertenecen las rockeras que tocan hondo los corazones, más allá de la fama. Según la autora, las rockeras pueden pertenecer a uno o varios rubros, es decir, tener una o más características a la vez. Al usar el mito de las sirenas, Estrada pretende quitar esa imagen peyorativa a uno de los símbolos femeninos más representativos, que se ajusta con la misma representación de las mujeres rockeras. A pesar de que esta analogía es muy buena

para la clasificación de las rockeras, desde la perspectiva de género (visto este como la reproducción de los significados sociales que marcan el deber ser femenino y masculino) el uso de sirenas reproduce estereotipos de *la mujer*² y metáforas fundadas en lo androcéntrico.

Además del prólogo y la introducción, el libro se divide en cinco capítulos, que se ordenan según el desarrollo del rock en México, es decir, de forma sociohistórica y bajo el hilo conductor de los espacios del rock mexicano. El primero, “Sirenas levantan anclas”, va de 1956 a 1969, y comprende los teatros de revistas, los cafés cantantes, las “Caravanas Corona”, desde el inicio del *rock and roll* hasta el *hippismo*. El segundo, “Sirenas al naufragio”, va de 1970 a 1979, y trata sobre las comunas,

¹ Así llama la misma autora a estas rockeras que mediante su voz seducen al público.

² La mujer como símbolo universal que clasifica el deber ser de lo femenino y condiciona el género normativo a las mujeres. No existe, pues, un solo tipo de mujer, sino una variedad de identidades femeninas que van más allá de las propias estructuras sociales; estamos en un momento de transición. Hacer este tipo de afirmaciones alrededor de los significados femeninos nos encierra en un círculo que pareciera no tener salida, es decir, agencia.

Avándaro, los centros nocturnos, los *hoyos fonkys* y la migración como alternativa para sobresalir en el rock dentro del ámbito mediático. El tercero, “Sirenas izan velas”, describe de 1980 a 1986: el nacimiento del Chopo, los foros culturales, los bares, la herencia de los *hoyos fonkys* y, por supuesto, la también naciente diversidad de géneros del rock que emergen en esta época (desde el *heavy metal* hasta el *punk*, el progresivo, etcétera); también habla del rock en las compañías disqueras y de las primeras *managers*. El cuarto capítulo, “Sirenas toman el timón”, aborda el *boom* del rock en español, tanto en la apertura de los medios como en la industria discográfica, y cómo, al mismo tiempo, se sientan las bases para la producción independiente de las primeras bandas de rock en México. El quinto capítulo, “Sirenas llegan al puerto”, habla de cómo los espacios del rock han roto espacios reales y ahora están en los espacios cibernéticos, lo que ha permitido una nueva forma de

Si bien Sirenas al ataque es una buena guía para los estudios de rock en el campo académico, no se limita a ser un libro puramente teórico, ya que muestra de forma descriptiva datos y hechos que construyen una historia a través de la voz de las mujeres.

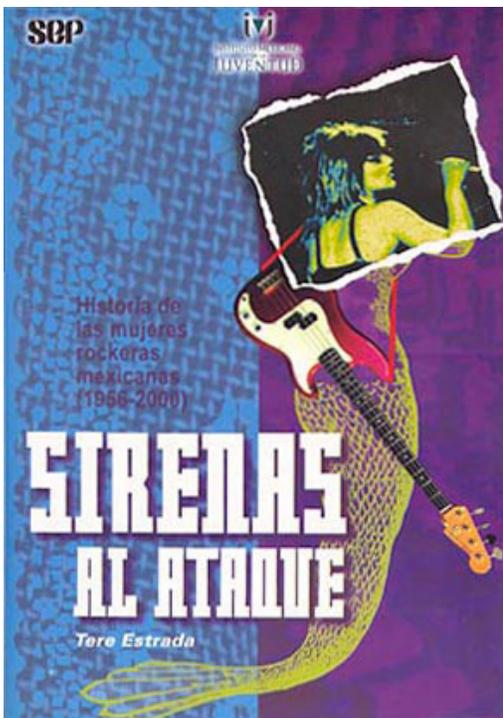
producción de la cultura del rock, es decir, se ha abierto una “lucha” entre el monopolio de la industria cultural y la autogestión rockera. Tere Estrada termina su libro con un apéndice bastante interesante, plagado de datos que sirven para cultivar nuestro conocimiento general alrededor de la historia del rock y de la participación de las mujeres en él. Este apéndice se compone de discografías de rockeras desde 1956 hasta el 2000, de las entrevistas elaboradas en el transcurso de la investigación, así como de nombres de *managers* de bandas. Si bien *Sirenas al ataque* es una buena guía para los estudios de rock en el campo académico, no se limita a ser un libro puramente teórico, ya que muestra de forma descriptiva datos y hechos que construyen una historia a través de la voz de las mujeres.

En este sentido, Tere Estrada refleja en esta investigación su propia vida, pues además de sus estudios en el área de sociología ha dedicado gran parte de ella a la música. Por ello, en este libro rescata parte de lo que conforma su propia identidad como mujer y rockera: su propia historia. En este sentido, *Sirenas al ataque* muestra, por un lado, una buena reseña histórica del rock en México y, por otro, las experiencias de las mujeres como actores marginales en este espacio, es decir, sus experiencias, su lucha, su labor, que tiene como resultado un reconocimiento cada vez mayor por parte de la sociedad mexicana.



Referencia

Tere Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas, 1956-2000*, SEP/IMJ, México DF, 2000, 383 páginas.



Bibliografía

Palacios Franco, Julia Emilia (2000). A contra corriente: prólogo. En Tere Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas, 1956-2000*. SEP/IMJ, México DF, pp. 9-11.

Diario de campo

I Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Convocan: La Escuela Nacional de Antropología e Historia a través del Proyecto Eje Tlaxiaco, el Archivo de la Palabra, Voz y Eco de los Pueblos Originarios de La Mixteca, y el H. Ayuntamiento de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco a través del Centro Cultural Tlaxiaco. Sede: Instalaciones de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Periférico sur y Zapote, s/n, Cuicuilco, Tlalpan, México, D. F., C. P. 14033. Fechas de realización: 29, 30 y 31 de marzo del 2011. Recepción de resúmenes: A partir de la emisión de la presente convocatoria hasta el día 28 de febrero de 2011. Informes: Periférico sur y Zapote, s/n, Cuicuilco, Tlalpan, México, D. F., C. P. 14033. Tels. 5666-32-28 y 5666-3369 Ext. 244 (Hilario Topete, Carolina Buenrostro, Montserrat Rebollo). Envío de resúmenes, mecanografía escrita al fax: 5665-91-09 o a los correos electrónicos. archivodelapalabra@gmail.com, archivodelapalabra@yahoo.com.mx

XII Congreso del ICTM Study Group for Music Archaeology. Del 19 al 24 septiembre de 2011. Sección de Música de la Universidad de Valladolid. Informes: <http://www.musicologiahispana.com/es/sound-and-ritual/art/627/>

Curso sabatino en el Museo Nacional de Antropología e Historia. “**La mixteca prehispánica a través de sus códices**”. Sábados del 12 de

febrero al 12 de marzo. Auditorio Tláloc. Informes Promoción cultural: 5553 6381.

Diplomado “Mesoamérica: diversidad y unidad de pensamiento”. Del 28 de febrero al 7 de noviembre. Sede: Museo Nacional de Antropología e Historia. Informes: Educación Continua ENAH. 5606 0487 etx. 231.

Exposición temporal “Ciudades antiguas de Mesoamérica”. Museo Nacional de Antropología-INAH. Inauguración: Fecha tentativa, 21 de Febrero. Lugar: Vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. Sala de Exposiciones Temporales. Se presentan cinco de las ciudades más grandes de Mesoamérica y de los grupos que las habitaron resaltando principalmente su arquitectura, división social y religión a partir del entorno ecológico en el que fueron concebidas. Dirigido al público en general. Informes en Promoción Cultural del Museo Nacional de Antropología. Tel. 5553-6381 y 5553-6386.

Recomendación

Archivos musicales en línea. La investigación sobre la música, sea desde la antropología, desde la musicología o desde las artes performativas, generalmente resulta en un gran cúmulo de grabaciones que luego, si no son organizadas, son difíciles de catalogar.

Gabriela Vargas Cetina, Antropología: una perspectiva múltiple: <http://antropuntodevista.blogspot.com/2011/03/archivos-musicales-en-linea.html>