



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Departamento de Letras Hispánicas

**Mujeres y lírica popular en México (1985-2007). Ultrasónicas *cfr.* Flans/Jeans/Litzy:
discursos de género y contrastes**

Tesis

para obtener el título de Licenciada en Letras Hispánicas

Presenta

Jessica Gallegos Salgado

Director de tesis

Rodrigo Bazán Bonfil

Cuernavaca, Morelos. 2022

Jurado

Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón

Presidenta

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil

1er. Vocal

Dra. Tania Galaviz Armenta

Secretaria

Dra. Martha Santillán Esqueda

Suplente

Mtro. Francisco José López Gálvez

Suplente

Agradecimientos

Primero que nada quiero agradecer a todas las integrantes de las Ultrasónicas, ya que formar un grupo cuyas integrantes eran todas mujeres –en un momento en el rock nacional en donde el machismo en la escena musical mexicana era aún más remarcado que ahora– fue la principal motivación para que me adentrara a la música y, por ende, esta investigación se realizara. Agradezco en especial a Ali Gua Gua por acceder a contestar mis dudas y por otorgarme información que ayudó a complementar este trabajo.

A todas las cantantes, instrumentistas, creadoras, intérpretes, a las que están detrás de la escena cargando el espectáculo sobre sus hombros, a las que dan la cara y se plantan en un escenario, a todas las que abrieron el camino *picando piedra* contra marea para que nosotras, las de ahora, podamos expresarnos de manera menos condicionada en un escenario. Gracias por su lucha.

A mi asesor, Rodrigo Bazán, por creer en lo que hago, por el apoyo paciente, el seguimiento constante y las aportaciones necesarias para que este trabajo se culminara de la mejor manera.

A todas mis sinodales, por sus comentarios asertivos y propositivos, los cuales complementaron mi investigación y la nutrieron de manera positiva.

Al Mtro. Francisco José López Gálvez, por tu valioso apoyo y por la amistad que tenemos desde hace ya varios años.

A mamá y papá, por su amor, pero sobre todo, por sus prohibiciones, que sin ellas no habría podido rebelarme y, en consecuencia, quizá tampoco podría haber llevado a cabo un trabajo de investigación que se apega a la rebeldía y a la transgresión.

A mi hermana y hermano, por haber compartido la infancia, ésa que me formó y la que me recuerda día con día a replantearme siempre quién soy.

A Belem Sánchez Recillas, no tengo palabras ni suficiente voz para expresar cuánto agradezco tu amor, tu apoyo y tu compañía.

A mi amiga Jessica Agüero, por compartir conmigo la música, por tu apoyo indispensable y tu compañía amorosa que me han guiado durante ya casi una década.

A mi amiga Diana Alvarez, por el respeto –que es mutuo–, por compartir el gusto por la música y por querernos con pocas palabras.

A mi amigo Antonio Ordaz, por tu apoyo y convivencia en las aulas y por la amistad que ha persistido a pesar de los años.

Y a todas las personas que de una u otra manera han aportado algo significativo durante el proceso de la tesis y/o durante el transcurso de mi vida, en especial a Pamela, a Natalia, Kendra, a Zaira, a Jair, a mis excompañeras de Fake Fémina (Yoali, Salma, Ariana), a la comunidad Temazcal Nahui Ollin, entre otras, quienes seguramente se me están pasando y que estaré recordando en cuanto se termine este proceso de titulación. Gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Breve contexto sociohistórico del rocanrol/rock	6
1.1 Sexismo en el rocanrol/rock hecho en México	16
1.2 ¿Y las mujeres?	33
Capítulo 2. De la ausencia de las mujeres en la escena <i>underground</i> mexicana o de cómo aprendí a ser <i>mujer</i> en el punk	49
2.1 Ser mujer: el escenario, el cuerpo, sexismo interiorizado y lesbianismo	54
2.2 Ser mujer: el enojo, la prueba y el error en el proceso	70
Capítulo 3. Análisis de la lírica de las Ultrasónicas vs. Flans, Jeans y Litzy: discursos de género y contrastes	83
3.1 Crítica al amor: del cortés al romántico	92
3.2 Deseo sexual y representaciones sexuales versus amor	129
3.3 Violencia de género en la música popular	148
3.4 Crítica a los estereotipos de género en la música popular	169
Conclusiones	182
Referencias bibliográficas	189

Introducción

Esta investigación comencé a realizarla a mediados del 2015. En esos años yo ya formaba parte de Fake Fémina, banda de punk creada en 2011 y disuelta en 2017, por lo tanto, mi vida transcurría entre el aula y un escenario. Al principio la investigación versaba sobre los neologismos empleados en una selección de canciones de las Ultrasónicas –banda mexicana de mujeres de rock/punk creada en 1996 y disuelta en 2013– y cómo estas canciones funcionaban como una especie de sátira con la cual expresaban su disgusto hacia ciertas cuestiones sociales, como el aborto o contra el amor romántico, entre otros temas. Fue entonces –después de varios ajustes, horas investigando y gracias a mi participación activa como vocalista en Fake Fémina –la cual me permitió experimentar de primera mano el sexismo en el entorno musical– que la investigación cambió y se centró en el análisis del discurso de las canciones de las Ultrasónicas contrastado con el de tres agrupaciones pop: Flans/Jean/Litzy con el fin de esbozar una crítica a la música popular que construye y reproduce discursos patriarcales que vulneran la representación de las mujeres.

Uno de los objetivos de este análisis es abonar y contribuir a la (re)construcción de la historia de la música hecha por mujeres y evidenciar los rezagos y vejaciones que siguen persistiendo –desde la década de los cincuenta hasta hoy– en la conformación de la historia del rocanrol (género que después evolucionó y que hoy conocemos como rock) y la música a nivel nacional e internacional. Asimismo, se pretende arrojar como producto principal la crítica a la reproducción de los discursos patriarcales en la música popular, tanto en las agrupaciones pop como en la punk.

Para contextualizar el análisis de las canciones, la tesis se dividió en tres capítulos. En el primero se hizo un repaso por el nacimiento del rocanrol en México en la década de los cincuenta y la influencia que tuvieron otros países en la creación de este género; asimismo, se hizo una crítica hacia *la historia* –a nivel local y global– sexista del rock, escrita por y para hombres, historia que

ha invisibilizado durante décadas a muchas mujeres en la música; a la par, se destacó y abogó por una historia (una *herstory*)¹ escrita por estas mujeres, una historia que le dé visibilidad al quehacer musical de las mujeres. En este capítulo se empleó bibliografía especializada en música como *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* de José Agustín, *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962-2006* de Francisco López, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano* de Federico Arana, entre otras; se empleó también bibliografía que entrecruza estudios de género con la música como *Mujeres del rock, su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock* de Anabel Vélez, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)* de Teresa Estrada, *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana* de Merarit Viera, “Música popular y género” de Eduardo y Laura Viñuela, entre otros, estos últimos se emplearon también en varias ocasiones a lo largo de la tesis.

Esto, la necesidad de una *herstory*, se enlaza con el contenido del capítulo 2 que funciona como testimonio y entrelaza experiencias personales en el ámbito del punk en Morelos y México y fuentes bibliográficas sobre estudios de género que continúan la discusión sobre la invisibilización de las mujeres en la música. Este capítulo fue escrito en primera persona siguiendo la estructura narrativa de los escritos de las mujeres en el movimiento Riot Grrrl y la frase feminista “lo personal es político” utilizada en los años setenta; en parte, las experiencias que se narran en el capítulo 2 –en el periodo que abarco– ayudaron a definir los temas (¿cómo percibía el amor, la sexualidad, la violencia y los estereotipos de género?) que se analizan en el capítulo 3. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* de Monique Wittig, *La chica del grupo* de Kim Gordon,

¹ Es un término feminista y un juego de palabras entre *history* (historia) y *his story* (el relato de él). *Her story* literalmente sería "el relato de ella". Robin Morgan, una de las líderes del movimiento feminista radical estadounidense, fue la primera en usar este término en la introducción de su libro *Sisterhood is Powerful* (1970).

Cómo se hace una chica de Caitlin Moran, *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música*, de Poly Styrene a *Pussy Riot* de Vivien Goldman, entre otros, formaron parte del cuerpo bibliográfico de este capítulo.

Ya en el capítulo 3 se comenzó el análisis de las canciones de la agrupación punk y de las canciones de las agrupaciones pop. Decidí analizar el discurso de las Ultrasónicas porque sus canciones y presencia en la escena musical mexicana fue una gran inspiración para mí y creo que su creación fue y sigue siendo importante, pues fueron una banda integrada sólo por mujeres en un momento en que el machismo del rock nacional era aún más remarcado que hoy y existían pocas bandas de mujeres, además de que el análisis de estas canciones era un campo que nadie más había explorado. El corpus que se analizó abarca 22 canciones de las Ultrasónicas de un total de 33, elegidas de sus tres discos; las canciones seleccionadas se tomaron de la plataforma Spotify y algunas de YouTube y las transcripciones de sus letras las hice yo.²

En primera instancia se iba a analizar la obra completa de las Ultrasónicas, sin embargo, comencé a descartar canciones con base en que algunas eran instrumentales, por ende, al no tener letra no funcionaban para mi análisis; otras canciones se descartaron por tema, como las que hablan sobre drogas y el entrecruce entre éstas y el rock, pues por el momento no se adecuaban al objetivo de esta investigación que, si bien el tema de las drogas en las canciones de Ultrasónicas también reproduce estereotipos de género y vehicula discursos violentos y de amor, me di cuenta –conforme la investigación avanzaba– que la investigación estaba más enfocada en contrastar los discursos que cuestionan o reproducen el amor (cortés, burgués, victoriano, romántico), la violencia, la sexualidad y los estereotipos de género sin éstos estar mediados por el tema sobre drogas.

² A finales del 2021, las Ultrasónicas reeditaron su vinil *Yo fui una adolescente terrosatánica* y en él vienen las canciones que analizo aquí, con otras versiones y canciones inéditas, sin embargo, por el tiempo que abarca esta tesis, éstas ya no se pudieron agregar, quizá se puedan añadir en otra edición de la investigación o en otro trabajo aparte.

Este corpus lo comparé y contrasté con una selección de canciones de las agrupaciones pop: Flans (10 canciones), Jeans (7 canciones) y la solista Litzy (1 canción). La selección de este corpus se hizo después de revisar las letras de casi toda la discografía de las agrupaciones en cuestión y se siguió que las canciones se ajustaran a los temas que se iban a tratar en la tesis: ¿cuándo hablan sobre amor romántico? ¿cuándo sobre violencia? ¿en dónde hay estereotipos de género? ¿cómo hablan sobre el sexo?

En el capítulo 3 el análisis de las canciones siguió, en parte, la propuesta que hace María Ana Masera en *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (1991), en la que se desglosa el origen de la lírica popular hispánica y el estudio de elementos como la voz, que es el que yo utilicé para delimitar quién habla, a quién se le habla y de quién se habla en las canciones que analizo. Asimismo, el análisis se apoyó de bibliografía sobre género como *Claves feministas para la negociación en el amor* de Marcela Lagarde, *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección* de Ana de Miguel Álvarez, entre otras. También se emplearon referencias sobre la lírica popular que siguen lo interpretativo y reflexivo de los mensajes de la canción popular como *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana* de Anna María Fernández, entre otras.

Se realizó el contraste de los discursos escritos de canciones de la banda punk y de las agrupaciones pop porque quería identificar las diferencias (si las había o no) entre el discurso de bandas conformadas por mujeres enmarcadas en diferentes géneros musicales y que tienen diferentes formas de consumo (lo comercial y lo no comercial). Queda claro que todas son mujeres –intérpretes y/o creadoras–, pero ¿desde dónde escriben? ¿cómo escriben, por ejemplo, del amor romántico, del deseo sexual, de las representaciones sexuales versus el amor romántico, sobre la violencia de género en la música popular o sobre los estereotipos de género? ¿Influye el género musical en la manera de expresar –censuradamente o abiertamente– ciertos temas? A diferencia de

las Ultrasónicas, el amor –principalmente el heterosexual– es uno de los tópicos que predomina en la lírica de las agrupaciones pop, sin embargo, la cuestión que surgió sobre esto es que la banda punk no logra desapegarse completamente del discurso amoroso heterosexual –lo hegemónico–. Estas cuestiones, entre otras, son las que se trabajaron a lo largo de la tesis y los resultados fueron variados y multifactoriales, –en comparación a lo que se esperaba cuando se inició la investigación– resultados que se verán reflejados en las siguientes páginas y que expresan solamente una perspectiva de tantas en las que se pueden abordar estos temas.

Capítulo 1. Breve contexto sociohistórico del rocanrol/rock

A pesar de que en este capítulo no se mencionan a primera vista a las Ultrasónicas, Flans, Jeans y Litzy, agrupaciones y solista cuyas canciones son mi campo de estudio, me pareció importante comenzar la investigación con un apartado que diera un preámbulo sobre los inicios del rocanrol en México, esto con el fin de analizar la reproducción de la estructura patriarcal –concepto que se explicará más adelante– no solamente en la época actual sino dando antecedentes desde los años cincuenta, comprobando con lo anterior que aún en la actualidad, a pesar de las décadas transcurridas, y de que supuestamente el rock posee –en teoría– un origen de carácter contestatario, éste continúa reproduciendo y arrastrando patrones hegemónicos patriarcales, al igual que los demás géneros.

José Agustín Ramírez en el capítulo “Burbujeando bajo la superficie” de su libro *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*,³ menciona que “en la segunda mitad de los años cincuenta, el régimen mexicano se consolidó del todo y la revolución ‘se institucionalizó’” (17). Comenta también que

en los años cuarenta se abatió la reforma agraria, se domesticó a los obreros y se desmanteló la educación socialista. En esta época, los años cuarenta, el país entró en un proceso de industrialización y modernización en el que la influencia de Estados Unidos creció aceleradamente (17).

Asimismo, el autor asevera que este proceso social se dio

a cambio de un sistema antidemocrático y cada vez más corrupto, de que el presidente fuera monarca por seis años, y de que una desigual distribución de la riqueza motivara protestas y manifestaciones populares, reprimidas sistemáticamente, había relativa tranquilidad y el

³ Ver específicamente el capítulo 1 en donde José Agustín hace un recuento del ambiente sociocultural que se vivía en México en la segunda mitad de los años 50 (17-25).

llamado ‘desarrollo estabilizador’ [iniciado en 1940] logró casi quince años de alto crecimiento económico y de paridad sin cambios (17).

A pesar de que la sociedad mexicana evolucionaba, aún gran parte de ella seguía con los cánones tradicionalistas de comportamiento acerca de la sexualidad, el nacionalismo, el matrimonio, entre otros, y asimismo, se seguía reproduciendo la estructura patriarcal y sus formas de manifestarse (el sexismo, misoginia y machismo); los jóvenes de clase media de esa época fueron los primeros en rebelarse contra este sistema:

Ante este contexto tenían que aparecer vías que expresaran la profunda insatisfacción ante esa atmósfera anímica cada vez más contaminada, que encontraran nuevos mitos de convergencia, o en el caso de los jóvenes que descargasen la energía acumulada y representaran nuevas formas de identidad (18).

Los cambios sociales y culturales que se desarrollaron durante los cincuenta y setenta fueron propiciados por hombres y mujeres que querían un cambio positivo en el gobierno mexicano y un poco antes, ya en Estados Unidos e Inglaterra, otros grupos de jóvenes con necesidades de cambio parecidas a las de los mexicanos proclamaban sus ideales mediante la música rocanrol. En cuanto a la distinción entre rocanrol y rock, según José Hernández Riwes en *Jumping Someone Else's Train REMIX Una reflexión sobre el llamado revival post-punk mexicano* (2020) éste último primero arribó como

rock 'n' roll y fue adoptado por las grandes orquestas como un ritmo similar al *swing*, al mambo o al cha cha chá para amenizar bailes. Después fue adoptado y adaptado al contexto de un nicho juvenil de clase media de la ciudad, “respetando” las reglas sugeridas por películas, revistas, programas de radio y tv especializados en música pop (14).

El rock and roll, rock 'n' roll o adaptado al español como rocanrol (como se utilizará a lo largo de esta tesis) fue la fase primaria –durante toda la década de los cincuenta– de lo que después,

en el declive de ésta y a partir de los sesenta, llamaríamos rock, como menciona Greg Kot en la Enciclopedia Britannica:

The music industry's response was to sanitize the product: it had clean-cut, nonthreatening artists such as Pat Boone record tame versions of Little Richard songs, and it manufactured a legion of pretty-boy crooners such as Frankie Avalon and Fabian who thrived on and who would essentially serve as the Perry Comos and Bing Crosbys for a new generation of listeners. By the end of the 1950s, Presley had been inducted into the army, Holly had died in a plane crash, and Little Richard had converted to gospel. Rock and roll's golden era had ended, and the music entered a transitional phase characterized by a more sophisticated approach: the orchestrated wall of sound erected by Phil Spector, the "hit factory" singles churned out by Motown records, and the harmony-rich surf fantasies of the Beach Boys. By the mid-1960s this sophistication allowed the music greater freedom than ever before, and it fragmented into numerous styles that became known simply as rock (s.p.).

Además, es necesario considerar como punto de partida que el desarrollo y evolución de lo que hoy se conoce como rock sólo fue posible debido a la cultura de masas del capitalismo de la posguerra (Segunda Guerra Mundial), de ahí su relevancia. A su vez, es preciso mencionar el camino que siguieron las llamadas industrias culturales en la segunda mitad del siglo pasado, pues gracias a los medios de comunicación, como la radio, la televisión y las crecientes disqueras, se definió o redefinieron los rumbos de la música.

En cuanto al rocanrol, una definición la da José Agustín, quien menciona que este género deriva de una mezcla de varios géneros más viejos:

el rocanrol, a fin de cuentas, resultó un derivado del *blues* hecho por jóvenes blancos y negros que fundió el *rhythm and blues* negro y el *rockabilly* blanco, pero que también asimiló la improvisación, la libertad y la macicez del jazz, las profundidades del gospel (la

música religiosa de los negros) y en general toda la gran tradición musical de Estados Unidos, incluyendo la comercial, en el mercado pop o Tin Pan Alley, a través de la cual se programan y canalizan los gustos y las maneras de ser de la gente joven. Todo esto se popularizó con el término “rock and roll”, que el disc jockey Alan Freed había propuesto desde 1951 y que ciertamente implica movimiento intenso (25).

El fenómeno musical del rocanrol se expandió rápidamente por todo el mundo gracias, por una parte, a los medios de comunicación (radio, televisión) y a las disqueras y causó un gran impacto en la juventud; la mexicana no fue la excepción. Según se desprende del libro *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962-2006* de Francisco López:⁴

En la segunda mitad de los años 50, los ritmos dominantes en México fueron el bolero en la música romántica, el chachachá como ritmo para bailar y las infaltables piezas rancheras que vivían sus últimos años de gloria. La balada todavía no hacía acto de presencia en este país y al rock & roll se le consideraba un ritmoailable extranjero que pronto pasaría de moda (47).

En esos tiempos el modo de vestir de los jóvenes de clase media urbana era muy parecido al que se puede observar en la película norteamericana *Grease* (1978), con personajes como John Travolta, vestido con chamarras de piel, pantalones entubados o ajustados, y además lugares prototípicos como cafés tipo loncherías en donde se podían encontrar las clásicas rocolas de donde emanaba música rocanrol, música que, en los cincuenta, era el contraste de la música tropical o del mambo o las rumbas, como menciona López:

[Eran tiempos] del noviazgo de “manita sudada” y de las infaltables peleas entre pandillas de barrios contrarios. Era sin duda el arribo de una música innovadora, interpretada por

⁴ Ver Francisco López. *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962-2006*, pp. 40-8.

jóvenes, que contrastaba con la música dominante de la época y sus principales exponentes: la música tropical, como Dámaso Pérez Prado (mambos y rumbas), y los imprescindibles boleros y canciones rancheras, interpretadas por Agustín Lara, Pedro Vargas o Lucha Reyes (48).

Al respecto, López citando al investigador musical Eric Zolov, menciona que el nuevo género musical, escuchado en su mayoría por jóvenes, provocó un choque de valores en los padres de éstos:

Cuando el *rhythm and blues* se convirtió en rock & roll alrededor de 1955, la juventud blanca de los Estados Unidos y sus padres quedaron expuestos a un choque de valores que pondría en marcha importantes transformaciones en el panorama cultural de ese país. Y cuando ese mismo ritmo fue importado a México, a la capital transnacional, y en los velices de quienes volvían de viaje, algo igualmente profundo aconteció. El rock & roll se convirtió en un prisma discursivo por donde se filtraron las esperanzas, temores y angustias de una sociedad que sufría una rápida modernización. Para muchos adultos, la nueva cultura juvenil vinculada con el rock & roll resumía las aspiraciones cosmopolitas de una clase media en ascenso. Pero al mismo tiempo los repentinos desafíos a la autoridad patriarcal en el hogar y en la sociedad indicaban los oscuros riesgos de un rápido desarrollo y la necesidad de un mayor control sobre los medios de difusión masiva (48).

Por otro lado, López menciona que Simón Firth ubica al rock como parte de la cultura de masas, creado a propósito para el consumo de lo que él denomina *teenager market* (mercado adolescente). El autor analiza el papel omnipresente de la industria discográfica y sus principales mecanismos de difusión: prensa, radio y televisión. En la época de los setenta “muchos de los jóvenes músicos *underground* tenían la romántica visión de no caer seducidos por la industria

disquera, ya que representaba una traición a sus principios y era sinónimo de pérdida del carácter popular y ‘auténtico’ de la música” (40).

López prosigue y refiere que Firth, atento a lo que acontecía en el negocio musical del rock, observa que los productos con mayor éxito comercial expresaban demandas cotidianas de los más jóvenes y que en ello radicaba su significación cultural:

Quizá, el ejemplo más significativo de lo planteado por Firth sea el ‘caso Sex Pistols’, nombre de un grupo musical que, sin pretenderlo, fue la banda más influyente del punk rock en los años setenta. Fue una banda efímera, pues estuvieron activos entre 1975 y 1979, periodo en el que editaron cuatro sencillos y un álbum; pocos, pero suficientes para pasar a la historia de la música como los iniciadores del movimiento punk en Inglaterra. En octubre de 1977, la editora EMI les contrató por 40 mil libras, la cifra más alta pagada hasta entonces a un grupo desconocido. El primer sencillo del grupo, “Anarchy in the UK”, entró en las listas de éxitos, pero el grupo fue expulsado del sello por la polémica creada tras haber hecho declaraciones provocativas en lenguaje obsceno durante el programa de televisión de Bill Grundy. Paradójicamente aumentaría su fama gracias al exceso de difusión provocado por los medios de comunicación, en una sociedad fácil de ofender (40).

Los Sex Pistols no sobrevivieron a esa época, a pesar de que ganaron dinero debido a la fama que tuvo el concepto de la banda, dinero que no administraron lo suficientemente bien para subsistir en la escena (aunado a que ya estaban teniendo problemas personales debidos en parte a la adicción a las drogas de Sid Vicious, bajista de la banda). Sin embargo, cabe aclarar que todos los integrantes de los Sex Pistols, luego de la disolución de ésta en 1978-79, formaron en paralelo sus propias bandas o se integraron a otras, como Johnny Rotten que formó Public Image Limited o Steve Jones que tocó como guitarrista para Iggy Pop. Esto demuestra que no desaparecieron por completo, incluso en 1996, los cuatro miembros originales (a excepción de Sid, quien murió en

1979) se reunieron para crear su tour “Filthy Lucre” en el cual dieron aproximadamente 70 conciertos alrededor de Europa, Norte y Sur América, Japón y Australia.⁵ El imaginario que en la actualidad aún persiste de los Sex Pistols, incluso a más de tres décadas de su separación y un corto tiempo de vida, se justifica debido a que, aunque aparecieron como una banda enteramente contracultural y poco comercial, la misma industria y los públicos la convirtieron en algo comercial. Los creadores siguen teniendo ganancias de los éxitos que hicieron por allá en la década de los setenta, más lo que han recaudado en todos los conciertos de reencuentros que han tenido, después del de 1996.⁶

Durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta el rocanrol se comenzó a expandir gracias a la llegada de los discos de acetatos y luego los vinilos –discos que a la vez los selectores musicales reproducían en la radio– a la industria de la televisión, y claramente debido al capitalismo que convirtió al rocanrol en una fuente más de consumo. Con todo ello y a pesar de que el rocanrol fue una innovación y una propuesta de libertad para los adolescentes de la época, el rocanrol construyó sus bases siguiendo la organización patriarcal. Según María Mies en *Patriarcado y acumulación a escala mundial*, el patriarcado literalmente significa:

‘La ley de los padres’. Pero el dominio de los hombres va más allá de la ‘ley de los padres’ e incluye el dominio de los maridos, de los jefes hombres, de los hombres que gobiernan en la mayor parte de las instituciones sociales, en la política y en la economía, en resumen, en lo que se ha dado en llamar ‘la liga masculina’ o ‘la casa de los hombres’. [...] El término

⁵ Ver Sex Pistols Web Oficial. “Sex Pistols Timeline 1996”.

⁶ Los integrantes han hecho giras y conciertos además de la de 1996: realizaron un concierto en 2002 para celebrar su 25 aniversario, en 2003 hicieron una gira por Norteamérica, en 2007 tocaron en varias ciudades de Reino Unido y la última en 2008, año en que encabezaron varios festivales por Europa. Ver Sex Pistols Web Oficial. “Sex Pistols Timeline 2002, 2003, 2007 y 2008”.

[patriarcado] explica la totalidad de las relaciones opresivas y de explotación que afectan a las mujeres así como el carácter sistémico de las mismas (94-95).

La estructura patriarcal reproducida dentro del rocanrol ayudó a gestar la idea de que este género estaba hecho por hombres y para hombres y que las figuras más reconocidas que predominaban eran hombres blancos que proyectaban una imagen heterosexual y cuyas connotaciones estaban relacionadas a la sexualidad masculina –como la que reflejaba internacionalmente Elvis Presley–. Al respecto de la heterosexualidad y el heteropatriarcado, Coral Herrera en *La construcción sociocultural del amor romántico* (2020) menciona que “la heterosexualidad es una orientación sexual, pero también es una construcción social y cultural que ha sido reificada en el imaginario colectivo como un fenómeno natural o normal” (165). La heterosexualidad es una construcción que se ha consolidado como lo hegemónico y ha desnaturalizado a las demás expresiones sexoefectivas que existen, lo cual nos lleva a otro término: el heteropatriarcado, el cual además de privilegiar las expresiones sexoafectivas entre hombre y mujer, también enaltece al hombre sobre la mujer u otros géneros.

La opresión de las mujeres tiene una larga historia y ésta ha pasado por varios cambios, tanto sociales, jurídicos, históricos y culturales; la dominación de los hombres sobre las mujeres se reproduce en muchos ámbitos de la vida, como en los lugares/espacios –el hogar, la calle– ya sea recreativos o de trabajo; la distribución de roles según la división del trabajo ha limitado el desarrollo personal y social de las mujeres y el ámbito del rocanrol no fue la excepción. Desde sus orígenes, el rocanrol como práctica cultural encaminó a que las mujeres tuvieran una participación condicionada desde la mirada masculina, ya sea como público –las admiradoras o fans, la parte objetivizada de los deseos sexuales de los rocanroleros– o ya sea como músicas: ser coristas, vocalistas o bailarinas, igualmente objetivizadas sexualmente –actividades musicales consideradas

exclusivas para las mujeres no para los hombres– y no instrumentistas –actividades más relacionadas con lo masculino–.

Si bien existía presencia femenina en el rocanrol y las mujeres luchaban por sobresalir pese a toda la carga patriarcal, su presencia en los escenarios se condicionó en función de mostrar un conjunto de comportamientos o actitudes “propias” de la mujer, es decir, podían ser músicas, pero tenían que adecuarse a los esquemas tradicionales de género. Martha Santillán Esqueda en *Mujeres criminales. Entre a ley y la justicia* (2021) menciona que el ambiente conservador que se vivía en ese periodo (1940-1950)

encontró en las emergentes industrias culturales una vía para defender la moral tradicional promoviendo esquemas de género heredados del siglo XIX. El ideal de mujer se reducía al cuidado de hogar, a la procreación, al amor y a la sexualidad servil hacia el varón, al tiempo que debía someterse a la autoridad del esposo o del padre (17).

Asimismo, como forma de control gubernamental y de manera generalizada, las industrias culturales –la radio, los discos, la prensa, el cine y la televisión– promovían la imagen de la virgen y la buena en contraste con la provocativa, la mala:

Así, a través de ondas sonoras transmitidas por radio o entonadas en forma de rimas musicales, y de imágenes fijas en páginas de impresos de todo tipo (diarios nacionales, prensa popular, pasquines, nota roja, cómics, etc.), o en movimiento, a través de las pantallas cinematográficas, se exhibían una y otra vez representaciones de la buena mujer: sumisa, pasiva, sentimental, virgen, asexual, y en el peor de los casos, resignada, la mala, en contraparte, la transgresora del ideal, era personificada como antinatural, desalmada, peligrosa, erotizada, lujuriosa, incapaz de amar, no maternal y revestida de corrupción moral, vicios y delincuencia (Santillán 17).

En el rocanrol, la imagen de Angélica María (la recatada, la novia ideal) se contrastaba con la imagen de Julissa (la sensual y provocativa), al tiempo que se inculcaba que la imagen de las mujeres en el rocanrol fuera parecida a como menciona Teresa Estrada en *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*: “la idea de niña delicada, linda e ingenua que tiene un novio formal de saco y corbata con el que terminará casándose” (51).

Además, todo intento de transgresión o representación sexual que no fuera la masculina se prohibió o se difundió como elementos generalizados que aportaban a los temores sociales de la época de que las mujeres ocuparan cada vez más espacios, como lo afirma Santillán:

En relación a las transgresiones femeninas, se difundieron representaciones y pautas de percepción que abonaban a temores sociales generalizados en torno a los cambios que experimentaba el país vinculados al incremento de espacios laborales o educativos para las mujeres (15).

O como menciona María Sales en su ponencia “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género”:⁷

Por oposición a los atributos tradicionalmente femeninos de pasividad, de inhibición, de lo relacionado con el ámbito doméstico, el rock se traduce en acción, rebeldía y expresión. Tomando esto en consideración, la mujer representa todo a lo que amenaza al rebelde y a lo que este se opone. Por otra parte, la música rock posee una enorme carga sexual que simboliza, no obstante, la sexualidad masculina. Este vínculo con el carácter masculino borra cualquier relación entre este tipo de música y la representación de la sexualidad femenina (994).

⁷ Sobre el género en la música rock, ver María Sales. “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género” especialmente la página 994.

Se profundizará más adelante en ello en el siguiente apartado de cómo se originó el rocanrol en México, desde su incorporación a la escena musical en la década de los cincuenta hasta Avándaro y parte de la década de los ochenta.

1.1 Sexismo en el rocanrol/rock hecho en México

Lo que antes se configuró como rocanrol y lo que hoy conocemos como rock “hecho en México” tiene más de cincuenta años manteniéndose en el gusto de jóvenes y adultos que lo han adoptado como una forma más de expresarse o como un estilo de vida. Para Maritza Urteaga, un estilo de vida se define mediante la mezcla de las prácticas culturales, ya sea por un determinado uso de lenguaje (jergas), o por el baile, como lo refleja en “Chavas activas punk: la virginidad sacudida”:⁸

Los modos de expresión de un estilo pueden ser: la jerga (el lenguaje ondero y bandoso de los setenta y ochenta), la música (el rock punk, el hardcore, el thrashcore, el dark en sus diferentes variantes), la estética (en la imagen, "facha", punketa, dadaísta), el *demeanour* o el comportamiento (compuesto por la expresión, la manera de andar y la postura) y las producciones culturales (grupos musicales, demos, grabaciones, tocadas, fanzines, graffiti, tatuaje, mesas redondas, foto, video, radio, poesía, etc.) (100).

Por ello, el rock y sus variantes estilísticas teóricas y prácticas se consideran una forma de demostrar el estilo de vida de quienes gustan de él, quizá como una moda –portar una playera de AC/DC para algunos puede parecer muy rockero y es una de las maneras de demostrar que les gusta el rock, aunque probablemente no sepan quiénes son AC/DC o ni les guste este género musical– o también como una filosofía, en la cual tanto teoría y práctica se lleven a cabo, como

⁸ Maritza Urteaga es una investigadora que, desde 1987, su campo de estudio son las juventudes, la identidad, las mujeres en México, entre otros temas similares. En “Chavas activas punks: la virginidad sacudida”(1996) analiza el papel de las bandas de punk conformadas por jóvenes mujeres y hombres en la periferia del entonces Distrito Federal, y cómo éstos se relacionan. Ver pp. 97-118.

cuando toda tu vida te dedicas a investigar sobre rock y además tienes una banda de rock, por mencionar algunos ejemplos.

Por otro lado, López delimita dos campos para periodizar el rock mexicano:

Primero, emerge en los años cincuenta como un ritmo de moda que fue apropiado por la juventud, pues en aquella época, los jóvenes no se identifican plenamente con el mambo o el chachachá, importados de Cuba; en el nuevo género musical encontraron una identificación y forma de diferenciarse de los otros, sus principales adeptos son jóvenes de la clase media urbana. Segundo, en la década de 1960, con la emergencia de la “cultura de la onda”, una de cuyas premisas era la idea de cambiar el mundo, fundir el mundo del arte con el de la vida, el rock and roll sufre una transformación semántica [es un transformación léxica]: se le denominará, sencillamente, como rock, logrando afianzarse en diversos sectores de la sociedad (46).

López, citando a Maritza Urteaga (*Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano* [1998]) refiere que el rocanrol ingresó a México a finales de los años cincuenta:

primero como una mercancía sólo importada y luego producida por las industrias culturales mexicanas (básicamente la radio, la naciente televisión y las casas disqueras) para el entretenimiento/diversión de los jóvenes de las clases altas y medias urbanas. En modo alguno, para los jóvenes carentes de fortuna, incapaces de acceder a los acetatos importados (40).

Más adelante, López menciona un elemento muy importante: no siempre el rock es sinónimo de marginalidad: “Esto es importante tenerlo en cuenta, pues falsamente se asocia al rock con las bandas marginales” (40). A partir del argumento anterior, desprendo la reflexión de que el rock, a pesar de contener en sus raíces un carácter contestario, ha aportado poco o nada a la lucha de las minorías por derribar, por ejemplo, la homofobia, el machismo o la misoginia, elementos del

patriarcado que persisten en la música, como menciona Julen Figueras en “La música rock y los tres pilares del sexismo”:⁹ “Por paradójico que parezca, el estilo musical que mejor ha aguantado el envite de modas y corrientes de la segunda mitad del siglo XX ha conseguido sobrevivir por su persistencia en valores como la rebeldía, la juventud, el poder, y no menos importante, el sexismo (s.p.)”.

Sobre el sexismo, Marcela Lagarde en “Identidad de género y derechos humanos: la construcción de las humanas” menciona que éste “se expresa en políticas, formas de relación y comportamiento, en actitudes y acciones entre las personas, así como de las instituciones hacia las personas” (17), asevera además que “nuestra cultura es sexista en contenidos y grados en ocasiones sutiles e imperceptibles, pero graves, y en otras es sexista de manera explícita, contundente e innegable” (17). Lagarde distingue las tres formas más relevantes de sexismo: el machismo, la misoginia y la homofobia, y menciona que “una característica común a todas ellas es que son la expresión de formas acendradas de dominio masculino patriarcal” (17). Al respecto, la autora también habla acerca del androcentrismo, el machismo y la misoginia y los define y entreteje de la siguiente manera:

La mentalidad androcéntrica permite considerar valorativamente y apoyar socialmente que los hombres y lo masculino son superiores, mejores, más adecuados, más capaces y más útiles que las mujeres. Por ello es legítimo que tengan el monopolio del poder de dominio y de violencia. Así, el androcentrismo se expresa en el machismo como magnificación de ciertas características de los hombres, de su condición masculina, de la masculinidad y, en particular, de la virilidad: abigarrada mezcla de agresión, fuerza dañina y depredadora, y dominación sexual. El androcentrismo se entreteje y completa con la misoginia. Tras la

⁹ Ver Julen Figueras “La música rock y los tres pilares del sexismo”.

sobrevaloración de los hombres y lo masculino se interioriza y subvalora a las mujeres y a lo femenino (17).

No es lo mismo ser hombre que mujer en la escena musical, los hombres músicos acceden de manera más fácil a los espacios, en comparación con las mujeres músicas que constantemente son perseguidas y acosadas por los medios de comunicación que atacan de manera reiterativa con sus mensajes sexistas o las industrias musicales –igualmente sexistas– debido a su manera de expresarse, como les ocurrió en los setenta a The Runaways, cuyo primer disco homónimo surgió en 1976, año en el que se hicieron más conocidas, pero en donde también se desataron una serie de críticas hacia ellas como en su manera provocativa de vestirse, su físico y el hecho de ser mujeres tocando agresivamente rock, pues como menciona Anabel Vélez en su libro *Mujeres del rock, su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock*:¹⁰

Aunque su primer disco tuvo buenas críticas, la prensa las escogió como broma del año y no paró de tratarlas con condescendencia y desprecio absolutos. Pocos discos han mostrado mejor la rabia y efervescencia adolescente que éste [las integrantes rondaban entre los 15 y 16 años de edad]. Aun así, las emisoras de radio no programaban sus canciones, la prensa las criticaba. Nadie parecía hablar de su talento. Y en los innumerables artículos que se escribían sobre ellas se hablaba de sus vidas personales, su comportamiento o sobre todo, la imagen sexy que la banda proyectaba (160).

No es lo mismo que los hombres formen bandas a que las mujeres las formen, no es lo mismo tener una banda por el simple acto de tenerla, salir a tocar y cantar una y otra vez discursos sexistas que vulneran la representación de las mujeres, que tener una banda con una postura política

¹⁰ Anabel Vélez se dedica a analizar la figura de las mujeres en la cultura pop, con libros como *Rockeras* (2016), *Superheroínas. Lo que no sabías de las mujeres más poderosas del cómic* (2017) y este que se cita aquí "*Mujeres del rock. Su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock* (2018).

que reafirme discursos en contra de esto, ejemplifico lo anterior: No es lo mismo una banda de punk británico con cuatro integrantes hombres blancos cisgénero como los Sex Pistols, cuyo discurso en los setenta atentó (simbólicamente) en contra de la Reina –figura de poder– y son de alguna manera aceptados,¹¹ a una cantante mujer blanca occidental que rompe una foto del papa Juan Pablo II –otra figura de poder– en una presentación en vivo,¹² como lo hizo Sinnead O’Connor en 1992 dando fin a su carrera pues nadie después de eso quería contratarla.

Casos como el de Sinnead o las Runaways hay muchos, y cabe señalar que son de los más conocidos porque éstos pertenecen a la industria musical más comercial, pero también el sexismo existe en ámbitos más pequeños y menos conocidos, que pocas veces son mencionados, por ejemplo, en las bandas de viento tradicionales en México, cuya tradición es que las mujeres no participen activamente en la música, así lo menciona Georgina Flores Mercado en su artículo “Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p’urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán”:¹³

Actualmente parece normal, en Tingambato, que las mujeres participen en las bandas de viento. Sin embargo, la apertura de estos espacios para las mujeres no fue de la noche a la mañana ni fue fácil para muchas de ellas ingresar y mantenerse en la música y en las bandas de viento. Las mujeres músicas no pocas veces han tenido que sufrir que los compañeros de las bandas las discriminen o que la gente se ría maliciosamente de ellas porque tocan algún instrumento y participen en las bandas, pues eso ¡es cosa de hombres! La actividad

¹¹ A pesar de que algunas canciones de los Sex Pistols fueron censuradas en el Reino Unido, realmente su carrera no se acabó por la censura, sino por motivos varios que apelan a las problemáticas internas de la agrupación, problemas con adicción a las drogas y su mala relación con su mánager. Ver Laura Torres “Johnny Rotten, lo duro de ser un Sex Pistol”.

¹² Se puede leer la historia completa en el artículo “Cuando Sinéad O’Connor rompió la foto del Papa: crónica de una lapidación pública” de Guillermo Alonso.

¹³ Ver Georgina Flores. “Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p’urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán”.

de ser músico y músico de banda es una actividad que se considera propia de los hombres al ser un trabajo duro, donde hay que aguantar largas jornadas, un trabajo que implica salir de casa y del pueblo durante muchos días y noches para tocar en otras localidades (192).

El hecho de que el sexismo no distinga entre música comercial o música no tan comercial, ni entre géneros musicales ya se ha comprobado en diversos estudios,¹⁴ en los que se analizan los discursos que reproducen la estructura patriarcal en géneros musicales como el pop, el rock, la canción protesta, el rap/hip hop o los ritmos tropicales, entre otros, no solamente en México y Latinoamérica sino en otras partes del mundo. El sexismo está en todos lados porque forma parte de un orden patriarcal sistémico que se cuele hasta en los ámbitos más pequeños; sin embargo, lo comercial o lo más conocido da pie para que el sexismo sea más visible, pero eso no quiere decir que en otras esferas no exista.

Por otra parte, con todos los cambios posrevolucionarios en México en cuanto a la cultura y las revueltas e innovaciones en la música, ¿en dónde estaban las mujeres? Es un mito que no había mujeres en la escena musical mundial y nacional. Yael Bitrán Goren en “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX”¹⁵ menciona al respecto que

Las mujeres han dejado una huella indeleble en el acontecer musical de México desde hace, por lo menos, cien años. En 1917, una mujer, Alba Herrera y Ogazón, publicaba la primera historia de la música en México: *El arte musical*. La presencia de mujeres en el ámbito de la educación musical se percibe en el Conservatorio Nacional de Música desde su fundación

¹⁴ Estudios realizados en Chile como “Yo solía amarla, pero tuve que matarla: cancionero del romance feminicida” de Ainhoa Vázquez, en México con la compilación de artículos *La borradura de la letra. Lírica popular y género*, o en España “Sexismo en la música pop española. Análisis desde la autoría e interpretación” de Luis Martínez, entre otros textos más que analizan el sexismo y la misoginia en la lírica popular.

¹⁵ Ver Yael Bitrán. “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX”.

en 1866, con maestras y compositoras destacadas como Delfina Mancera o Guadalupe Olmedo; esta última, la primera mujer graduada de composición en el Conservatorio Nacional en 1875, en cuyo examen presentó una Obertura a grande orquesta y el cuarteto de cuerdas mexicano más antiguo del que se tiene conocimiento hasta el momento: el Quartetto Studio Classico, op. 14. La medalla de plata que le otorgó la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana y que se mantiene en el Conservatorio dice: “A la Señorita Guadalupe Olmedo, primera compositora mexicana que ha escrito en el género clásico” (92).

En el ámbito del rocanrol, Gloria Ríos (1928-2002) fue la pionera de este género en México y una de las primeras mujeres en interpretar canciones de rocanrol. José Negrete, pianista de Los Locos del Ritmo, menciona que: “Ella fue quien empezó a usar el término rock and roll, pero en realidad interpretaba cierta formas de jazz con swing. Por moda, le decían rock a muchas cosas que no lo eran” (López 51).

Gloria Ríos, nacida en Texas, pero de ascendencia mexicana, fue una mujer con un talento innato para ejecutar bailes folclóricos mexicanos, además del swing y el boogie de los pachucos. Al respecto, López menciona que

en la ‘época de oro’ del cine mexicano, Gloria Ríos persiguió el sueño de ser famosa en la pantalla grande y lo logró. Con Resortes filmó *Voces de primavera* y *Barrio bajo*. En la última escena participan los dos en un maratón de baile. Fue gracias a su participación en la película *Juventud desenfrenada* (1956) que alcanzó popularidad como cantante y bailarina de rocanrol, incluso se le llegó a decir la reina del rocanrol (52).

En el mismo año del debut de *Juventud desenfrenada*, “la que sería la primera película sobre rocanrol en México” (López 53), Ríos grabó e interpretó, junto a las Estrellas del Ritmo, *La mecedora*, un tema original de Mario Patrón, y también la versión en inglés y español de *Ahí nos*

vemos cocodrilo, ambas incluidas en lo que se dice fue “el primer disco de rock cantado” (López 52). Al respecto, Estrada en *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas* argumenta que Ríos ayudó a fomentar la popularización del rocanrol en México “dando exhibiciones en diferentes teatros de revista. Incluso se le llegó a llamar ‘la creadora del rock n’ roll’” (34). En 1957 Ríos recreó el tema *Rock Around the Clock* de Bill Haley y lo renombró *El Relojito*, incluido en la banda sonora de la película *Juventud desenfrenada*. La canción *El Relojito* se convertiría en la primera canción de rocanrol en español en ser grabada y esto a la vez posicionaría a Ríos como la primera mujer en grabar el primer rocanrol en español: “A pesar de que el rocanrol ha sido considerado una forma de expresión masculina, en el caso de México el primer rocanrol grabado en español curiosamente lo hizo una mujer: Gloria Ríos” (34).

Si bien, la canción grabada no era de su autoría, como muchos otros casos propios del origen del rocanrol de canciones versionadas del inglés al español provenientes de Estados Unidos, es importante destacar su aportación a la música nacional, su empeño en que el rocanrol se diera a conocer y agradecer sus pasos pioneros que, seguramente, encaminaron a muchas otras mujeres a hacer música.

Con lo anterior surge la discusión en cuanto a la exigencia diferencial entre hombres y mujeres en el rocanrol. Si bien las agrupaciones conformadas por hombres tampoco tenían entera libertad de crear temas propios, ya que la industria musical del momento lo que más vendía eran las versiones de ritmos estadounidenses de autores como Bill Halley o Pat Boone, ellos sí tenían más libertad de dirigir bandas (ser *managers*), de dirigir orquestas, participar en diversas bandas, de decidir sobre otras bandas (incluidas las pocas bandas de mujeres), todo esto sin tener que pasar por el acoso y tener que comprobar su talento constantemente; en contraste, las mujeres al ingresar al espacio del rocanrol eran señaladas y se les exigía demostrar su talento y demostrar saber hacerlo bien (tocar o cantar), hecho que cambió un poco a finales de los cincuenta y a lo largo de los

sesenta, con agrupaciones como las Mary Jets, las 4YT y las Chic's, las cuales menciono más adelante.

Otra película que proyectó al rocanrol y el ambiente universitario de la capital mexicana, fue *Las locuras del rock and roll* de 1956:

la aparición del rock and roll en la pantalla nacional se dio paralelamente con la apertura de Ciudad Universitaria. En ese entonces, el rocanrol influyó notablemente dotando de identidad a los universitarios del nuevo campus de la UNAM, conocida como C.U., al sur de la Ciudad de México, y que abre sus puertas en 1954 (López 54).

Según Francisco López, C.U. fue el escenario ideal para ilustrar el ambiente universitario: las porras entre estudiantes de la Universidad Nacional y del Instituto Politécnico son parte del color en la cinta *Las Locuras del rock and roll*. La orquestación de la misma es muy *sui generis* ya que integra una marimba orquesta: la marimba “Cuquita” de los hermanos Narváez, fusionada con la orquesta de Juan García Esquivel, ejecutando el tema *El Rock del estudiante* (56).

En ese contexto de jóvenes universitarios surgen Los Silver Rockets, agrupación de Veracruz, que sorprendió por su creatividad al componer sus propias canciones –de las pocas agrupaciones que crearon temas propios–, a diferencia de las adaptaciones de éxitos norteamericanos que hacían la mayoría de los conjuntos modernos. Los Silver Rockets sólo grabaron un LP y sus temas resultaron tan atractivos que se reeditaron en España y Argentina. Del disco sobresalen los temas *Zombie universitario* y *Muchacho zafado*, además de un clásico que fue adoptado por la comunidad universitaria como su segundo himno: *El Unirock* y su tema más popular y contagioso *La Pecosita*.

Asimismo, López parafraseando al investigador musical Zolov, menciona que la época de oro del rocanrol en México (1959-1964) se concentró principalmente en la capital del país, aunque su influencia llegó mucho más allá del entonces Distrito Federal:

Tocando “refritos” –versiones en español–, grupos como Los Loud Jets (Orfeón), Los Locos del Ritmo (Orfeón), Los Rebeldes del Rock (Orfeón), Los Teen Tops (CBS), Los Black Jeans (Peerless), Los Hitters (Orfeón), Los Holligans (Orfeón), y muchos otros, no sólo se convirtieron en estrellas nacionales, sino, también, en algunos casos, internacionales (60).

En la década de los sesenta en México varias mujeres hicieron aparición con un sencillo que se popularizó o un disco que de igual manera cobró fama, pero eran más del género de la balada y pocas de ellas escribían sus letras, como Mayté Gaos. Hay que recordar que los primeros hits del rocanrol mexicano eran canciones traducidas del inglés al español, y las mujeres casi siempre eran acompañantes de bandas ya establecidas o de solistas como Alberto Vázquez, entre otros:

las baladistas que a principios de los sesenta comenzaron a interpretar cancioncitas bobaliconas y edulcoradas: María Eugenia Rubio, Mayté Gaos, Leda Moreno, Queta Garay o las inefables Hermanitas Jiménez eran las pares hipercursis de tipos como Óscar Madrigal, Alberto Vázquez, Johnny Laboriel, César Costa o Enrique Guzmán (los tres últimos, tráfugas de los grupos pioneros del rocanrol) y su relativa contribución al rock nacional fue tan falta de calidad como llena de sentimentalismo y humorismo involuntario.¹⁶

Pero antes de las mujeres baladistas, ya a finales de los cincuenta en México aparecieron las bandas conformadas por mujeres, como Las Mary Jets, fundadas en el 58, quienes siguieron la línea de los covers y las 4YT, quienes por fin, componían sus letras y su música, pues según

¹⁶ Ver Hugo García. “El rock femenino en México” (2011).

información en el blog titulado “Vuelve primavera: el rock de los 60 en México” del autor Gustavo Zamora,¹⁷ se encuentra una pequeña referencia a que “en las canciones *Hey Muchacho* y *Tienes que volver* la letra y música son de Rosa María Villaseñor y Guadalupe Dávila [ambas integrantes de las 4YT]” (s.p.), integrantes del grupo que hicieron una diferencia en el panorama musical de mujeres que se hicieron famosas no por creaciones propias, sino por la explotación de su físico por parte de la industria musical y por versionar canciones pasándolas del inglés al español.

Cabe aclarar que aquí se hace una crítica a los *managers* o productores que crearon o manejaron la carrera de muchas de las antes mencionadas, ya que puede ser que el hecho de que solamente tocaran *covers*, repitiendo una y otra vez discursos de alguien más, ocasionara que ellas, aunque virtuosas en los instrumentos musicales, en la voz y seguramente muchas en la escritura, dejaran de lado la creación literaria en sus canciones, para enfocarse en lo “vendible”, como pasó con Las Mary Jets, pues su mánager decidía en dónde tocarían y qué cantarían para ser más vendibles: “Las Mary Jets [...] tenían un manager que decidía por ellas” (Estrada 43), aunado a que las bandas de mujeres se disolvían por una impermanencia resultado de la marcada diferenciación de tareas basadas en los roles de género: las mujeres dejaban la música para casarse, tener hijos, acoplarse a lo que sus padres decidían o sus maridos, como el caso que se menciona en *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)* en el testimonio de María Yolanda Dávila, bajista y fundadora de las 4YT:

Yolanda Martínez se salió del grupo porque su novio se la llevó [...] Gloria era árabe y tuvo que salir al poco tiempo porque su religión no le permitía exhibirse [...] Nunca nos fuimos de gira porque no me daban permiso, solamente tocábamos en el D.F. [...] Yo no podía

¹⁷ Ver Gustavo Zamora. “Las 4 y T y Las Mary Jets”.

desvelarme ni salir de noche y ellas necesitaban promocionarse, por eso nos disolvimos (45-47).

En parte, la diferenciación también se debía a que las disqueras no veían rentable invertir en producciones hechas o ejecutadas por mujeres con el argumento de que no tenía caso, ya que después se casarían:

Lo más importante era dar a las cantantes una imagen de chicas desvalidas e ingenuas y crear los ídolos de la juventud. Existía el estereotipo que asumía que cualquier fémina entonada –y a veces ni eso– podía tener un *hit*, mientras se mantuvieran maleables a los designios de los hombres quienes eran los que decidían. ¿Para qué invertir en la promoción de una mujer que habría de casarse y dejar el ambiente? (Estrada 51).

Ya había pasado en México casi una década desde la instauración del rocanrol como género, pasando por los cincuenta y el rocanrol traído de Estados Unidos, copiado y llevado a la televisión con películas como *Rock and roll* (1956), con Gloria Ríos, Mario Patrón, entre otros. En esa misma época (principios de los sesenta) los rocanroleros, así como los medios de comunicación y el público tenían en un altar a Elvis Presley, quien marcó un estilo que pronto los mexicanos adoptaron. El final de los cincuenta y el inicio de los sesenta fue una especie de mezcla entre la confusión si cantar en español o en inglés, o si hacer canciones propias o seguir copiando el estilo estadounidense. Aquí también ya se agregaría la copiadera de algunas bandas mexicanas, como Los Sinners, a la banda inglesa The Beatles. Al respecto, Federico Arana en su libro *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano* (2002)¹⁸ menciona que

durante los años 58 y 59 cantar rocanroles en algo que no fuera la lengua de Presley nos parecía una ligereza y una antinomia monumental. En cambio a principios de los

¹⁸ Ver Federico Arana. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*.

60 el rock en castellano vino a dar un respiro a todas esas almas descarriadas que nunca alcanzaron a articular más de cinco sonidos vocales (152).

Así y ya a finales de los sesenta y principios de los setenta –colindando con el Festival Avándaro y según Arana– Alejandro Lora de los Three Souls concede una entrevista a la revista *Conecte*. Lora mencionó que su grupo ya llevaba varios años componiendo en español, sin copiar estilos estadounidenses y que le parecía que era mucho mejor seguir por ese camino, pues, hablar en español, ubicándonos en México, le parecía una mejor manera de comunicación entre ellos y el público: “consideramos que no es muy buena onda porque somos mexicanos y nuestro público también lo es y realmente no tendría mucho caso componer en inglés si mucha gente no puede entenderlo” (155).

Por otro lado, en Norteamérica, de la mano de Janis Joplin, Jimi Hendrix, los Doors o Cream se dispara el rock psicodélico, que llega a México después de una serie de movimientos sociales, principalmente organizados por jóvenes (el movimiento del 68 y el del 71, ambos movimientos estudiantiles que acabaron, debido a la represión de las autoridades del momento, en matanzas) grupos como La Revolución de Zapata (1970) –pioneros en el género que se gestaba en tierras mexicanas– ya hablaban abiertamente de sexo y de que en el rock and roll no solamente se cantaban canciones de amor (infiriendo que ahora hablarían además de sexo): “oh, my baby forgot that the rocks can also sing a song of love/can’t you see that kind of sex/is gonna let you down, let you down”. La psicodelia no les duró –Arana menciona que entrar a la psicodelia suponía tener información sobre cuánto se estaba cocinando en el mundo: pacifismo, vida comunitaria, amor libre, religiones extraoccidentales, expansión de consciencia (293)–, y años después decidieron irse por el lado seguro de la balada romántica. En esa época el rock psicodélico era muy perseguido por las autoridades del momento, no les convenía tener más revueltas juveniles, por ello, quizá los integrantes de La Revolución de Zapata decidieron bajarle a la psicodelia y meterle al romance,

algo que fuera más digerible para todas las masas. Cabe destacar que esta psicodelia tenía sus orígenes en Estados Unidos, en el movimiento hippie de los sesenta, especialmente en 1967, con el Verano del Amor, al cual le siguió el Woodstock en 1969 y en México el Avándaro ya en 1971.

En el campo musical, muchos grupos se dieron cuenta que el lema paz y amor ya no era suficiente, pues ya rebasaba a la época, y decidieron optar por expresiones más agresivas, como el punk, originado entre los jóvenes proletariados ingleses a mediados de la década de los setenta en un momento en el que la tasa de desempleo era bastante alta, con bandas como The Clash, Sex Pistols, y en Estados Unidos con Ramones, entre otros.¹⁹ Al respecto, en México, Teresa Estrada menciona en *Sirenas al ataque. Historia de las rockeras mexicanas* que:

el punk fue bien aceptado por los jóvenes de colonias populares, cuando el país enfrentaba una de tantas crisis económicas. Los punks dieron la más tajante y terrible muestra de estos estados de ánimo. Sustituyeron el lema de la paz y el amor de los hippies, por el de odio y guerra; los adornos usuales fueron cambiados por objetos de la sociedad industrializada, como hojas de rasurar, materiales vinílicos, alfileres, etcétera (180).

Cabe señalar que aunque décadas atrás –cincuentas y sesentas– hubo varias representantes en la música rocanrol en México, como Gloria Ríos, la década de los setenta fue una época dorada para el surgimiento de las mujeres en la música, pues gracias al punk, muchas músicas se atrevieron a salir en público y crear su propia música. A algunas mujeres que comenzaron a crear dentro del punk, una de las cosas que llamó su atención fue justo esa oportunidad que se les presentaba, la de por fin poder romper ese silencio hegemónico, de poder visibilizar sus prácticas, sus discursos y de reclamar finalmente lo que les pertenecía: un lugar dentro de la escena musical que por décadas las había relegado a ser *groupies* o que las había obligado a acoplarse a los estereotipos de género

¹⁹ Estas agrupaciones no fueron las únicas, sino las más conocidas dentro del canon occidental angloparlante; en gran parte, esta es una de las razones por la cual el público puede reconocer a estas bandas como representantes del punk.

de la época, (aclaro que ser *groupie* no es lo que se cuestiona aquí, ser *groupie* desde la mirada patriarcal es lo que debemos de cuestionar). Ya no solamente eran las consumidoras de discos, las fans, sino que ya formaban parte de la escena musical, principalmente en Inglaterra o España, como menciona Vivien Goldman²⁰ en entrevista para Oriol Rodríguez de la revista *Mondo Sonoro*:²¹

Con la irrupción del punk, las mujeres (principalmente las blancas) encontraron un espacio para explorar unos impulsos que anteriormente tan solo había podido canalizar siendo *groupies*. Fue así como, tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos, aparecieron mujeres y grupos de mujeres como Poly Styrene de X-Ray Spex, The Slits, The Raincoats, The Mo-dettes, Vi Subversa... A pesar de ser una subcultura subterránea, con los obstáculos sexistas habituales aún por combatir, nunca antes del punk las mujeres habían tenido un acceso tan directo a hacer música popular (s.p.).

A pesar de que las mujeres comenzaron a salir de los sótanos y del encierro, todavía la mayoría de los grupos representativos del punk estaban integrados por hombres. Pocas eran las mujeres que se reconocían en la escena internacional de los setenta y ochenta y todas ellas se estrellaron con lo que ya habían visto padecer a sus predecesoras en el rocanrol dos décadas atrás, en los cincuenta, se encontraron con que ese género que prometía la libertad de palabra para todos, estaba repitiendo las mismas vejaciones e invisibilizaciones patriarcales que los otros géneros pasados habían y seguían haciendo. Incluso todavía dos décadas después, en los noventa, las generaciones que continuaron con la estafeta del punk hecho por mujeres y el hazlo tú misma –el movimiento Riot Grrrl– sufrieron estigmatización, violencias e invisibilización,²² aunque estas

²⁰ Vivien Goldman es una periodista, escritora y catedrática británica cuya obra gira entorno de los estudios de género y la música, en especial el reggae, el punk y el pospunk. Es autora de *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música de Poly Styrene a Pussy Riot* editado por Editorial Contra (2019).

²¹ Ver Oriol Rodríguez. “Nunca antes del punk las mujeres habían tenido un acceso tan directo a hacer música popular”.

²² El movimiento Riot Grrrl escribió un manifiesto de 16 consignas en donde expresaron las violencias a las que eran sometidas en esa época, tanto en la escena musical como en otros ámbitos. Para ver el manifiesto, History is a Weapon, <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html>.

mujeres tuvieron la oportunidad de llevar la problemática sexista en el punk a mayor escala, gracias en parte al avance de los medios de comunicación (el inicio del Internet), cuya tecnología propagaba con mayor rapidez las noticias/hechos en comparación con la prensa gráfica de los setenta, y gracias también a los cambios socioculturales de la década. Entre las mujeres cantantes, músicas solistas o agrupaciones que destacan se podría mencionar a The Raincoats, X-Ray Spex, The Slits, The Runaways, Patti Smith, Chrissie Hynde, Siouxsie Sioux, Lydia Lunch, Kim Gordon, Joan Jett o Exene Cervenka cantante del grupo X, uno de los grupos pioneros de la escena punk en California. También había mujeres que llegaron a ser integrantes de grupos normalmente formados por hombres como Kira Roessler, bajista de Black Flag, uno de los grupos punk más famosos de la historia, con el que llegó a grabar cuatro discos de estudio; o en el new wave o post punk, la también bajista Tina Weymouth de los Talking Heads.

Por otro lado, en México, el punk llegó pocos años después del lanzamiento de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1976) primer álbum de los Sex Pistols. El punk mexicano floreció²³ en la periferia del entonces Distrito Federal, en particular en una colonia llamada San Felipe de Jesús, como lo mencionan José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc en el capítulo 8 “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX” de *La música en México: panorama del siglo XX* (2010), libro coordinado por Aurelio Tello.²⁴

Aunque Dangerous Rhythm comenzó tocando punk, en realidad la escena más representativa de dicho estilo en México es prácticamente el barrio bajo, con arraigo en colonias como Santa Fe, Ciudad Nezahualcóyotl y San Felipe de Jesús. En su caso,

²³ Es difícil descifrar cuál fue la fecha exacta del nacimiento del punk en México, aunque se cree que fue a finales de los setenta y principios de los ochenta. Lo que sí se puede confirmar es que el lugar que lo vio crecer fue el Tianguis Cultural del Chopo, pues después de la extinción de los hoyos fonkís, y la cerrazón del gobierno a dichos espacios, el Chopo acogió en pleno inicio de la década de los ochenta a muchísimos géneros *underground*, entre ellos el punk, con exponentes como Rebell' Punk y Polo Pepo, entre otros y otras, como La Zappa. Ver Diego Cera. “La San Felipe de Jesús la cuna del punk en la Ciudad de México”.

²⁴ Ver Enrique Blanc y José Luis Paredes. “VIII. Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”.

Dangerous Rhythm y SIZE (con Walter Schmidt e Illy Bleeding) representaron más bien dos irrupciones tempranas y aisladas del punk dentro del ambiente de clase media, pero no alcanzaron a generar un verdadero movimiento. [...] El grupo pionero de barrio bajo fue Rebel'D Punk (1980), formado en la colonia San Felipe de Jesús (432-33).

Las mujeres comenzaron a tocar punk a mediados de la década de los ochenta, de igual manera desde el barrio bajo, una de las principales representantes fue la Zappa Punk,²⁵ quien comenzó su carrera siendo la cantante en Virginidad Sacudida, primera agrupación punk integrada por mujeres, quien más tarde formó un colectivo llamado Chavas Activas Punk. La Zappa también fue parte de la banda Secta Suicida Siglo XX y actualmente es cantante de la banda Convulciones.

Las mujeres como intérpretes, como Angélica María en los cincuenta y sesenta, tuvieron lugares destacados dentro de la escena musical en México, y sus canciones fueron reconocidas quizá porque cumplían con las exigencias de una industria enteramente masculina, pero las mujeres creando y discursando sobre problemáticas acordes a su género seguían sin ser aceptadas por la sociedad mexicana. Esta sociedad sesentera aún funcionaba con algunas prácticas y valores propios del marco jurídico de principios de siglo, marco que, si bien en esa época mejoró la situación constitucional de las mujeres, como lo menciona Martha Santillán Esqueda en su artículo “Violencia, subjetividad masculina y justicia en la Ciudad de México (1931-1941)”:

Tras la lucha revolucionaria las elites en el poder se dieron a la tarea de reorganizar las instituciones políticas y económicas, así como de implementar el marco legal acorde con los ideales de justicia. En este afán, jurídicamente se promovió una mejor situación para las

²⁵ Coincidí con la Zappa en el Encuentro Interdisciplinario Punk y Culturas Juveniles organizado por el Seminario de Investigación en Juventud de la UNAM (SIJ) en agosto del 2018 y en una plática casual que tuve con ella me comentaba que antes de ella estuvo Ángela Martínez “la abuela del punk” y cantante del grupo urbano TNT. Ángela fue una de las primeras mujeres en ejecutar el género punk en México, de igual manera desde el ‘barrio bajo’, y Zappa mencionaba que fue una de las inspiraciones que tuvo para comenzar su carrera.

mexicanas en materia constitucional, civil y laboral, que les permitió ir teniendo una participación más notoria en actividades fuera del ámbito privado a lo largo de la primera mitad del siglo XX (Santillán Esqueda, 2014), lo que de alguna manera alteraba las prerrogativas que los varones tenían sobre las mujeres (3).

La sociedad y el Estado seguían exigiendo a las mujeres ciertos parámetros o normas como permanecer en el espacio doméstico, el rol pasivo en el matrimonio y hacerse cargo de los hijos, sin embargo, cabe señalar que no todas las mujeres obedecían estas reglas, pues muchas se rebelaron, pero seguían sin tener igualdad en derechos en comparación con su contraparte masculina, lo que nos refiere al sexismo que se vivía en México en esa época.

1.2 ¿Y las mujeres?

Cuando, por primera vez, las mujeres se organizaron en grupos para hablar juntas sobre la cuestión del sexismo y la dominación masculina, tenían claro que a las mujeres se las socializa al igual que a los hombres para creer en el pensamiento y los valores sexistas. La única diferencia es que los hombres se benefician del sexismo más que las mujeres y, como consecuencia, es menos probable que quieran renunciar al privilegio patriarcal. Antes de que las mujeres pudiéramos cambiar el patriarcado, teníamos que cambiarnos a nosotras mismas, teníamos que tomar conciencia (*El feminismo es para todo el mundo*, bell hooks 31).²⁶

No diré que es negativo el camino de la historia del rock de mujeres en México, sino que en comparación con los estudios que se han elaborado acerca del rock masculino o un rock en “general”, la bibliografía sobre estudios de la mujer en la música es poca, nula o difícil de encontrar, a pesar de que existen textos (muchos los he empleado en este estudio) de investigadoras en el campo musical. Esta nula presencia o la invisibilización de las mujeres que escriben sobre música o participan en la creación musical, es una manera o mecanismo que han adoptado los hombres para seguir perpetuando el sexismo en la música: “La industria del rock o del heavy metal ha

²⁶ Ver bell hooks. *El feminismo es para todo el mundo*.

invisibilizado el potencial creativo de las mujeres y, en general, de toda aquella persona sin buen encaje en los esquemas heteronormativos” (Figueras s.p.).

Por mencionar a algunas compositoras e investigadoras en México, las teóricas especializadas en música son Graciela Agudelo con “Las mujeres compositoras” (1993) y Clara Meierovich con *Mujeres en la creación musical de México* (2001), pioneras en la investigación musical como Teresa Estrada, socióloga de profesión y música activa en la escena musical de la Ciudad de México. Estrada realizó un gran estudio, que se convirtió en libro, titulado *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas* (1956-2006) publicado en 2008. El prólogo, escrito por Julia Palacios, otra pionera en dichos temas, comienza con la siguiente aseveración:

Nuestro papel a lo largo de los años –por lo menos en los cincuenta y los sesenta– fue el de receptoras espectadoras de un mundo que no era “adecuado” para lo femenino. La intensidad, la energía, la “violencia” y la fuerte carga sexual asociadas con el rock mantuvieron, por muchos años, alejadas a las mujeres de una participación directa y activa en la escena musical (15).²⁷

En las dos décadas que menciona Palacios (en los cincuenta y setenta) el rocanrol llegó a México por medio de los teatros de revista y los salones de baile, “era la era de los covers en español de Bill Haley y sus Cometas, de Joan Báez, Bob Dylan y The Beatles. Aquí encontramos a Gloria Ríos, a las Mary Jets y a Margarita Bauche” (Estrada 29). Las mujeres figuraban como fans o consumidoras de la cultura nueva del rocanrol, acompañaban a sus novios o amigos a las tocadas, pero no eran las protagonistas. Para entender lo anterior se necesita saber que, en esta época, en México, se vivía un importante proceso de cambio, “México se estaba transformando en un país moderno, en el que confluían los viejos valores de una sociedad tradicional con los nuevos

²⁷ Ver Julia Palacios. “A contracorriente”. Prólogo. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas* (1956-2006), por Teresa Estrada, 2008, pp. 15-17.

valores y modas que estaban siendo importados del ‘American way of life’” (Estrada 30). La mujer tenía que ser casta hasta el matrimonio, relegada al encierro doméstico y como lo menciona Estrada:

Se trataban de mantener los lineamientos de castidad y el valor de la virginidad entre las mujeres. En medio de una fuerte represión sexual, se pensaba que una mujer que había perdido la castidad no tenía ningún valor. Para la mayoría de los hombres, el acto sexual era entendido como una posesión exclusiva (30).

Al respecto, siguiendo con la época de los años cincuenta y la década de los sesenta, Merarit Viera en su libro *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*²⁸ manifiesta que el rocanrol, aunque rebelde, fungió como género separatista entre mujeres y hombres:

Desde que el rock and roll nació, a mediados de la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX, se manifestó una fuerte relación entre la música y el cambio en el significado de ser joven, entendido como una etapa biológica y transitoria hacia la adultez para ser considerados como sujetos “agentes”. En este sentido, las y los jóvenes en el rock contribuyeron a una ruptura de la propia condición juvenil, de ahí su carácter de rebeldía. Sin embargo, la normatividad de género en el rock funcionó de formas más bien tradicionales y no rebeldes, como el rock pretendía ser, pues se organizó y lo sigue haciendo a partir de jerarquías basadas en la diferencia sexual (18).

Al respecto del sexismo en la música, Maya Campos, cantante mexicana *blusera* y rocanrolera de los años setenta, publicó en septiembre del 2018 en su página de Facebook lo siguiente:

²⁸ Ver Merarit Viera. *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*.

Hoy se celebra el 47 aniversario del Festival de Avándaro. Muchas felicidades a todos los compañeros que fueron parte de este movimiento. Maricela Durazo con Tequila y yo con Los Yaki, fuimos las únicas representantes femeninas, acompañando a estas legendarias bandas. Paz y Amor (s.p.).²⁹

En la cita anterior, Campos expone un problema de género en la música y pone de manifiesto la poca presencia de mujeres en grandes escenarios; solamente dos grupos de más de doce que participaron en el festival incluyeron en sus filas a dos mujeres: Maricela Durazo y Maya Campos. Ya vimos que en los años cincuenta estuvo Gloria Ríos ejecutando sus bailes y sus varios talentos, pero no había información de la presencia de más mujeres que estuvieran haciendo algo que fuera de su creación: estaban Angélica María y Julissa, entre otras, que sacaban *covers* de canciones norteamericanas y las reproducían en solitario o con sus grupos del momento. Pero seguía sin verse, en sus ejecuciones, las voces creadoras de las cantantes, sus experiencias reflejadas en sus letras.

La presencia de mujeres músicas fue casi nula en el festival Avándaro, y lo único que resaltó del momento fue la ‘encuerada de Avándaro’, una mujer hipersexualizada por los medios de comunicación y hasta por los reporteros o críticos musicales;³⁰ la mujer fue la portada de la revista *Alarma!* al día siguiente del festival y fue noticia en otros medios más, quienes se encargaron de enfatizar, según la investigadora Katia Escalante en su artículo “Avándaro y las juventudes en México. Miradas múltiples en torno a un festival”,³¹ aspectos como “el consumo de drogas, los desnudos y las groserías que se emitieron desde el estrado, buscando mostrar los excesos en el

²⁹ Ver @mayita.campos.7 (Maya Campos). “Hoy se celebra el 47 aniversario del Festival Av[á]ndaro”.

³⁰ A pesar de que ella, en una entrevista para la extinta revista *Piedra Rodante*, menciona que se desnudó porque quiso, no deja de hacer ruido que la imagen de Alma Rosa González –su nombre real– fuera empleada por algunos medios de comunicación para causar polémica y seguir satanizando las prácticas juveniles de entretenimiento y además hipersexualizar la foto de la mujer.

³¹ Ver Katia Escalante. “Avándaro y las juventudes en México. Miradas múltiples en torno a un festival”.

comportamiento de los asistentes y construyendo una narrativa sobre el evento como una fiesta de vicio e inmoralidad” (117). De nuevo, el tratamiento que le dieron los medios masivos de comunicación al caso de ‘la encuerada’ y la nula presencia de representantes músicas mujeres en el festival, responden a un problema de género y sexismo, tanto en la industria musical como en el ámbito periodístico.

Al respecto del sexismo en la música y el macho progre,³² Urteaga señala que en el México urbano popular las culturas juveniles con tendencias izquierdistas y sus peculiares formas organizativas también han reproducido la subordinación general de las mujeres en la sociedad global: Esto se expresa no sólo en el reducido número de chavas que participa en actividades musicales, sino también en la calidad de su participación, la cual es "marginal", "pasiva" o "secundaria".³³

La industria musical forma parte de este sistema patriarcal y no todas las que nos dedicamos a la música somos conscientes del daño que nos hace, no todas se dan cuenta a tiempo, y cabe señalar que quizá algunas jamás se darán cuenta, y es respetable. Aunque sería lo ideal, no todas las mujeres querrán salir del daño –directa o indirectamente– que el sistema patriarcal les ha provocado, hay que tener bien claro que todo lleva tiempo y que muchas veces al pedirle a alguien que salga de ahí, es pedirle que borre y luche con años de traumas, dolor y miedos, es pedirle que luche contra las creencias que se encuentran muy dentro de cada persona, como expone María Mies en *Patriarcado y acumulación a escala mundial*:³⁴

³² Jessica Araujo en su artículo “Machismo progre y violencia sexual en Cartel de Santa” incluido en *La borradura de la letra. Lírica popular y género* menciona que “recientemente se ha acuñado la expresión ‘macho progre’ para nombrar a un individuo de izquierda que participa en actividades intelectuales y que puede incluso considerarse aliado del movimiento feminista, pero que continúa presentando actitudes machistas” (131-32).

³³ Ver Maritza Urteaga. “Chavas activas punks: la virginidad sacudida”.

³⁴ Ver María Mies. *Patriarcado y acumulación a escala mundial*.

La lucha [feminista] no se desarrolla entre grupos específicos que comparten intereses o tienen objetivos políticos comunes contra algún enemigo externo a dicho grupo, sino que tiene lugar dentro de los hombres y mujeres y entre hombres y mujeres. Cada persona se ve forzada, antes o después, a tomar partido. Y tomar partido significa que algo dentro de nosotros queda hecho jirones; que aquello que pensábamos que conformaba nuestra identidad se desintegra y tiene que ser creado de nuevo. Este es un proceso doloroso. La mayor parte de los hombres y mujeres intenta evitarlo; tienen miedo de permitirse reconocer la auténtica naturaleza de las relaciones hombre-mujer en nuestras sociedades, ya que al hacerlo, el último remanso de paz, de armonía, dentro de este brutalmente frío mundo de producción económica, de juegos de poder y de avaricia, se verá destruido. Aún más, si estas personas permiten que esta cuestión penetre en su conciencia, también se verán forzados a admitir que ellos mismos, hombres y mujeres, no son solo víctimas por un lado (las mujeres) y villanos por otro (los hombres), sino que también son cómplices de este sistema de explotación y opresión que encadena conjuntamente a hombres y mujeres. Y que, si quieren llegar a desarrollar relaciones humanas realmente libres, deberán dejar de lado su complicidad. Y esto no es algo que solo competa a los hombres, cuyos privilegios están basados y sustentados en este sistema, sino también a las mujeres, cuya existencia material va muchas veces ligada a los mismos (40).

Por otro lado, Julia Palacios en su artículo “Una chica material”,³⁵ contenido en *Crines, otras lecturas del rock*, comenta que el rock es una expresión nacida meramente masculina, conectándose así con lo dicho anteriormente de que los hombres tienen un lugar privilegiado:

³⁵ Ver Julia Palacios en su artículo “Una chica material”, contenido en *Crines, otras lecturas del rock*.

El rock and roll nació *agresivo, sexual* y masculino. Desde sus inicios definió su género, nombró a su rey y nos mantuvo a las mujeres al margen *de su historia*: ¿Qué hacíamos las mujeres a mediados de los años cincuenta? Sumisas y apacibles, cantábamos las canciones, suspirábamos por lo cantantes y comprábamos los discos. Aunque ausentes de la música rock and roll como parte activa, siempre hemos tenido una parte importante y fundamental: por años fuimos las principales consumidoras de discos y de ídolos y, por supuesto, hemos sido el tema principal de las canciones, dando sostén a una industria de millones de dólares (33).

Palacios argumenta con cierta ironía el papel que tenían las mujeres en la década de los cincuenta; claro que fue fundamental para la industria discográfica ser las consumidoras o *groupies*, en tanto los demás se hacían millonarios a costa de vender y reproducir actitudes y discursos heteropatriarcales y sexistas, como los Beatles o más adelante los Rolling Stones:

El legado Stone ha llegado hasta nuestros días con relativa buena salud, haciendo del sexismo, en sus distintas vertientes, uno de los pilares básicos del imaginario rockero. La mujer como objeto de deseo satisfecho o insatisfecho; como reflejo de un entorno doméstico al que no se quiere regresar; o como la mentirosa que rompió el corazón al cantante, por nombrar algunas de sus innumerables representaciones (Figuerdas s.p.).

Uno de los papeles que tuvieron las mujeres en esa época fue el de consumidoras y el de la novia que observa todo desde un ámbito pasivo:

El rock and roll es un reflejo de la sociedad que lo produjo; estableció un mundo masculino en donde el hombre desempeñaba el papel agresivo, de iniciador y definidor, mientras que la mujer aparecía como el objeto pasivo e indefinido siguiendo el camino abierto por el hombre. Universo sexual y sexista, el rock and roll surge en los años cincuenta en Estados Unidos como el grito de rebelión de una juventud inconforme con la sociedad heredada de

la posguerra [...]. En este mundo de rebelión tiene cabida la mujer, pero personificada en la novia dulce y tierna, la chica de la casa vecina que asume el papel aséptico y amorfo de “ángel adolescente” (Palacios 134).

Más adelante, en los sesenta³⁶ se comienza a hablar de la figura de la *groupie*, ya no es la vecina que se comporta como un ángel, ni tampoco la consumidora pasiva, esta mujer con características aparentemente liberadoras, comienza a ser parte activa de la escena del rock, sin embargo, aunque esta figura comienza a decidir sobre su sexualidad, a la par también encarna el sexismo de a quien persiguen/siguen, ya sea una banda o un solista:

Los hombres, dueños de la palabra y del acto, no verán con buenos ojos la presencia de las mujeres, salvo desde su cosificación. Las *groupies* no son, por tanto, las mujeres que malean y alienan al hombre en el entorno doméstico, sino objetos sexuales al servicio de las fantasías del hombre liberado (Figueras s.p.).

Además, sí, las mujeres fueron el tema principal de las canciones más rentables en esa época, fueron retratadas como las fans enloquecidas, sin embargo, ser vistas como adoradoras o fans de un artista no nos da poder ya que nos siguen encasillando en el ámbito del romanticismo, como mencionan Eduardo Viñuela y Laura Viñuela: “Aunque las fans son peligrosas porque son un grupo de mujeres expresándose en un ámbito público, están controladas porque se encuentran insertas en la ideología del romance” (306).

Lo anterior es una de las tantas maneras de comprobar que en esa época se creaban canciones que reproducían discursos denigrantes hacia las mujeres y de nuevo, que divulgaban el contraste entre mala y buena, ¿cómo reflejaban –desde la lírica popular– en la década de los sesenta y principios de los setenta a la mujer en México? Un ejemplo de esta representación podría ser la

³⁶ Ver Jim Farber. ‘She had no fear mechanism’: the incredible, outrageous life of Miss Mercy”.

canción *Hiedra Venenosa* (1969) de los Rebeldes del rock –cover de la canción *Poison Ivy* escrita por Jerry Leiber y Mike Stoller en 1959 e interpretada por The Coasters– cuyo cantante era Johnny Laboriel, canción que se dice es el primer rocanrol en español en transmitirse en la radio mexicana:

pareces una rosa, bonita y olorosa que atraes a los hombres

con tu gracia y fina frivolidad

pero nadie sabe, pero nadie sabe

que eres sólo una hiedra ponzoñosa parecida al rosal

tú eres tan hermosa,

tan linda y primorosa

que embrujas a los hombres

con tu gracia y loca frivolidad

pero nadie sabe, pero nadie sabe

que eres mala y de corazón perverso

¿por qué finges? no lo sé

te burlas de los hombres

te encanta verlos tristes

te ufana su derrota y padecer

tu alma envenenada,

serpiente venenosa

no tienes forma de mujer

Los versos de esta composición forman parte de tantos casos en la lírica popular de cómo – desde una posición de privilegio y de dominación– los compositores reflejaban la imagen de la mujer, estos reproducían comportamientos tradicionales de género y acusaban/juzgaban a la mujer

por ser mala, o la deforman (“no tienes forma de mujer”) porque éstas no se adecuaban a los parámetros de lo que significa ser una “buena” mujer (la calladita y obediente).

A pesar de que en esta canción no encontramos un discurso feminicida como sí lo hay, por ejemplo, en la canción *Mala mujer* (1978) de la Sonora Matancera, en cuyos versos se castiga a la mujer y se le amenaza de muerte por haber engañado al hombre, en la canción de los Rebeldes del rock se sigue un discurso en el cual el hombre pasa a ser la víctima y la mujer –que no se comporta bajo los estatutos heteropatriarcales– se sitúa en la posición de la mala, por lo tanto se dota a esta mujer de todos los elementos negativos que la sociedad le ha impuesto, como menciona Ana Lilia Hernández en su artículo “El amor como forma reguladora de violencia en la canción ‘Mala mujer’”:³⁷

Al caracterizarla como mala y sin corazón, se plantea que ni siquiera es un ser humano y, por lo tanto, se le puede asesinar. En la canción, el origen de la violencia en contra de la mujer va más allá del castigo por su comportamiento: el personaje femenino no sólo es contemplado como un ser inferior en el plano de lo social –se concibe que la mujer es inferior al hombre en tanto que se desenvuelve en un sistema patriarcal que la coloca por debajo de sus congéneres–, también es doblemente desacreditado al considerarlo fuera de la categoría “ser humano” (137).

Si es hermosa, linda y primorosa entra en el campo de lo aceptado, lo bueno, pero si atrae a los hombres como serpiente venenosa, queda relegada absolutamente en el espacio de la mujer mala³⁸ o la *femme fatale*, como lo mencionan Viñuela y Viñuela:

³⁷ Ver *La borradura de la letra. Lírica popular y género*.

³⁸ Las mujeres son caracterizadas como «malas» en las canciones cuando no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal (Viñuela 306).

Dentro del sistema de pares opuestos [...] y que conforma la base ideológica del sistema patriarcal, uno de los más relevantes a la hora de tratar la cuestión de las identidades de género en la música popular es el que distingue entre público y privado. En esta oposición, el espacio a ocupar por las mujeres ha sido siempre el segundo, caracterizado por las labores de cuidado y reproducción. Este binarismo está estrechamente ligado, a su vez, a dos modelos extremos de comportamiento para las mujeres y que, en ambos casos, tienen connotaciones sexuales: la «buena» (la virgen, la madre, la esposa fiel) y la «mala» (la prostituta, la femme fatale). Cualquier mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentarse a las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública (302).

A la par, para que una mujer sobresalga en la escena musical tiene que contar con características bien marcadas; no solamente tiene que saber cantar o bailar, sino que en ocasiones tiene que ejecutar su canto o tocar como lo haría un hombre. Al respecto, Merarit Viera reafirma un elemento muy importante en la escena de la música hecha por mujeres: saber hacerlo “bien”, saber tocar como ellos, ser como tal, si no se siguen estos mandatos, las mujeres difícilmente serán reconocidas:

Para que las jóvenes se mantengan dentro de las filas del escenario de rock, tienen que presentarse como mujeres que saben ser “músico”, igual o mejor que cualquier hombre experimentando o par. De esta manera, demostrar su calidad musical es uno de los mecanismos de control que tensan en gran medida la participación femenina en el rock (67).

Parafraseando a Viera, después de entrevistar a dos mujeres rockeras de la escena tijuanaense, ambas encuentran que su presencia en el rock está masculinizada, ya que, para poder ingresar a ese espacio, los comportamientos deben estar en función de la aceptación masculina:

“Pareciera entonces que el discurso de Nidia Bajas [una de las entrevistadas por Viera] afirma lo que ya los estudios de Firth y McRobbie definían como ‘la masculinización de las mujeres’ para poder ser aceptadas en los espacios del rock (cock rock) (71)”.

Por otro lado, Viera explica otro elemento para poder ingresar al escenario: “El primer reto al que se enfrentan las jóvenes, para ser parte activa de un escenario, es saber tocar un instrumento y atreverse a presentarse frente a un auditorio o una banda” (66), es decir, al contrario que los hombres, que eso ya lo tienen arreglado, las mujeres deben de hacer un doble trabajo, no solamente porque su condición de género les restringe el acceso a ciertos lugares de privilegio, sino porque en este proceso de ingreso al escenario, se entrecruzan muchas otras cuestiones como lo racial, la clase o lo sexual.³⁹ Por ejemplo, muchas de estas mujeres se asumen como lesbianas, y retan de esta manera todos los preceptos heteropatriarcales que involucra pararse en un escenario y que el objeto de deseo no sea un hombre, sino una mujer. Hablando desde mi experiencia –y hablo desde aquí porque no puedo hablar desde la experiencia de mujeres negras, a pesar de que soy consciente de las discriminaciones de raza que han sufrido– muchas veces yo fui víctima de violencias lesbofóbicas por parte del público y de los mismos músicos de la escena. Cuando comencé a tocar no tenía las mismas herramientas emocionales ni las teorías para defenderme, que comprendo y que sí tengo ahora. La carga anímica es doble por todas estas cuestiones, ya que resulta más complicado ingresar al escenario sin pasar por diferentes tipos de violencias. Este tema se explicitará con más detalle en el capítulo 2.

³⁹ “En Brasil, las problemáticas de las mujeres negras como temas de debate político al interior del Partido Comunista Brasileño (Barroso y Costa, 1983) fueron planteadas desde la década de 1960; diversas activistas e intelectuales (Thereza Santos, Lelia González, Maria Beatriz do Nascimento, Luiza Bairos, Jurema Werneck y Sueli Carneiro, entre otras) promovieron la teoría de la tríada de opresiones ‘raza-clase-género’ para articular las diferencias entre mujeres brasileñas que el discurso feminista dominante había pretendido ignorar” (Viveros 4).

No es suficiente negar que las mujeres pasan por una doble aceptación o que estén más expuestas a la discriminación debido a su género, se necesita comprender lo anterior desde una postura feminista interseccional. Nosotras, las mujeres, tenemos que pasar antes por un proceso más complicado en comparación con el que pasarían los hombres músicos: por ejemplo, la desaprobación de los padres y de la sociedad que dictan que las mujeres deberían quedarse en casa, o los mismos músicos que te retan constantemente y te exigen demostrar tu talento, razones por las cuales la vivencia de las mujeres dentro de la escena musical sea muy diferente a la vivencia de los hombres, como menciona Maritza Urteaga “El espacio colectivo punk [y la música] es vivido diferenciadamente por los chavos y por las chavas” (98).

Revisar estas problemáticas desde un enfoque interseccional nos ofrece la oportunidad de entender que hay distintas maneras de vivirse como mujer, que no todas las mujeres somos iguales y que tampoco pasamos o transitamos por las mismas discriminaciones o dominaciones:

La idea según la cual toda dominación es, por definición, interseccional implica, por ejemplo, que tanto las mujeres blancas y ricas como las mujeres pobres y negras son producidas por las relaciones de género, raza y clase; la dificultad para asumirlo de esta manera reside en que las primeras, al gozar de privilegios de clase y color, no perciben ni experimentan las relaciones imbricadas de clase, raza y sexo que las producen, mientras que las segundas sí lo hacen (Viveros 8).

En el siguiente capítulo, en donde narro de manera testimonial el tránsito por el escenario como música en la escena de Morelos, la misoginia y los sexismos de la misma, se discutirá con mayor amplitud el tema de la interseccionalidad. Por ahora, basta con finalizar este apartado haciendo una breve conclusión sobre el sexismo en la música, y especialmente en el rock, género del que se he hablado durante todo el capítulo.

La música rock en México –y en la mayoría de los países occidentales y angloparlantes en donde se volvió un género prometedor– se construyó sobre bases juveniles rebeldes y contraculturales, por hombres que perseguían esa libertad de expresión tan anhelada en los años cincuenta, sesenta y setenta. Sin embargo, el rock también se edificó siguiendo lo que dictaba la cultura heteropatriarcal dominante: el rock fue construido por hombres en función de ellos mismos o para otros hombres, quienes al mismo tiempo han borrado, minimizado e ignorado la participación de todas esas mujeres de quienes no se habla en los libros de historia del rock.

Afortunadamente, gracias a los avances en materia de género –desde lo social y lo jurídico– es posible que estos discursos sexistas y violentos que existen en la música se cuestionen y se investiguen, y es en gran parte debido a la lucha y resistencia de las mujeres frente al sexismo en el rock, en la música, y la importancia de exhibirlo que mi investigación se ha realizado. Sin embargo no debemos olvidar que al rock le falta mucho camino para liberarse –si es que se puede– de reproducir el sistema patriarcal. El rock, como cualquier otra expresión sociocultural, forma parte de este sistema patriarcal, que a pesar de que se piensa que nos pega a todos por igual, no nos afecta de la misma manera a las mujeres que a los hombres.

Este sistema patriarcal y sus mecanismos de dominación y opresión –tan presentes en el rock– nos hace cuestionarnos sobre el futuro de este género y preguntarse, además, si es posible seguir viendo al rock como un género que empodera a las masas, cuando solamente le da visibilidad y poder a unos cuantos, y esos cuantos han sido en su mayoría hombres.

Creo que mientras siga existiendo un consumo poco crítico de esta música que reproduce discursos machistas y no percibamos (o no queramos percibir) los elementos intrínsecos a estos discursos, los cuales violentan y vulneran a las mujeres, estos seguirán siendo un vehículo de sexismos que pasarán desapercibidos por muchos más años.

Lo que he vivido como música en la escena del rock en Morelos, lo que he observado que sucede en otros ámbitos del mundo con las escenas musicales que siguen borrando la huella de las mujeres en los escenarios, mi rol como investigadora en estos temas y las críticas que se le han hecho a algunos productos *mainstream*⁴⁰ que hablan sobre la mal denominada historia del rock – no hay una sola, hay muchas–, me han permitido ver y vivir de cerca el sexismo y la invisibilización de las mujeres en el rock.

Aunado a lo anterior, también me he cuestionado si realmente como músicos tendríamos que seguir (o comenzar) a realizar un cambio mayor –no solamente tocar en un escenario y ya– que implique una renovación y resignificación de lo que hemos aprendido y nos han enseñado sobre la historia del rock, una reeducación que nos permita incluso poder revisar nuestros privilegios, nuestras equivocaciones en la vida real; comenzar a ver al rock como un género que empodera a todos de manera equitativa y con una perspectiva de género.

A pesar de que aún no tengo todas las respuestas a estas interrogantes, creo que es importante seguir llevando todos estos discursos a la academia, llevar todos estos discursos que critican el sexismo en el rock, hacerlo por medio de la investigación musical; ponerlos en mesas de discusión con un alcance más grande, no quedarnos solamente con los doctos en el tema, debemos darle un alcance más grande, incluso llegar a las comunidades en donde no se hablan de estos temas: también hay mujeres en ámbitos indígenas que crean música, también hay mujeres en

⁴⁰ A finales del 2020, la plataforma Netflix estrenó una serie-documental titulada *Rompan todo. Historia del rock en Latinoamérica*. Durante los seis capítulos se pueden ver y conocer a los supuestos actores que hicieron posible que el rock en español fuera conocido en todo el mundo. En la crónica, que va de los cincuentas a la primera década de los dosmiles, se augura que los únicos que hicieron la historia del rock en Latinoamérica fueron un puñado de hombres: únicamente aparecen hombres contando cómo forjaron este género, y de repente, se dan pequeñas menciones y apariciones de mujeres. No niego que este producto abona a la historia del rock –aunque me parece innecesaria la reiteración de algunos hechos ya conocidos– pero sigue siendo un producto que esconde los machismos y que justifica las invisibilizaciones. La ausencia de las mujeres en la historia del rock responde a una serie de instrumentos heteropatriarcales de violencia y silencios sistémicos y no podemos seguir consumiendo este tipo de productos sin siquiera tener un poco de ojo crítico y comenzar a hacer algo al respecto. Ver Nicolás Entel. *Rompan todo: La historia del rock en América Latina*.

lugares alejados que han sido marginadas y que no tienen voz, y no la tienen porque precisamente por cuestiones de clase o etnia no se visibilizan. Justo ahí es adonde tenemos –más que llevar y seguir la conversación– recuperar y dar espacio a sus reflexiones.

Capítulo 2. De la ausencia de las mujeres en la escena *underground* mexicana o de cómo aprendí a ser *mujer* en el punk

“Escribo desde la rabia, rabia como movimiento, como ejercicio de reconstrucción, como deseo ardiente que fluye por mis dedos, escribo con impotencia, recordando muchos dolores, pesos que aún cargo en mi espalda” (Constanza Alvarez, *La cerda punk* 25).

“Ya no sé lo que es una mujer, ni me interesa” (Itziar Ziga, *Devenir perra* 22).

Sobre ser *mujer*

Cuando inicié esta investigación, a la par iniciaron mis conflictos metodológicos acerca del concepto mujer. Sobre todo el conflicto versaba sobre cómo (y para qué) utilizarlo al referirme a mí misma y a las demás mujeres que menciono a lo largo de la investigación, tanto a las intérpretes de los años cincuenta con Gloria Ríos como pionera, como a las creadoras en los noventa, con las Ultrasónicas.

Quiero emplearlo, a pesar de que sé (y coincido en la mayoría de sus planteamientos) que existen varias teóricas feministas que sugieren dejar de hacerlo, o bien, comenzar a plantearlo de manera diferente, como lo sugiere la teórica y precursora francesa de las teorías queer, Monique Wittig en el capítulo “No se nace mujer” contenido en su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992).⁴¹ En ese apartado, Wittig refiere que es peligroso seguir utilizando el concepto ‘mujer’ ya que éste está definido –y manipulado– por el sistema heteropatriarcal como “un grupo concebido como natural” (31) dejando fuera todo lo demás, como a las mujeres lesbianas –las cuales en la teoría de Wittig representarían lo no-natural o lo artificial–:

⁴¹ Ver Monique Wittig “No se nace mujer” contenido en su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992).

Tener una conciencia lesbiana supone no olvidar nunca hasta qué punto ser «la-mujer» era para nosotras algo «contra natura», algo limitador, totalmente opresivo y destructivo en los viejos tiempos anteriores al movimiento de liberación de las mujeres. Era una constricción política y aquellas que resistían eran acusadas de no ser «verdaderas» mujeres (34).

Asimismo, Wittig argumenta en su capítulo que el concepto ‘mujer’ tendría que desaparecer al igual que el concepto ‘hombre’, ya que desde la ideología heteropatriarcal, ambos son la medida a partir de la cual todo tendría que ser medido. Para ella, lo que constituye al concepto mujer es una relación social de dominación específica con un hombre “una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.) (37)”. Destruir la heterosexualidad es la vía que propone Wittig para comenzar a replantear el concepto mujer.

Creo que en cuanto al uso del concepto mujer es posible luchar y cuestionar las categorizaciones heteropatriarcales de lo que supuestamente implica ser una mujer, por ejemplo, para Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas* (2005) los hombres y sus instituciones “han elaborado la identidad simbólica de las mujeres (31); asimismo, es posible no reproducir discursos que divulgan que todas las mujeres queremos ser madres y deseamos la maternidad o que todas las mujeres queremos casarnos, o que todas las mujeres somos heterosexuales o hablar sobre la estética femenina como un general, en el cual todas las mujeres tenemos que vernos bien:

Nos levantamos para luchar por una sociedad sin sexos; ahora nos encontramos presas en la trampa familiar de que «ser mujer es maravilloso». Simone de Beauvoir subrayó precisamente la falsa conciencia que consiste en seleccionar de entre las características del mito (que las mujeres son diferentes de los hombres) aquellas que parecen agradables, y utilizarlas para definir a las mujeres. Utilizar eso de que «es maravilloso ser mujer», supone

asumir, para definir a las mujeres, los mejores rasgos (¿mejores respecto a quién?) que la opresión nos ha asignado (Wittig 36).

En este caso, mi decisión de emplear el concepto mujer se basa en el principio de que éste no es estático, es cambiante y también, creo que en un futuro –cercano o lejano– el concepto mujer como género y como una práctica que contiene en sus significaciones tantas opresiones y discriminaciones sociohistóricas, desaparecerá, pero antes de que esto suceda, y en la espera de un cambio esperanzador, aún queda camino por explorar relacionado al ser mujer, aún queda visibilizar todas las prácticas violentas que por ser mujer hemos tenido que pasar, sin obviar que hay distintas maneras de vivirse como mujer, no una sola forma de serlo, por ello, en este capítulo me enfoco –desde el testimonio– en evidenciar la invisibilización de las mujeres –desde un enfoque interseccional– en la música, pero también las luchas y las resistencias frente a ésta.

Sobre la forma de escribir este capítulo y la importancia de éste en mi tesis

Para la escritura de este capítulo me inspiré en algunos libros sobre música hecha por mujeres, libros que escribieron personas clave del punk de los sesenta y ochenta como *La chica del grupo* (2015) de Kim Gordon, vocalista y bajista del grupo Sonic Youth, en donde relata en primera persona las dificultades de ser una mujer música en esa época, la escena musical sexista de Nueva York y cómo pudo abrirse camino frente a un mundo controlado por hombres. Asimismo, tomé como guía la obra *Cómo se hace una chica* de la escritora y periodista musical Caitlin Moran, quien entrelaza ficción con su vida real y realiza un crítica a la prensa musical londinense de los ochenta y al sexismo con el que las pocas mujeres periodistas y músicas tenían que lidiar. También, *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot* de Vivien Goldman fue un libro clave para reforzar las hipótesis de este capítulo. Goldman es una periodista, escritora y catedrática británica cuya obra gira entorno de los estudios de género y la música, en especial el reggae, el punk y el pospunk. En *La venganza de las punks* la autora emplea el

testimonio como forma de escritura y entre entrevistas con mujeres músicas de varias partes del mundo y anécdotas propias escribe por primera vez una historia del punk desde mediados de los sesenta hasta la actualidad (2020). Además, me apoyé en materiales audiovisuales como el documental *The Punk Singer* (2013) de Sini Anderson, el cual se centra en la vida y obra de Kathleen Hanna, vocalista del grupo Bikini Kill y uno de los íconos feministas enmarcados en el movimiento Riot Grrrl, y en el documental *Todos están muriendo aquí* (2000) de Ali Gardoki, fundadora y guitarrista de las Ultrasónicas, en donde mediante grabaciones de ensayos y conciertos muestra la vida diaria de una banda de mujeres en México, entre otros.

Por todo lo anterior, uno de los fines de este capítulo es funcionar como un testimonio – siguiendo la estructura narrativa de los escritos anteriormente mencionados– en el que se entrecruzan experiencias personales en el ámbito del punk en Morelos y México y fuentes bibliográficas sobre estudios de género que continúan la discusión sobre la invisibilización de las mujeres en la música, tema que se trató brevemente en el capítulo 1.

Según John Beverley en el capítulo “El margen al centro: sobre el testimonio” incluido en *Testimonio: sobre la política de la verdad* (2010) el testimonio es

una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto, impresa y no acústica) contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general “una vida” o una experiencia significativa de vida; [...] textos narrativos que podríamos llamar testimonio han existido, desde hace mucho tiempo, al margen de la literatura. Éstos se han constituido, especialmente, cuando aquellos sujetos – el niño, el ‘nativo’, la mujer, el loco, el criminal, el proletariado– cuyas voces han sido excluidas de las representaciones autorizadas [el ensayo, el cuento, la novela], hablan o escriben por sí mismos en vez de que se hable o se escriba en nombre suyo (22-23).

Por ello y para complementar el primer capítulo en el que hablo sobre el rock en México y el sexismo en la época de los años cincuenta a los setenta, he desarrollado durante toda la tesis y en especial en este capítulo, diferentes puntos de vista en los que hago un intento por mostrar, con base en mi experiencia y en el entrecruce de ésta y varias teorías, las maneras que percibo de ser y vivirse como mujer en la música.

Por último, cabe señalar que las experiencias que se narran en este capítulo 2 fueron parte importante para que se comenzará a gestar esta investigación sobre género en la música y la lírica popular y, en consecuencia, elegir los temas del capítulo 3. La elección de los temas dependió –entre otros factores como que estos temas son recurrentes en la lírica popular– de estas experiencias que se narran aquí: los temas sobre amor romántico y de deseo sexual y representaciones sexuales versus amor romántico los elegí con base en mi experiencia como mujer cisgénero que escribe para otras mujeres y las diferencias que comencé a notar en cuanto a los discursos sexoafectivos de otras bandas que consumía (las bandas locales y las bandas nacionales e internacionales que me gustaban o que escuchaba); el tema sobre violencia de género me resonó muchísimo cuando asesinaron a dos mujeres de mi familia, por ende, comencé a indagar en ello como un interés personal para luego convertirlo en un tema a analizar cuyo propósito es el de dejar de normalizar comportamientos violentos que se consumen mediante la lírica popular; finalmente, el tema de los estereotipos de género lo elegí debido a que en el escenario mi cuerpo se vio muchas veces señalado por no acoplarse al estereotipo femenino tradicional, esto despertó mi interés por indagar –más allá de lo personal– si en las canciones de las agrupaciones que me gustaban (las Ultrasónicas) y en las canciones que no me gustaban, pero eran populares (las agrupaciones pop), se hacían estas interpretaciones o representaciones estereotípicas de género, ¿cómo lo hacían y de qué manera afectaba esto a la representación de la mujer desde la lírica popular? Todos estos temas se analizarán de manera detallada en el capítulo 3.

2.1 Ser mujer: el escenario, el cuerpo, sexismo interiorizado y lesbianismo

“Escribir, y más en primera persona, es un ejercicio de striptease íntimo a veces autocomplaciente y a menudo torturador” (Itziar Ziga, *Devenir zorra* 29).

Comencé a hacer música a los 16 años, en el 2011. No voy a decir que desde la infancia tuve inclinación por la música, porque estaría mintiendo. A esa edad, la idea que tenía de lo que podría ser la música era difusa y me resultaba un tanto irrelevante, algo parecido a lo que sentía y pensaba con el ser mujer. Lo que sí puedo confirmar es que nunca tuve más idea de lo que significaba ser mujer hasta que estuve parada en un escenario: todas las miradas, las críticas hacia mi cuerpo, mi voz, mis movimientos. Nunca me sentí tan mujer como en la escena del punk/rock. Y no, no de una buena manera, pues ahí, justo en las tocadás, conciertos y *toquines*⁴² me di cuenta que nosotras, las mujeres, no pertenecemos al rock, o mejor dicho, el sistema patriarcal no quiere que pertenezcamos.

Con un “no lo haces bien”, frase que siempre venía de la boca de un hombre de otra banda o del público, empezó todo. “Yo opino que podrías mejorar”, “yo creo que deberías de cantar mejor”, le sucedieron a la primera, y a veces llegué a creerme todo esto. También comencé a pensar como ellos, llegué a crearme ideas sobre cómo se tenía que ver y cómo tenía que comportarse una mujer en el escenario (los estereotipos de género se verán de manera detalla en el capítulo 3), ideas que no iban para nada conmigo, ni con lo que quería ser dentro y fuera del rock.

En ese momento comencé a comprender que por ser mujer se me condicionaba la entrada a ciertos círculos reservados y controlados por hombres y comprendí también que no podía hacerlo bien nunca frente a la perspectiva de los hombres. Entendí después que si yo en el escenario me salía del estereotipo femenino aceptado y comenzaba a comportarme de otra manera, de una

⁴² Según el Diccionario de Jergas Hispánicas, un *toquín* es un coloquialismo que se refiere a un concierto o a un recital de música.

manera “masculinizada”, inmediatamente había un rechazo. ¿Cómo iba a ser posible para ellos que, además de ser una mujer tocando punk, no me comportara de acuerdo con los estándares femeninos de comportamiento y belleza? La herramienta que utilicé para responder hacia los cuestionamientos anteriores fue la lírica de las canciones de mi agrupación Fake Fémina, en estas canciones discursábamos sobre otras formas de ser mujer, sobre feminidades y formas sexoafectivas alternativas (el tema del amor romántico y el sexo se verá en el capítulo 3); yo luchaba porque entendieran, no solamente los hombres sino otras mujeres, que no había una sola forma de ser mujer, que había muchas y que éstas también eran válidas.

Asimismo, cuando inicié en la escena musical, me encontré con distintas problemáticas, entre ellas, la vigilancia de mi papá y de mamá, la cual era muy diferente a la que ejercían con mi hermano. Cuando me prohibían salir y a él no, me decían que él tenía más libertad porque era hombre, no corría el peligro que yo al salir en la noche. Me di cuenta que mi condición de género influía en las decisiones que yo quería tomar sobre mi cuerpo, y que mis actividades se veían limitadas por lo que dictaba la sociedad. Desde la perspectiva patriarcal, definitivamente el espacio público, como el escenario, no era mi lugar.

Al respecto, Maritza Urteaga menciona –enfocándose al clima musical que se vivía en los ochenta en la periferia de la Ciudad de México– que las chavas punks de la época también sufrían por no encajar en los espacios públicos reservados para lo masculino, y por la represión doble del lado familiar en comparación con la de los hombres:⁴³

La socialidad de las jóvenes de los sectores populares fue durante la década de 1980, y aun en la actualidad, diferente a la de los jóvenes. El control de la familia y del barrio sobre ellas y sus movimientos es mucho más estricto que sobre los chavos. Parte del control sobre

⁴³ Ver Maritza Urteaga. “Chavas activas punks: la virginidad sacudida”.

las chavas lo ejercen las pandillas, las bandas juveniles, que tienen como punto central de su existencia la defensa del barrio (103).

De las Chavas Activas Punk (Chap's), un colectivo formado en 1987, según Urteaga, por “más de 30 chavitas” (110), derivó Virginidad Sacudida, banda de punk rock liderado por la Zappa, banda que se originó después de que las chicas que acompañaban a sus novios o amigos a *toquines*, se dieran cuenta que ellas también podían tocar o rebelarse contra la sociedad. Las Chap's tenían como antecedente a las Susys Dead, otra banda, pero con alineación mixta, chavas y chavos. En cuanto a Virginidad Sacudida, Urteaga menciona que “lo más creativo de esta banda fue la propuesta de un grupo punk conformado por puras chavas” (110). Urteaga revive en 1996 (año en que escribió el artículo) una problemática que ocurría en los ochenta: a pesar de la creación de las Chap's y de la Virginidad Sacudida, y de que muchas chicas se unieron para erradicar la desigualdad entre hombres y mujeres, no lo lograron, pues al parecer

su nueva actividad hirió la susceptibilidad de los chavos, que al verse excluidos del grupo, empezaron a tildarlas de “antihombres” y “marimachos”; manifestando su enojo al boicotear sus acciones (no comprando sus fanzines, entrando de a portazo en las tocaditas que ellas organizaban, etc.) (111).

Así, al leer a Urteaga, y a otras más, me di cuenta que esta problemática no ha cambiado mucho y que además es una vivencia compartida por la mayoría de las mujeres que queremos hacer música, sin obviar el aspecto interseccional, en donde se define –sin ser ésta la única definición de la interseccionalidad– que las mujeres pasan por experiencias diferentes y sufren también diferentes violencias que se acrecientan dependiendo de cuestiones como género, clase y raza, como lo menciona Mara Viveros en su artículo “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”:

La idea según la cual toda dominación es, por definición, interseccional implica, por ejemplo, que tanto las mujeres blancas y ricas como las mujeres pobres y negras son producidas por las relaciones de género, raza y clase; la dificultad para asumirlo de esta manera reside en que las primeras, al gozar de privilegios de clase y color, no perciben ni experimentan las relaciones imbricadas de clase, raza y sexo que las producen, mientras que las segundas sí lo hacen. Los análisis interseccionales ponen de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres, y en segundo lugar, la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud (Viveros 8).⁴⁴

No es lo mismo una mujer mexicana de clase baja viviendo en un lugar con escasos recursos a una mujer mexicana blanca clasemediera con más posibilidades económicas, tampoco es lo mismo una mujer de clase media baja como yo viviendo en la zona centro de México, formando una banda de punk y que además cuenta con estudios universitarios, que una mujer en la India intentando que su banda sobreviva –y ella misma– debido a las prohibiciones religiosas y culturales que preexisten en su lugar de origen y vulneran su vida debido a su género. Yo luchaba contra la autoridad de mis padres y el sexismo de los músicos de mi localidad, La Zappa contra la misoginia de su barrio y Noma Nazir luchaba –anécdota que se menciona en *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot* de Vivien Goldman– luchaba con todas las de perder, contra un sistema religioso ortodoxo heteropatriarcal fortísimo:

‘Lo hemos intentado. No se puede tener una banda de chicas en Cachemira’, declara con voz monocorde y un gesto inexpresivo la joven cantante y guitarrista india Noma Nazir.

⁴⁴ Ver Mara Viveros. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”.

Las cuerdas vocales de esta adolescente a la que no ha acompañado la suerte parecen cargar con el enorme peso de siglos de tradición, incapaces de liberar la avalancha que el punk anhela. La autoridad musulmana de la región, el Gran Muftí Muhamad Bashirudín, había dictado condena a muerte contra la banda y la había declarado contraria al islam bajo la *sharia* (183-84).⁴⁵

Evidentemente no todas las mujeres luchamos contra las mismas situaciones, así como tampoco pasamos por las mismas problemáticas, pero lo que tenemos en común es que vivimos en un sistema patriarcal. Tomando en cuenta que existen distintas maneras de ser mujer, así como distintas maneras de vivir la discriminación y la violencia de este sistema patriarcal, se puede dar testimonio de que el hecho de que las mujeres tengamos un derecho condicionado a expresarnos en la música en comparación con los hombres no ha cambiado mucho hasta la actualidad. Queda claro que en países como la India, aunque tampoco es muy factible que los hombres tengan una banda de punk que atenta contra el islam sin que su vida peligre, sí es posible que ellos controlen todas las actividades de las mujeres, al grado de ejercer este control mediante prácticas violentas como atacar con ácido a las mujeres que se rebelan.⁴⁶ En México no tenemos un sistema religioso tan ortodoxo como el de la India, aun así, el patriarcado encuentra maneras para seguir funcionando, ya sea mediante la violencia simbólica que tiene que ver con la dominación masculina y que Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000) define como

violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del

⁴⁵ Ver Vivien Goldman. *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot.*

⁴⁶ "Si le digo a mi hija que su belleza y su rostro son importantes, entonces ella sólo se enfocará en su cara. Quien me atacó pensó en arrojarme ácido en la cara. No arrojó ácido sobre ninguna otra parte del cuerpo. Si no iba a ser para él, entonces no iba a ser para nadie. No me mató, atacó mi cara", dice la joven que ha redimensionado el valor de la mujer. Narración de una sobreviviente de ataque de ácido, ver El Espectador, "La lucha de las mujeres en India contra los ataques con ácido".

conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) (5).

La violencia simbólica⁴⁷ se encuentra en situaciones comunes que naturalizamos o normalizamos o se reproduce a través de los mensajes que nos arrojan los medios masivos de comunicación que frecuentemente observamos y escuchamos, sin embargo, este tipo de violencia no la percibimos con claridad ya que se normaliza, pues su modo de reproducción se basa en elementos estructurados desde los estereotipos de género, “lo natural”, la división de trabajo según los sexos, etc., y que se asumen como lo correcto, pero es igual de peligrosa que la violencia física⁴⁸ como el feminicidio que también llega a grados tan violentos como en la India,⁴⁹ esto sin contar los muchos otros casos no documentados que quedan en la impunidad,⁵⁰ lo anterior responde, en

⁴⁷ La importancia de dicha categoría es que son las personas dominadas quienes aceptan y reproducen la dominación. Por ejemplo, los casos de las mujeres músicas que se apegan a los mandatos heteronormativos respecto a su comportamiento y discurso, quienes, además, atacan a aquellas que se “salen de la norma”. Por ello, Bourdieu la empleó para desarrollar su trabajo sobre la dominación masculina y hacer notar que las mujeres también la reproducen al igual que los hombres y quienes integran la comunidad LGBT+.

⁴⁸ Otros tipos de violencia contra las mujeres son la psicológica, la patrimonial, la económica y la sexual, ver Marcela Lagarde en “El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia”, ponencia de la cátedra UNESCO de Derechos Humanos de la UNAM.

⁴⁹ Sólo por dar algunos datos, los casos de feminicidio en México han ido a la alza, pues de 2015 a 2020 los casos se han duplicado de 411 en 2015 a 940 en 2020, según información actualizada al 31 de diciembre de 2020 de los 32 estados de la República Mexicana en el *Informe sobre violencia contra las mujeres Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1* del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. Asimismo, y según la ONU Mujeres, en México entre 10 y 11 mujeres son asesinadas cada 24 horas por razones de género. A pesar de que estos datos nos dan una idea del estado de la situación del país en cuanto a violencia contra la mujer, muchos casos no son tipificados como violencia ni siquiera como feminicidio, por ende, los no contabilizados como tal quedan en la impunidad. Lo anterior, sin contar los casos que se han dado en lo que va del 2021. Ver Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. “Informe sobre violencia contra las mujeres Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1” y ONU Mujeres. “Artistas, periodistas y activistas mexicanas unen sus voces contra los feminicidios y el maltrato”..

⁵⁰ Si bien el feminicidio es la forma más extrema de violencia y discriminación contra las mujeres y niñas, según las leyes mexicanas, y este es uno de los países de América Latina que impone una de las penas de prisión más severas

parte, a la continua anulación y revictimización de la voz/testimonio de las mujeres violentadas –y en el caso de las mujeres asesinadas, de la anulación de justicia para las familias de las víctimas– por parte de las autoridades: “Sin embargo, el hecho de que muchas de las denuncias de delitos contra mujeres y niñas no sean procesadas debidamente o queden impunes nos muestra ya una enorme traba: se banaliza y minimiza el problema de la violencia contra las mujeres” (6).⁵¹ El tema de la violencia de género se analizará –desde la lírica popular– con detalle en el capítulo 3.

A los 16 años, exactamente a principios del 2011, lo único que quería era romper todo e ir en contra de todo. Estaba pasando por la etapa en la que mi identidad –si es que tenía alguna en ese momento– era bastante difusa, al igual que la idea que tenía sobre mi cuerpo. Vivía desesperada por encajar, por ubicarme en este mundo, quería encontrar un espacio en donde finalmente se concentraran todas mis inquietudes y que éstas pudieran ser escuchadas.

A los 16 años me encontré en el momento perfecto para ser la vocalista de una banda de mujeres; nadie acudió al *casting* que se hizo para la voz, sólo yo, que iba, en realidad, a la fiesta que habría en esa casa vacía (que luego fue nuestro lugar de ensayo por unos pocos meses) después de escoger a la cantante. Dije, “¿por qué no?”, e hice unas cuantas pruebas, y luego, me quedé. Éramos cinco amigas, todas en la preparatoria, a excepción de una que era más grande, tenía veinte. En medio de una lluvia de palabras salió el nombre de la agrupación: Fake Fémica, y no sabía aún a lo que me estaba aventando.

Merarit Viera en su libro *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*⁵² explica brevemente una de las varias maneras de ser mujer en el rock. Viera sostiene que cuando una mujer

para este delito, en el país hay alrededor de un 99% de impunidad en casos de violencia contra las mujeres. Según un reporte de la ONG México Evalúa, los delitos sexuales contra las mujeres mayores de 18 llegan muy rara vez a la justicia y entre julio y diciembre de 2019, el 99,7% de los casos de violencia sexual contra mujeres mayores de edad no fueron denunciados. Ver CNN Español. “¿Por qué paran las mujeres en México? 4 cifras que muestran la situación de las mujeres en el país”.

⁵¹ Dalia Carranco. “La no revictimización de las mujeres en México”.

⁵² Ver Merarit Viera. *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*.

joven decide ser parte de una banda de rock se enfrenta a muchos obstáculos los cuales condicionan, de alguna forma, su participación en el escenario, pues, para empezar:

[...] son jóvenes que ‘salen de casa’ para tocar en lugares como bares, cafés y espacios públicos, casi siempre nocturnos, frente a un auditorio mayoritariamente masculino. Es decir, se insertan en un escenario no propio para una mujer joven, pues las jóvenes están destinadas al hogar y no a la calle (17).

Al respecto, como ya lo mencioné, era muy difícil que mamá y papá me dieran permiso para salir de casa, y menos para ir a tocar rock/punk en la noche. Para ellos implicaba alcohol, drogas y sexo. Además en ese entonces yo era menor de edad, ya dije que tenía 16. Si de por sí ya era difícil ser menor de edad y participar como música, ahora, si se le suma mi condición de género, pues me resultaba aún más complicado acceder a ciertos espacios.

Con todo esto, cada vez fue más difícil para mí lidiar con todos los comentarios sobre lo que debía o no hacer una mujer en el escenario, en la casa, en la escuela, en todos los ámbitos. A los 16 me di cuenta lo que era ser mujer. Ser mujer implicaba gustarle a los demás –encajar en el estereotipo de belleza femenino, tema que analizaré con más calma en el siguiente capítulo– maquillarme como mujer, vestirme como mujer, caminar como mujer, pues ésa, es la norma, mi cuerpo nunca estaba bien, como menciona Constanza Alvarez en *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista y antiespecista*: “tu cuerpa nunca está bien, siempre puede estar mejor, nunca basta con ser tú misma, siempre puedes estar más delgada, más tonificada, ser más simpática y agradable, ser más heterosexual” (37).⁵³

Ser mujer implicaba además ser subestimada porque las mujeres no saben hacer rock o no pueden lidiar con él, ni mucho menos punk, ese punk agresivo e iracundo, porque las mujeres no

⁵³ Constanza Alvarez. *La cerda punk: ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista*.

pueden experimentar la ira, esa es una característica reservada para los hombres. Entendí, también, que una mujer no puede quitarse la blusa, pero un hombre sí, y es *cool*, porque puede y quiere, ¿pero una mujer? ¡Ni pensarlo!

Entendí que los cuerpos de las mujeres son vistos diferenciadamente en comparación con los cuerpos de los hombres y que el sistema construye y moldea los cuerpos de las mujeres, ya sea en cuestión de derechos como el aborto, en donde la Iglesia o el Estado decide por nosotras o ya sea por la imagen errónea que se muestra de la belleza y el aspecto físico que las mujeres supuestamente tendríamos que tener, como menciona Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010):

En particular, las feministas han sacado a la luz y han denunciado las estrategias y la violencia por medio de las cuales los sistemas de explotación, centrados en los hombres, han intentado disciplinar y apropiarse del cuerpo femenino, poniendo de manifiesto que los cuerpos de las mujeres han constituido los principales objetivos –lugares privilegiados– para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder (27).

Así también, durante muchos años el cuerpo de las mujeres ha sido un instrumento de explotación, pero también de resistencia:

en la sociedad capitalista, el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo. En este sentido, es bien merecida la importancia que ha adquirido el cuerpo, en todos sus aspectos –maternidad, parto, sexualidad–, tanto dentro de la teoría feminista como en la historia de las mujeres (Federici 30).

Asimismo, supe que ser mujer arriba de un escenario, una mujer que se quita la blusa y no usa sostén, implicaba que muchos y muchas te dirían: “¿Cómo no quieres que te insulten si tú sola te violentas quitándote la ropa?”. Supe que mi vestimenta siempre tenía que pasar por la aprobación de los demás, pero mayoritariamente pasar por la aprobación masculina y sobre todo, pasar por los ideales patriarcales de belleza:

Distinto género, distinta opresión: como mujeres nuestras cuerpos siempre se encuentran expuestas, tal ejercicio de vitrina ante el mundo, todos pueden opinar sobre ella, todo el mundo puede dar una opinión sobre nuestro estado físico o de la forma en cómo nos vemos, aunque nadie haya pedido su opinión. Somos constantemente juzgadas por nuestra apariencia física, desde chiquititas el imaginario heterosexual nos enseña que debemos ser hermosas, delgadas, deseables para los hombres, y claro, esto no es posible si eres gorda o si sobrepasamos lo que la sociedad establece como lo ideal de ser en un cuerpo. Que el cuerpo de la mujer sea pequeño, que sea delgado, que ocupe la menor cantidad de espacio posible, porque el espacio oficial es para el varón heterosexual de clase media blanco (Alvarez 72).

Por otro lado, recuerdo que un día en un bar se me acercó una chica quien me interceptó y me cuestionó sobre mi manera de actuar como mujer en el escenario: “Unos amigos me dijeron que ustedes [Fake Fémica] solamente se besan cuando tocan, me parece que están dando una mala imagen de lo que las mujeres músicas somos”, inmediatamente le pregunté si alguna vez ella nos había visto, ella me respondió con una negativa. Al instante le dije que era interesante todo lo que me había dicho y que respetaba su opinión, pero que ésta estaba estructurada en función de críticas patriarcales de otros hombres que no entendían lo que yo hacía en el escenario y que su sexismo no les permitía aceptar que las mujeres también hacemos música, y la hacemos como queremos. Finalmente le dije que en lugar de creerle a otros, ella fuera a vernos, pues lo que yo hacía en el

escenario era una forma de reivindicar, a mi manera, el rol de la mujer en el rock, y que precisamente era hecha a propósito para causar incomodidad a la gente.

Con lo anterior, surge la reflexión acerca de que las mujeres formamos parte del sistema patriarcal, que es una estructura de dominación, y ésta no es ajena a nosotras; probablemente hoy la chica que me interceptó y realizó esta crítica ya no piense igual después de lo que le contesté o quizá sigue inmutable en su postura. Vivir en un sistema patriarcal tan arraigado como el nuestro provoca que las mujeres interioricemos el sexismo y reproduzcamos la misoginia, que nos peleemos entre iguales y que protejamos este sistema a pesar de que nosotras siempre tengamos una posición en desventaja, como menciona Marcela Lagarde en *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (2012):

El sexismo es uno de los pilares más sólidos de la cultura patriarcal y de nuestras mentalidades. Casi todas las personas en el mundo hemos sido educadas de manera sexista y además pensamos, sentimos y nos comportamos sexistamente sin incomodarnos o sintiendo que es preciso hacerlo, que es un deber o que así ha sido siempre. Como si el sexismo fuese ineludible [...] Las mujeres somos misóginas cuando anulamos, desconocemos, desvalorizamos, hostilizamos, descalificamos, agredimos, discriminamos, explotamos y dañamos a otras mujeres, y además, creemos ganar en la competencia dañina y que somos superiores a otras, y ni siquiera nos damos cuenta que todas somos inferiorizadas y que incrementamos la opresión de todas al ganar entre nosotras poderío patriarcal (24).

A las mujeres nos han enseñado que entre nosotras tenemos que ser enemigas, así también lo afirma bell hooks:

La unión entre los hombres es un aspecto aceptado y afirmado de la cultura patriarcal. Simplemente se sabe que los grupos de hombres se mantendrán unidos, se apoyarán, harán

equipo y pondrán el bien del grupo por encima del beneficio y del reconocimiento individual. La unión de las mujeres no era posible dentro del patriarcado, era un acto de traición, pero el movimiento feminista creó el contexto para que esta unión fuera posible. No nos unimos en contra de los hombres, nos unimos para proteger nuestros intereses como mujeres (36-37).⁵⁴

Justo por ello es que una parte de la lucha feminista también se ha enfocado en analizar las relaciones que tenemos entre mujeres y nuestros sexismos interiorizados, y esta parte no es nada fácil:

todas las mujeres deben enfrentarse a su sexismo interiorizado y a su lealtad al pensamiento y a la acción patriarcal, y deben comprometerse con la transformación feminista. Todavía se necesita esa intervención; sigue siendo el paso necesario para cualquiera que opte por la política feminista. Hay que transformar al enemigo interior antes de que podamos enfrentarnos al enemigo exterior. La amenaza, el enemigo, es el pensamiento y el comportamiento sexista. Si las mujeres enarbolan la bandera de la política feminista sin abordar y transformar su propio sexismo, el movimiento acabará debilitándose (hooks 34).

Desde inicios del movimiento feminista en los sesenta, las investigadoras en el tema ya se cuestionaban las alianzas que las mujeres blancas heterosexuales de clase media hacían con el patriarcado y cómo éstas favorecían a unas cuantas, mientras otras sufrían los estragos del racismo, la discriminación por género, por orientación sexual y el clasismo:

Al centrarse cada vez más en la construcción de la mujer como «víctima» de la igualdad de género y por tanto merecedora de reparaciones (ya sea a través de modificaciones de las leyes discriminatorias o de políticas de discriminación positiva) perdió vigencia la idea de

⁵⁴ Ver bell hooks. *El feminismo es para todo el mundo*.

que las mujeres, como parte de su transformación en feministas, necesitaban primero enfrentarse a su sexismo interiorizado. Mujeres de todas las edades actuaban como si la preocupación o la rabia por la dominación masculina o la igualdad de género fuera todo lo que se necesitaba para convertirse en «feminista». Sin enfrentarse al sexismo interiorizado, mujeres que enarbolaban la bandera feminista, a menudo traicionaban a la causa en sus interacciones con otras mujeres (hooks 34).

El comentario de la chica me parecía familiar, ya me lo habían hecho antes, pero formulado de diversas formas. Por ejemplo a mi manera de vestirme. La primera vez que salí al escenario con dos cruces hechas de cinta negra adhesiva, una en cada pecho, fue en el 2011 en un bar en el centro de Cuernavaca. Algunas amigas y amigos me dijeron que al salir con las cruces yo estaba poniéndome “de pechito” para que los demás me insultaran. Yo sólo les decía que no era cierto, que yo decidía cómo vestirme y que ellos no tenían derecho a violentarme, aunque hubiera salido desnuda a cantar.

En ese momento de mi vida, a pesar de que yo decidía salir sin playera a veces o enseñar los pechos, aún tenía miedo y desarrollé una cierta ansiedad: me sentía nerviosa por mostrar mi cuerpo, más que nada temía a las represalias u ofensas que esto iba a provocar. Mi cuerpo en ese momento se convirtió en el arma con la que me defendí contra todos los comentarios negativos hacia mi persona y hacia mi manera de presentarme frente a un público. Aquí entendí que ser mujer en la escena de la música implicaba saltar los obstáculos que los demás me ponían, si no lo hacía, la corriente me ahogaría. Mi cuerpo materializó lo que el lenguaje no podía en ese momento, me protegí con él, ya que las palabras no bastaban.

Como era de esperarse, la decisión de mostrar mi cuerpo desnudo, de mostrar mi cuerpo andrógino, ofrecerlo para el deleite femenino y no para la mirada masculina, me provocó muchas ofensas y humillaciones; los hombres estaban enojados porque las decisiones que tomaba respecto

a mi cuerpo estaban siendo formadas por mi propio criterio y no con base en los suyos. Mi cuerpo en el escenario era mío y mi deseo de mostrarlo estaba dirigido a las mujeres, no a los hombres.

Hablar sobre mi deseo hacia otras mujeres siempre ha estado presente en mi vida y es algo que nunca he ocultado. Mi lesbianismo ha estado presente desde que tengo razón, incluso para mí era muy natural que sintiera atracción por mujeres y quisiera estar rodeada de ellas. Pero fue hasta los 13 años que me di cuenta que, para los demás, el lesbianismo era algo prohibido y que estaba mal. Cuando eres puberta o preadolescente no tienes el conocimiento para defenderte de las lesbofobias que las personas exteriorizan contigo, a esa edad comencé a recibir maltratos debido a mi orientación sexual por parte de familiares y por desconocidos, me sentía un tanto apestada. Cuando mi mamá se enteró, de inmediato comenzó a hablarme sobre el sida, y de cómo esta enfermedad destruye a los homosexuales. Tener esta plática, como primer referente al comienzo de tu vida sexual, automáticamente marca tus experiencias futuras. Me llevó años superar esta creencia impuesta y desapegarme de ese estigma discriminatorio. Sin embargo, en el transcurso de mi etapa adolescente y la adultez, me he ido desapegando de los miedos que me provocaba mostrarme tal como soy, incluso, puedo decir que he tomado el tema del lesbianismo como uno de mis estandartes políticos. Todas las canciones que escribí en Fake Fémica están dirigidas a mujeres, desde el deseo erótico hasta el sentimiento amoroso, de ello dependió, en parte, mi interés de hacer una crítica del amor romántico y los deseos sexoafectivos desde la lírica popular en el capítulo 3. Mi cuerpo lesbiano, como diría Constanza Alvarez en *La cerda punk*, lo acoplé a mi beneficio y siempre pensándolo como una herramienta para darle visibilidad a la lesbiandad, a los otros cuerpos que no se acoplan a lo heterosexual: “El lesbianismo y el cuerpo lesbiano como un ejercicio de reconstrucción de la memoria y de desdibujamiento de un pensamiento heterosexual” (79).

Además, mi cuerpo no se adecuaba a lo normal, es decir, no cabía dentro de lo que la corporeidad decente femenina tendría que ser, pues como menciona Judith Butler en *Cuerpos que*

importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo: “los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización” (9). Mi cuerpo, aunque con características atribuidas a lo femenino, no se acoplaba a la norma, y de alguna manera, yo no quería estar ahí, quería contraatacar todo lo referente a lo heterosexual, quería dejar de gustarle a los hombres, y dejar de complacerlos, como menciona Alvarez:

Pienso en un análisis más feminista, hablando desde nuestro propio cuerpo, pero también pienso en un análisis más global que nace desde allí, de cómo las distintas mujeres utilizan distintas estrategias con su propio cuerpo para alejarse de la heterosexualidad y del deseo del varón (77).

Por otro lado, recuerdo que los primeros que nos ayudaron fueron hombres, pues eran ellos los que tenían bandas, controlaban los espacios, pero en cierta medida, eran los únicos que tenían presencia en la escena musical. Eso nos ayudó un poco a ingresar a algunos espacios, ellos nos invitaban mucho a tocar junto a sus bandas, pero no había mujeres, más que nosotras, las bandas de mujeres eran escasas y las de hombres era lo que había. Al respecto, en una entrevista vía telefónica que le hice en el 2017 a Jessy Bulbo, ella menciona que cuando las Ultrasónicas estaban activas en la escena *under* del entonces Distrito Federal había muchas bandas de chicas tocando, pero ninguna sobrevivió:

Empezamos a conocer a un chingo de chavas que estaban tocando, estaba Violenta, una de las bandas más famosas, estaba Loba, obviamente, estaban unas chavas que nos iban a visitar al cuarto de ensayo, eran bien metaleras y estaban bien emocionadas de que nosotras queríamos tocar y nos querían ayudar, no me acuerdo del nombre. Nos empezamos a dar cuenta de que el mundo estaba inundado [de bandas con mujeres].

Por el contrario, en el 2011 y parte del 2012, nosotras tocamos en casas de amigos y amigas, en bares de conocidos que tenían bandas también, pero seguía sin conocer a otras mujeres en

Morelos que tocaran en bandas de rock. Había unas cuantas, que estudiaban en el Centro Morelense de las Artes (CMA), pero se especializaron en otros géneros musicales, además de que tocaban en bandas mixtas o en bandas de *covers*.

Yo no entendía muy bien la función que tenía en ese momento, y seguía sin poder darle un significado concreto desde mi perspectiva a lo que era ser mujer en el rock; para mí era muy normal que yo cantara punk, que me quitara la blusa o que no: si yo quería, si yo lo deseaba. Era natural vestirme con pantalones holgados o rasgados y playeras escotadas u *oversize*. Pero lo que también comencé a normalizar fueron los insultos. Sabía que me lastimaba que me dijeran que no podía tocar bien, sabía que siempre, antes, durante y después de tocar en algún lugar, tenía que estar a expensas de la opinión de un hombre, o mejor dicho, ya estaba predispuesta a que la voz de uno, pronto iba a aparecer y decirme: “cantas mal”, “te puedo enseñar” “si yo fuera tú, lo haría de tal manera”:

El rock desbordante de energía, producido por instrumentos con sonidos violentos y salvajes, ha estado asociado a la virilidad. Desde esta perspectiva, ser roquera es imitar al hombre en una forma de expresión brutal y bestial. Cuando una mujer toca o canta con técnica, fuerza y estilo, nunca falta el comentario irónico: ‘¡Para ser mujer, no está mal!’”
(Estrada 23)

Es importante señalar que a los 16 años yo no tenía las herramientas teóricas, ni las redes de apoyo que tengo ahora, por ende, crecí creyendo que era normal que los hombres hicieran comentarios respecto a mi cuerpo y a mi comportamiento. Ya a los 17 y parte de los 18 fue cuando comencé a ser más consciente de lo que implicaba ser mujer en la escena rockera, comencé a asumir mi cuerpo como un arma y también empecé a abrirme a nuevos espacios fuera de la heterosexualidad: me gustaba retar en el escenario a todos los hombres que nos veían y saberme triunfante cuando se daban cuenta que el control de mi cuerpo lo tenía yo, que la música que hacía

era para mí, para el goce de mis compañeras de banda y principalmente dedicada a mujeres. Fue aquí cuando mi papel como mujer en la música comenzó a tener propósito, sin embargo, aún me quedaba mucho por recorrer.

2.2 Ser mujer: el enojo, la prueba y el error en el proceso

Sabía que tenía mucho que decir: estaba enojada. Y lo peor (o lo mejor) que pudo ocurrir para que yo comenzara a crear era sentir rabia, aunque muchas veces no se me permitía. Descubrí que cuando yo me enojaba en el escenario, todas las comparaciones que me hacían era sobre lo bien que me veía enojada, me parecía a Robert Plant, me parecía a Lemmy Kilmister o a Ozzy Osbourne, a cualquier otro rockero, pero jamás había una comparación hacia una figura femenina, ¿por qué?

Tracee Ellis Ross en una videoconferencia [subtitulada al español por TED] titulada “A woman's fury holds lifetimes of wisdom”⁵⁵ menciona que el enojo de las mujeres ha sido muchas veces reprimido por los hombres, sin embargo, también ha sido reprimido por las propias mujeres:

Las mujeres hemos sido adiestradas para creer que exageramos o que somos demasiado sensibles, o poco razonables, que le damos importancia a las tonterías y reprimimos ese sentimiento de furia. Tratamos de ponerlo en algún lugar oculto de nuestra mente, pero el sentimiento no se va. Esa furia está profundamente instalada mientras sonreímos y tratamos de agradar. Porque, según parece, la mujer no debería de enojarse (“Ross” 00:3:31).

Cuando escuché esa parte que cito, recordé que cuando inicié mi banda y ocurrían situaciones desagradables en las que otras personas –principalmente del género masculino– proyectaban comentarios humillantes y ofensivos hacia mi cuerpo o hacia la manera que hacía las cosas no sabía cómo reaccionar, incluso me reía para no sentir enojo; sentía que este enojo no me

⁵⁵ Ver “A woman's fury holds lifetimes of wisdom”. *YouTube*, subido por Technology, Entertainment, Design.

correspondía, por ende, cualquier cosa que me sucediera, aún así fuera la más terrible, pensaba que tenía que aguantarla y reprimirla, incluso hacerla parecer como algo agradable y aceptable.

A finales de los sesenta en Estados Unidos un grupo de mujeres comenzaron a rebelarse contra el sistema patriarcal que las tenía sometidas, ese mismo grupo de mujeres difundió por todo el país las consignas de lo que empezaba a formarse: la tercera ola del movimiento feminista,⁵⁶ misma que fue interrumpida por la llegada al poder de los grupos de derecha encabezados por Reagan, Thatcher, entre otros. Esto significó la reducción de los espacios públicos conquistados por las feministas radicales de la segunda ola y, que se refleja en el tipo de canciones, películas, series, etc., que inundaron los espacios *mainstream*, en un ámbito local, por ejemplo, esto puede reflejarse en las canciones de Flans que analizo en este trabajo. Las feministas se manifestaron en eventos públicos alrededor del país, en San Francisco, Washington, Nueva York, entre otros, – como la manifestación en el concurso de Miss America de 1968– y peleaban en contra de la objetivización sexual de las mujeres por parte de los hombres.

Asimismo, ellas abogaban porque el aborto comenzara a ser legal, ya que muchas mujeres estaban muriendo debido abortos ilegales mal efectuados. Estas mujeres crearon redes solidarias, a las cuales se unieron abogadas, artistas, periodistas, poetas, editoras, quienes manifestaban su

⁵⁶ Aunque algunas teóricas mencionan que el origen de la tercera ola se da en los setenta, otras argumentan que este periodo de tiempo le corresponde a la segunda ola (1950 a 1980), y que por lo tanto, coinciden en que el inicio de la tercera ola no se dio en los setenta sino a principios de los años noventa. En esta ola se continuaron los estatutos de la segunda ola, en cuanto a cuestionar, por ejemplo, la maternidad o al concepto mujer, cuyo significado estaba dado desde un enfoque heteropatriarcal, solamente que en la tercera, las feministas comenzaron a enfocarse en cuestionar y ver las diferencias que como mujeres tenían desde un enfoque intersectorial más remarcado. Una de las primeras feministas en nombrar a esta ola como la tercera fue Rebecca Walker en “Becoming the Third Wave”. El movimiento Riot Grrrl surge en Estados Unidos precisamente en esta década y sus estatutos estaban muy enfocados en la liberación de la mujer desde una postura empoderadora; las agrupaciones de este movimiento utilizaron las nuevas tecnologías que proveía el internet, y evidenciaron el aborto, las violaciones y el racismo en sus canciones mediante fanzines. En México, las Ultrasónicas recuperaron un poco de ese movimiento y construyeron un discurso muy parecido y apegado tanto a la tercera ola y al Riot Grrrl, pues su estética y canciones son muy parecidas. Ver Martha Rampton en “Four Waves of Feminism”, Rebecca Walker en “Becoming the Third Wave”, Andrea Biswas “La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, y Melissa Fernández Chagoya “Olas del feminismo: la perenne búsqueda de la igualdad”.

desagrado por el sexismo en, por ejemplo, la segregación que existía por parte de los empleadores –todos hombres– en los puestos de trabajo debido al género; no se contrataba a mujeres en puestos de poder, sino como secretarias, además de que una de las condiciones de que éstas fueran contratadas era que fueran guapas. Miles de mujeres unidas por esta lucha fueron ridiculizadas por los medios, acechadas por la policía y perseguidas por la sociedad de esa época que no aceptaba que las mujeres estaban despertando.

Las partícipes del movimiento por la liberación de la mujer confiesan que un elemento que ayudó a detonar esta liberación fue la rabia, esas mujeres estaban enojadas por vivir en condiciones de sometimiento por parte de los hombres y por observar la vulnerabilidad en que se encontraban sus congéneres: “estábamos enfadadas. Quizá fue la rabia la que nos guió y nos hizo valientes”.⁵⁷

Después de poco tiempo en la escena musical *underground* de Morelos, empezaba a sentirme extraña y ajena a mi cuerpo, dudaba de lo que hacía y, por ende, comencé a ser complaciente y satisfacer los deseos de los demás, dejando de lado los míos. Me sentía frustrada y un tanto perdida, pensaba que era mi culpa sentirme así, ya no me divertía en el escenario. Sin embargo, a pesar de que ahora sé que el enojo no es la vía para lograr un cambio, sí creo que es un impulso que me ayudó a accionar y a luchar por lo que en ese momento quería, como lo hicieron las feministas en los sesenta y setenta.

Mientras estaba en el proceso de saber qué quería hacer con ese enojo, cómo quería mostrarme en el escenario y moldeaba la idea que tenía sobre ser mujer, se presentó la violencia. Entre el viernes 12 y el lunes 15 de agosto del 2011 torturaron y asesinaron a mi bisabuela y a mi tía en su casa cerca del Centro de Cuernavaca, en la conocida colonia la Carolina. Digo las fechas como un aproximado porque cuando encontraron los cuerpos tenían al menos dos días de estar ahí.

⁵⁷ Ver “She’s Beautiful When She’s Angry”, documental de la cineasta Mary Dore en donde se hace una crónica de los eventos del movimiento feminista de 1966 a 1971.

Debido a esto, me llené de tristeza y nuevamente de una rabia incontenible, esa rabia con la que apenas estaba tratando de lidiar, volvía. Casi una década después supe por qué las mataron y quién lo hizo. Supe que fueron dos hombres y que la supuesta causa fue un robo. Al otro día, los cuerpos ultrajados aparecieron en el *Extra!* de Morelos, ese periódico amarillista alimentado por el patriarcado y la cultura de la violencia. Mostraron sus cuerpos, ahí estaban en primera página. De reojo noté esto e inconscientemente me alejé del puesto de periódico.

La representación de los cuerpos ultrajados de mi tía y mi bisabuela se volvió un espectáculo,⁵⁸ algo vendible, como el caso que mencioné de la encuerada de Avándaro. Los cuerpos de aquellas mujeres se convirtieron en un producto impreso, algo por el cual muchos pagaron, importando poco lo que representaba.⁵⁹

Con esto, aprendí de una manera diferente a ser mujer, ya no sólo en la música sino en la vida. De nuevo, se presentaba ante mí esa rabia no expresada. Aprendí que ser mujer implicaba la muerte, y el peligro constante que representaba ser mujer, pero también comprendí que la misma condición de género que me vulneraba por sólo ser mujer, me iba a dar la fortaleza para seguir luchando.

Por fin, supe que era el momento para hacer algo por mis amigas, por mi hermana, por mi madre, mis abuelas, por mis antepasadas, las que fueron mis compañeras. Recordé mi historia genealógica, rememoré las situaciones violentas en las que algunas de las mujeres de mi familia estuvieron inmersas, y finalmente me armé de valor y comencé a plantarme en el escenario como a mí se me antojó y siendo un poco más consciente de mi condición de género y lo que esto implicaba.

⁵⁸ Los medios no reconocen los feminicidios como un problema social o de salud pública, sino que los presentan como crímenes limitados al ámbito privado y, por lo tanto, espectacularizados. Ver Asunción Collante y Norma Allende. “Medios y periodismo en América Latina: los feminicidios como espectáculo”.

⁵⁹ El tema de la violencia de género se verá con detalle, desde la lírica popular, en el capítulo 3.

Este suceso lo narro, en parte, con el propósito de desahogar mis inquietudes ante un crimen que, hasta la fecha, no ha tenido resolución judicial y que me afectó de manera personal, pero más que nada lo hago para evidenciar y dejar de normalizar la violencia física que culmina en asesinato, esa violencia de la que hablaba en las páginas anteriores y que queda en la impunidad como un número de caso más. Narro esto porque este caso personal estuvo por años dando vueltas en mi cabeza, hasta que en un intento por indagar más allá de lo personal, lo empleé para explayar el tema de la violencia de género en este capítulo y luego analizarlo desde la lírica popular en el capítulo 3.

Por otro lado, en esos años (2011-2012) aún no entraba a la universidad, pero salía con una chica que estaba en el ámbito de la literatura, escribía. También escuchaba mucha música gracias a Jair, mi amigo, con él conocí a Lidya Lunch, a The Cramps, Siuoxie and the Banshees, y demás escena postpunk setentera y ochentera y también gracias a Natalia, la chica de la literatura. Ella me enseñó a Bikini Kill y a Sonic Youth, grupos ya más hacia los ochenta/noventa.

En esta época, mi banda y yo empezamos a escribir nuestras propias canciones. Antes de escribir nuestra primera canción, recreamos *covers* de bandas conformadas por mujeres: descubrimos a The Runaways y versionamos su canción *Cherry Bomb*. Descubrir a las Runaways fue todo un viaje, un desdoblamiento hacia los años setenta. Coverear a una de las primeras agrupaciones de mujeres haciendo rock fue un reto emocionante pues a todas nos gustaba muchísimo su música, incluso nos inspiramos en ellas para crear nuestras composiciones. The Runaways fue uno de los parteaguas para atreverme a expresarme como yo quería, pues ellas me demostraron la valentía frente al público sexista de hace más de tres décadas, el cual, claramente sigue siendo el mismo.

Las Runaways salían muy provocativas a tocar: vestidas con corsés, ligeros y tacones, principalmente Cherie Curie, la voz de la banda. O con blusas setenteras coloridas ceñidas a manera

de ombliguera como Jackie Fox. O con pantalones de cuero negros y camisas negras como Joan Jett. Cada vez iba descubriendo más sobre ellas, y me animaba pensar que si ellas pudieron hacerlo en esa época yo también podía hacerlo en la mía. Su canción *Cherry Bomb* contenida en su primer disco homónimo (1976) me invitó a fluir con mis sentimientos, a poder hablarle al mundo: “hello, world, I’m your wild girl” y enfrentarme a mis padres: “hello, daddy, hello, mom, I’m your Cherry Bomb”. Con ellas aprendí y traté de entender mejor lo que implicaba ser mujer en el punk. Escuchar a The Runaways automáticamente me hizo conocer y reconocer a más bandas con chicas o sólo de chicas. Heart, más clásicas, Portishead con sus canciones a lo muy Sylvia Plath, o Yeah Yeah Yeahs, The Pretenders, etc.

Por otra parte, Bikini Kill fue y sigue siendo de las bandas más importantes para mí, ya que hicieron que las mujeres artistas de los noventa fueran el centro de atención, aunque por poco tiempo. Me gusta describir su *show* como un acto musical cuyo discurso se empalma muy bien con la música, creo que no todas las bandas logran equilibrar su imagen en el escenario con lo que tocan/cantan/escriben, como ellas lograron hacerlo. *Rebel Girl* fue de las primeras canciones que escuché de ellas y fue uno de los primeros *covers* que hicimos en Fake Fémina.

Con Bikini Kill conocí el movimiento estadounidense Riot Grrrl, creado a finales de los ochenta y principios de los noventa. Me impresionó que después de casi dos décadas sus estatutos tuvieran aún la fuerza para que un grupo de chavas como el mío los siguieran. Leyendo un artículo de la revista digital *Dazed and confused* titulado “Why popular culture is returning to the Riot Grrrl aesthetic and values” de Terri- Jane Low, me encontré con lo siguiente:

The Riot Grrrl movement originated out of the US’s Pacific Northwest punk scene. In a mostly male-dominated environment, women were not only pushed out, but made to feel unsafe, and so formed their own bands to confront the problem. They continued the anti-consumerist ethics of punk, but with a more feminist agenda, creating safer spaces for

women and LGBTQ people. Think Bikini Kill and Sleater Kinney, but also Bratmobile and Babes in Toyland. Riot Grrrl became a way to put across ideas as well as giving women who had been sidelined a creative outlet (s.p.).⁶⁰

Pensé, después de leer el párrafo varias veces, que Fake Fémina en un principio no se originó, al menos no conscientemente, en función de la nula presencia de mujeres en la escena musical de Morelos sino más bien la creamos como una salida, un desahogo. Muchas, por no decir todas, como tantos jóvenes, teníamos problemas familiares, en la escuela, con amigos, y queríamos sacarlos de alguna manera. No fue hasta meses después de la creación de la banda que nos dimos cuenta de la ausencia de mujeres en la escena musical mundial, nacional y local. En ese momento éramos la única agrupación de mujeres que estaba tocando, incluso, puedo decir que fuimos unas de las pioneras en la creación de una banda de punk conformada sólo por mujeres en Morelos, junto con Mar de lluvias, aunque ellas eran una banda de metal que comenzó aproximadamente entre 1999 y el 2000 y se disolvió en el 2005.

Tal vez al inicio de la banda no lo tenía tan consciente, pero ahora pasó muchas horas preguntándome si mejoré o no y en qué medida las condiciones de las mujeres en la música, aunque sea en Morelos. Recuerdo que me preocupaba mucho (y me sigue preocupando) dejar un ejemplo significativo para las demás chicas que quisieran empezar a hacer música. Hubo ocasiones en las que se acercaban chicas a felicitarnos o felicitarme por mi presencia en el escenario, eso me daba ánimo para continuar, a pesar de que a veces se ponía difícil. En el 2016 tocamos en Toluca, en la tocada conocimos a una banda de chicas, las Feminais, quienes nos dijeron que la formación de su banda se debía a nosotras, ya que habíamos sido un ejemplo a seguir. Esto calmó mi preocupación de aportar algo significativo a la escena musical, pues ya había alguien haciendo algo parecido a

⁶⁰ Ver “Why popular culture is returning to the Riot Grrrl aesthetic and values” de Terri-Jane Low.

lo que hacíamos nosotras, y también me recordó que una de las inspiraciones que yo tuve para formar una banda de mujeres fueron las Ultrasónicas, precisamente otra banda integrada por mujeres.

En cierta medida, en Fake Fémina también imitamos lo que estaban haciendo o hicieron las representantes del Riot Grrrl, yo escuchaba mucho a Bikini Kill, pero también a Babes in Toyland, Sleater Kinney, Bratmobile, entre otras, y de ahí, de sus letras y performances en vivo, sacaba varios referentes para mi quehacer en el escenario. A la par, entendí que el propósito de este movimiento no era solamente hacer visible la labor de las mujeres, sino visibilizar las otras identidades y cuerpos que existen “grrrl by name but not strictly girl by nature”, el Riot Grrrl recogió varios estatutos del queercore, el movimiento ochentero homosexual que daba visibilidad a mujeres y hombres homosexuales en el punk de la época, haciendo con esto también un reclamo al punk setentero machista. Yo me apegué, por una cuestión política a este movimiento, ya que también me consideraba parte de él. Ambos movimientos luchaban por visibilizar nuevas formas de hacer música, y como todo movimiento, tenían incongruencias.

Una de las críticas que se le hizo al Riot Grrrl fue que era muy “blanco”, ya que los grupos representantes, en su mayoría, estaban conformados por mujeres blancas. Kathleen Hanna, vocalista y fundadora de Bikini Kill, años más tarde, exactamente en el 2013, admitió y se disculpó por no haber hecho más en aquel momento por las otras mujeres (negras), pues según Hanna Rose Ewens en su artículo “The dA-Zed guide to Riot Grrrl” de la revista *Dazed and Confused*, Kathleen declaró:

One enduring criticism of the movement was its disregard of women of colour. Its “whiteness” was apparent at the time and since has become a topic of slight embarrassment for key figures. Speaking to *Dazed* back in the August 2013 issue, Hanna admitted: “I should have made better decisions in terms of making sure the movement was more

accessible to women of colour who wanted to be involved. That always really bothers me – it’s a massive regret” (s.p.).⁶¹

Por otra parte, cuando se grabó el EP de Fake Fémina estaban saliendo a la esfera pública las Pussy Riot y a mí me fortaleció mucho la idea de que hubiera más proyectos similares surgiendo en todo el mundo, pero a muchos no. Para entender esto, tenemos que detenernos en el contexto que originó que las Pussy Riot se dieran a conocer.

Las Pussy fueron criticadas por exagerar sus performances y por muchas veces, transgredir los símbolos religiosos de su país. En el 2012, Nadia Tolokonnikova, Maria Aliojina y Ekaterina Samutsevich irrumpieron encapuchadas en una zona restringida –y exclusiva para los sacerdotes– del altar de la catedral de Cristo Redentor en Moscú, el principal templo ortodoxo del país, se desprendieron de algunas prendas y comenzaron a tocar la guitarra eléctrica, a cantar *Virgen María, llévate a Putin*⁶² y a bailar en ropa interior. Acusadas de vandalismo, fueron condenadas a pasar dos años⁶³ en una prisión de Moscú. Mientras pasaban sus días encerradas en prisión, las integrantes de Pussy Riot se encargaron de documentar su estadía en el encierro, de denunciar mediante cartas los abusos de la policía y de justificar el porqué de su actuación en la catedral de Moscú. Estas cartas, así como otras más que mandaron en apoyo diversos personajes del ámbito musical como Yoko Ono, Tobi Vail, Peaches, así como una carta abierta de Amnistía Internacional que firman más de 100 músicos de renombre como Madonna, Kim Gordon, Debby Harry, Pj

⁶¹ Ver Hanna Rose Ewens en su artículo “The dA-Zed guide to Riot Grrrl”.

⁶² Esta canción hace una crítica a las discriminaciones y vejaciones por parte de la iglesia y el Gobierno de Putin a los grupos marginados como la comunidad LGBT+, las mujeres y a los niños.

⁶³ Samutsevich fue liberada dos meses después tras interponer un recurso, sus dos compañeras permanecieron 22 meses en prisión, entre marzo de 2012 y diciembre de 2013, cuando se beneficiaron de la amnistía decretada por Putin para conmemorar el vigésimo aniversario de la Constitución rusa. Ver Redacción. “Pussy Riot: ‘Para no entrar en prisión tendría que callar y no hacer ninguna investigación periodística’”.

Harvey, entre otros, se reúnen en el libro *Desorden Público. Una plegaria punk por la libertad* (2013), una autobiografía y compilación de textos variados sobre y de Pussy Riot.⁶⁴

En la actualidad, a casi una década de su creación, Pussy Riot más que una banda de punk es un colectivo que está formando por varios activistas de muchas partes del mundo. Ellas buscan en sus presentaciones que performanceras feministas locales suban al escenario y las acompañen, como pasó en su presentación del Vive Latino del 2018 en la cual yo estuve y presencié que un grupo de feministas y personas de la diversidad sexual subieron al escenario y proclamaron varias consignas, entre las que destacaron “Estado feminicida” “Vivas nos queremos”, y también, el manifiesto que leyó una anónima encapuchada en el que exigía justicia por las muertas de Juárez, las violencias contra el EZLN, y los feminicidios sin resolver:

Por las cruces rosas de Cd. Juárez, por los cientos de miles de familias en México y América Latina devastadas por la ausencia de las desaparecidas y los desaparecidos, por nuestras periodistas y activistas asesinados, por las disidencias sexuales violentadas ante la ignorancia y la intolerancia. Por las indígenas zapatistas en resistencia.⁶⁵

Alguna vez leí que las Pussy Riot eran unas blancas europeas privilegiadas que se apropiaban y lucraban con las problemáticas de otras comunidades,⁶⁶ sin embargo, aunque reconozco que el feminismo blanco ha tenido una historia de invisibilización racial y de clase, estoy en desacuerdo, pues como expliqué anteriormente, Pussy Riot más que una banda de punk originada en Rusia, ya es un colectivo diverso conformado por varias personas alrededor del mundo, que apoya y es hermano de colectivas como Las Tesis.⁶⁷

⁶⁴ Ver Feminist Press, *Desorden Público. Una plegaria punk por la libertad*.

⁶⁵ Transcripción de un video tomado por mí en ese evento, 17 Marzo, 2018.

⁶⁶ Ver @marielousalome, “Suscribo a Dahlia cuando dice que las #Pussy se apropiaron de opresiones que no les atraviesan para dar un discurso en un sitio privilegiado”.

⁶⁷ Paula Cometa, Daffne Valdés, Sibila Sotomayor y Lea Cáceres integran “Las Tesis”, el colectivo feminista chileno que creó la protesta colectiva “Un violador en tu camino”, protesta que ha sido reapropiada por comunidades

Al respecto de la apropiación de los blancos de movimientos que supuestamente no les competen, se encuentra un ejemplo de que muchas veces el privilegio puede ayudar a los que no tienen voz: en mayo del 2020, en varios lados virtuales se hizo viral –mediante una foto– una manifestación en Louisville, Kentucky, contra el asesinato de una chica afrodescendiente llamada Breonna Taylor, en la que se observaba una barrera de mujeres blancas, quienes, según la Kentucky National Organization for Women (NOW), gritaban en apoyo a los manifestantes, que si su privilegio les permitía exigir justicia y proteger a los que no eran escuchados, lo seguirían haciendo.⁶⁸ Las Pussy han logrado muchísimas cosas desde su privilegio, claramente, pero también desde sus limitaciones: nacer mujer en un país gobernado por Putin, un dictador que corta cualquier libertad de expresión diferente a la que él promulga, obviando que es un homo-les-trans-bi fóbico y un misógino.

Quien mencionó que las Pussy eran unas privilegiadas fue una mujer. Como mujeres lo peor que podemos hacer es comparar las luchas de una con las de la otra, porque al fin de cuentas todas estamos del mismo lado, ricas, clasemedieras, pobres, pertenecemos-vivimos en un sistema que nos violenta a todas. Quejarse de los privilegios de los demás y no ver los tuyos cuando te quejas, más que una opinión crítica es una contradicción que pesa mucho, pesa muchísimo porque sabemos que el enemigo no somos nosotras, es el patriarcado que respiramos a diario, ese que no se acabó ni estando en el encierro forzado, el aislamiento social que ocasionó la pandemia por Covid-19 en el 2020, y el cual –como menciona Judith Butler en su conferencia virtual para la

femenistas de todo el mundo. Ver Ana Pais, “Las Tesis sobre ‘Un violador en tu camino’: ‘Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras’.”

⁶⁸ Ver @KentuckyNOW, “6th and Jefferson in Louisville. This is a line of white people forming a barrier between Black protestors and the police”.

Universidad Nacional Autónoma de México "¿Qué hace que la vida sea vivible? ¿Qué constituye un mundo habitable?"⁶⁹ es también un privilegio de clase.

Finalmente, después de más de una década siendo partícipe activa en la escena musical, ya sea como cantante o escribiendo sobre música, puedo afirmar que todas las representaciones musicales y culturales de las que he hablado en este capítulo, así como los sentimientos y emociones que plasmé en las líneas del mismo, funcionaron para que, desde la adolescencia, a partir de los 16, la idea que tenía de ser mujer –imitando a referentes mujeres en la música– creciera y estuviera así también en constante cambio para formar enteramente lo que yo quería ser –o al menos ajustarse a mis necesidades– pasando constantemente por una especie de prueba y error, prueba y error, prueba y error, entre la equivocación y el volver a empezar de cero, como dice Caitlin Moran en *Cómo se hace una chica*, “¿qué hacer cuando te has formado a ti misma y luego te das cuenta de que te has formado con los elementos equivocados? Lo rompes todo y vuelves a empezar” (369).

Formarme a mí misma dentro de la industria musical, que en ese momento era la escena musical mexicana, no fue un proceso fácil y muchas veces nada disfrutable, pues ser mujer en la música representa pasar por una serie de obstáculos dictados por la misma industria musical, edificada a su vez sobre bases sexistas. El sexismo y la violencia de afuera de repente hace que te cuestiones si la versión de ti misma que reflejas es la que de verdad quisieras ser, y esto es a lo que yo llamo, pasar por ese proceso de prueba y error, en el que quizá al final de todo encontrarás una versión de ti misma, dentro de la industria musical o en donde te desenvuelvas, que sí te guste, y que te haga sentir cómoda.

⁶⁹ Ver @UNAM.MX.Oficial, “¿Qué hace que la vida sea vivible? ¿Qué constituye un mundo habitable?”.

Con esto no estoy afirmando que es imposible adentrarse, como mujer, en la música, al contrario: sumergirse en la industria musical, a pesar de saber que no es fácil y que muchas veces será doloroso, implica en sí una batalla ya ganada, y demuestra que lo más punk en esta vida es ser mujer en un mundo que quiere constantemente derribarte: “Tú empezaste a cultivarla [la versión de ti misma], y la naturaleza tomará el relevo y acabará el trabajo, hasta que dejes de pensar en lo que serás, porque ya estarás demasiado ocupada haciéndolo. Y pasarán diez años sin que te des cuenta” (Moran 371), como me pasó a mí.

Capítulo 3. Análisis de la lírica de las Ultrasónicas vs. Flans, Jeans y Litzzy: discursos de género y contrastes

Decidí realizar el análisis del discurso de la obra de las Ultrasónicas cuando me percaté de la poca importancia que se les ha dado como músicas y como creadoras de sus propias letras. Me di cuenta que no solamente a ellas se les había invisibilizado de la historia del rock, sino a muchas otras cantantes e instrumentistas de varias épocas, las cuales he mencionado –quizá no a todas, tal vez hay más que se me han pasado– a lo largo de los capítulos anteriores.

Ultrasónicas fue un grupo de garage punk creado en el Distrito Federal en 1996 y disuelto en el 2013. Varias músicas formaron parte de esta agrupación, sin embargo, las principales fueron Jenny Bombo (batería y voz), Jessy Bulbo (bajo y voz) y Ali Gua Gua (guitarra y voz). En 1997 grabaron un demo, el cual se convertiría después en su disco *Yo fui una adolescente terrosatánica* (2000) grabado en la discografía independiente española Munster Records, este disco tuvo dos ediciones, una en vinil y otra en CD llamada "Versiones Definitivas", ésta incluía nuevas canciones de su repertorio. Posteriormente grabaron su segundo álbum *Oh, sí, más, más!* (2002) –con Alejandro Marcovich como productor– en Sony Music Discos. Su último y tercer álbum *Corazón Rocker* (2007) lo produjo Michael Lucas –integrante de bandas como The Mommies y The Phantom Surfers– y fue editado por Vera Inc. Producciones, una disquera independiente.

Al principio, cuando inicié también con mi banda Fake Fémina no me importaba tanto el asunto de la poca presencia de las mujeres en el rock, poco a poco fui haciéndome más consciente de esto, aunado a que comencé a percibir y vivir también los sexismos en la escena en la que me desenvolvía (las experiencias narradas en el capítulo 2). Pensé que si yo estaba viviendo discriminación debido a mi género en la música, a ellas les había sucedido algo similar.

Las canciones de las Ultrasónicas continúan un discurso similar al que ya habían empezado las agrupaciones Riot Grrrl en los noventas en Estados Unidos, este discurso contenía temas

provocativos y combativos, los cuales cuestionaban la violencia de género, el sexismo, la sexualidad y la heteronormatividad, entre otros, muy apegados a los estatutos feministas que se plantearon en los años noventa.

En México, desde la creación del rocanrol a mitad de los años cincuenta, pocas mujeres pudieron rebelarse, tocaban *covers* de canciones estadounidenses enteramente comerciales y baladas que gustaban a la mayoría de la población conservadora del país. En esa época, las mujeres músicas no tenían tanta libertad de expresión, si se atrevían a tocar o cantar algo que hacía referencia al sexo, las vetaban. Fue hasta la época de finales de los setenta que las mujeres comenzaron a tener más libertad de expresión, lo cual coincidía con la segunda ola del feminismo norteamericano y el surgimiento del punk. Las agrupaciones o solistas ya en los ochenta y en los noventa en México comenzaron a escribir y a hablar sobre su sexualidad y sus iniquidades, como Rita Guerrero quien fue una de las primeras mujeres en el rock en exponer la figura de la mujer rockera en el escenario de manera provocativa cuando el rock estaba plagado de figuras masculinas y estaba hecho por hombres. Las Ultrasónicas no fueron la excepción, ellas abrieron las puertas a muchas otras agrupaciones y generaciones de mujeres como Le Butcherettes, Ruido Rosa, Descartes a Kant, entre otras.

Cuando creé Fake Fémina, las Ultrasónicas fueron una inspiración para iniciar una banda integrada únicamente por mujeres, hasta hicimos un *cover* con su canción *Qué grosero*; recuerdo que me gustaba y me sigue gustando la manera en la que elaboraban sus letras: muy sencillas, al estilo DIY/punk, pero con mucha potencia combativa. Fue casi a finales de la carrera en Letras Hispánicas que comencé a analizar algunas de sus canciones con propósitos variados.

Lo primero que realicé fue el análisis de la lírica de las canciones *Freak de la sociedad*, *Fuck the mall* y *I'm fucking pregnant*, elegí estas canciones porque tienen en común que están escritas en español e inglés y en todas éstas las Ultrasónicas utilizan los juegos de lenguaje con el

fin de satirizar y transgredir situaciones o contextos en los que se ven involucrados individuos marginales (el loco, el raro, la mujer) en el mundo.

Lo segundo que comencé –y ya como tema de tesis– fue el análisis de la discografía completa de las Ultrasónicas con varias canciones de exponentes del rock y el pop mexicano y español que tuvieran entre sus integrantes mujeres –Gloria Trevi, Alejandra Guzmán, Mecano, Pandora, entre otros–, esto con el fin de evidenciar las similitudes y diferencias que había entre los discursos de la banda punk y las bandas pop; sin embargo, esto resultó un tanto problemático, ya que el corpus de estudio era muy amplio y abierto, pues abarcaba demasiados discursos y eso daría contenido para un trabajo más extenso, el cual quizá retomaré más adelante.

Por estas razones, decidí acotar mi investigación un poco más y comparar el discurso de una selección de canciones de las Ultrasónicas con la lírica de una selección de canciones de dos agrupaciones de pop mexicanas, Jeans y Flans y una solista, Litzy. Flans es un trío de cantantes mexicanas, integrado por Ivonne Guevara García, Ilse María Olivo e Irma Angélica Hernández, el auge del grupo fue durante la segunda mitad de los años ochenta, tienen más de seis discos de estudio y actualmente la agrupación sigue vigente como dueto con sus integrantes originales Ilse e Irma. Por otro lado, el grupo Jeans, ahora denominado JNS, es una agrupación mexicana de música pop creada en la Ciudad de México en 1994 que cuenta con ocho trabajos discográficos; ha estado integrada por diversas cantantes como Paty Sirvent, Angélica Taddei, Tábatha Vizuet, Bianca Carrasco, Dulce María, Litzy, entre otras. Esta última abandonó la banda en 1997 para ser solista, ella cuenta con tres discos de estudios y otros discos compilatorios en colaboración con otros artistas pop.

En esta etapa dividí la tesis en tres capítulos, el tercero siempre se pensó que fuera el del análisis lírico. Primero realicé el análisis de manera cronológica, es decir, basándome en las fechas de publicación de los discos de la banda punk (2000, 2002 y 2007): analicé el primer disco y lo

comparé con una selección de canciones de las bandas pop en cuestión –cuyos discursos resaltaban o se emparejaban de manera temática (amor romántico, violencia, entre otros temas aún no bien definidos) con el de la banda punk y que no necesariamente estaban acomodados de manera cronológica– luego analicé el segundo disco y al final, el último y tercer disco, utilizando la misma estrategia que empleé con el primero. Para mí esto funcionaba, pero después de varias revisiones con mi asesor llegamos a la conclusión de que de esta manera se perdían de vista los temas que era importante visibilizar, por lo que finalmente cambié la estrategia y comencé a analizar la lírica con un tratamiento temático, es decir, ordené el tercer capítulo en cuatro apartados que describían un tema en específico, por ejemplo, el amor, en el que agrupé todas las canciones que referían a éste, y así sucesivamente lo hice con todos los temas que encontré y que se desplegaban de éste, como el sexo, la violencia y los estereotipos de género.

Uno de los objetivos de hacer este contraste entre la lírica de las Ultrasónicas y de las agrupaciones y solista pop es evidenciar las diferencias, si es que las hay, entre la lírica de bandas conformadas por compositoras e intérpretes mujeres enmarcadas en diferentes géneros musicales y que tienen diferentes formas de consumo y de producción (lo comercial y lo no comercial). Decidí que las compositoras (en este caso las Ultrasónicas) o las intérpretes⁷⁰ (las agrupaciones y solista pop no son las compositoras de las canciones elegidas) fueran todas mujeres con el fin de observar desde dónde escriben o cómo escriben, por ejemplo, del amor, del deseo sexual, de las representaciones sexuales, sobre la violencia de género o sobre los estereotipos de género. Así también observar, desde el elemento de la voz que da Maserá, si ser compositora o intérprete

⁷⁰ En el caso de Flans y, durante los primeros cinco discos, las integrantes no tienen ninguna composición propia. Es hasta el sexto titulado *Adiós* (1990) y el séptimo *Hadas* (1999) que dos integrantes, Ilse e Ivonne, realizan dos composiciones: *Niña* y *Uno de tantos*. No se encontró registro de que participaran en la composición lírica de otras. Por otra parte, la lírica de las canciones de Jeans fue escrita por diversos autores, en su mayoría hombres, a excepción de Consuelo Arango, pero ninguna escrita por sus integrantes.

influye en la libertad de expresarse o si estar enmarcada en el género pop o punk tiene cierta influencia en cómo se produce la lírica y los discursos. En el punk, generalmente los y las cantantes son también los que escriben, por ende, hay una libertad de expresión más remarcada, no son tan comerciales en comparación con las canciones pop, cuyo objetivo es llegar a un mayor número de personas, lo que puede provocar que el mensaje sea más suavizado.

En cuanto al corpus de canciones que se analizó, éste abarca 22 canciones de las Ultrasónicas de un total de 33, elegidas de sus tres discos y las canciones seleccionadas se tomaron de la plataforma Spotify y algunas de YouTube y las transcripciones de sus letras las hice yo. Se iba a analizar la obra completa de las Ultrasónicas, sin embargo, comencé a descartar canciones con base en que algunas eran instrumentales, por ende, al no tener letra no funcionaban para mi análisis; por otro lado, las demás canciones se descartaron por tema, como las que hablan sobre drogas y se entrecruzan con el rock, pues por el momento no se adecuaban al objetivo de esta investigación. Si bien en el tema de las drogas también se reproducen estereotipos de género y se vehiculan discursos violentos y de amor, me di cuenta conforme la investigación avanzaba que el análisis estaba más enfocado en contrastar los discursos que cuestionan o reproducen la forma tradicional del amor desde los roles de género, el sexo y la violencia, sin que éstos estuvieran mediados totalmente por el tema de las drogas.

Las canciones de las Ultrasónicas que se analizaron del primer disco son *Monstruo Verde*, *Pedro Fuzzca*, *Dulce hoja* (versión de *Sweet Leaf* de Black Sabbath), *Vente en mi boca* (canción inspirada en *Cum into My Mouth* de The Headcoatees), *Luxor y Mohawk*, *Fuck The Mall*, *Palomitas*, *El tema de las Ultras* y *Quiero ser tu perra* (cover de The Stooges). Del segundo se analizaron *Qué grosero*, *No quiero un novio*, *Vente en mi boca*,⁷¹ *Descocada* y *Gracias, mamá*: del

⁷¹ Esta canción se encuentra en el primer disco, pero la agregan también al segundo disco, sólo que en esta ocasión le cambian la velocidad y agregan efectos diferentes, la letra no cambia.

tercero y último se analizaron *Necesito acción*, *I'm Fucking Pregnant*, *Vive cochino*, *El rock de la pájara Peggy*, *Ñero*, *Juventud senil*, *Loser Mentality* y *Agrio silencio*.

La selección de canciones de las agrupaciones pop incluye 10 canciones de Flans, 7 de Jeans y 1 de Litzy. El corpus de canciones que se analizaron de Flans comprende los discos *Flans* (1985) con las canciones *Me gusta ser sonrisa*, *Billy*, *Susana* y *Te quiero*, *Te quiero*; *20 millas* (1986) con las canciones *Tímido* y *Uhm, ah, oh*; *Luz y sombra* (1987) con las canciones *Físico* y *No me quiero casar*; y *Alma gemela* (1988) con las canciones *No soy tan fuerte* y *Tiraré*. El corpus de canciones que se analizaron de Jeans comprende los discos *Jeans* (1996) con las canciones *Nueva generación*, *Pepe* y *Muero por ti*; *¿Por qué discimular?* (1998) con las canciones *Estoy por él*, *Enferma de amor* y *La ilusión del primer amor*; y *Tr3s.Jeans* (1999) con la canción *Sólo vivo para ti*. De Litzy únicamente se analizó *No te extraño*, canción contenida en su disco *Transparente* (1998).

La selección de este corpus se hizo después de revisar las letras de casi toda la discografía de las agrupaciones pop en cuestión y se siguió que las canciones se ajustaran a los temas que se iban a tratar en la tesis: ¿cuándo hablan sobre amor y cómo lo hacen? ¿cuándo sobre violencia? ¿en dónde hay estereotipos de género? ¿cómo hablan sobre el sexo? Elegí a Jeans/Flans/Litzy porque tienen el factor en común de no componer sus canciones, sólo las interpretaban. Las integrantes de ambos grupos no escribían y, además, mostraban en su lírica discursos que referían múltiples veces al amor, amores imposibles o no correspondidos. Este tipo de amor o amores eran vistos desde la perspectiva de los escritores puesta en voz de mujer; la mayoría de las canciones de Flans y Jeans fueron escritas por hombres, hablando de amores juveniles, mujeres abnegadas,⁷² estereotipos de

⁷² Hay excepciones en la lírica de Flans, pues *No me quiero casar* es una canción que refleja los deseos de una voz femenina de oponerse a la obligación del matrimonio, lo cual puede parecer novedoso entre toda la demás lírica que tienen que reiteran estereotipos de género desde el amor romántico.

belleza femenina, etc. Quizá y en parte, no componer influyó en que sus discursos se enfocaran a este mercado del amor, lo cual era lo más vendible, algo parecido a lo que pasó con las baladistas de los cincuenta y sesenta que menciono en el capítulo 1.

Sobre la voz

El análisis de las canciones siguió, en parte, la propuesta que hace María Ana Maserá en *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (1991), en la que se desglosa el origen de la lírica popular hispánica y el estudio de elementos como la voz, que es el que yo utilicé para delimitar quién habla, a quién se le habla y de quién se habla en las canciones que analizo: “En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama locutor y a quien se dirige el locutor, alocutario. Por último, se le define como delocutor a la entidad de quien se habla” (Maserá 13).

En cuanto a la voz, Maserá menciona que “nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la ‘voz’ en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir, de un sujeto enunciador” (12) y en cuanto a las canciones cuya temática es el amor –tema que se tratará en los primeros apartados– Maserá menciona que “la voz femenina en las canciones amorosas no es un rasgo exclusivo de la lírica hispánica; sino que aparece como una característica común a diversas tradiciones poéticas y, de hecho, ha sido considerada como un rasgo arcaizante” (7-8), esto puede explicar que aún en la actualidad las canciones de Flans/Jeans/Litzy sigan ese patrón y que éstas sean consumidas masivamente por los públicos. Cabe señalar que en esta tesis, el uso del femenino en la voz se refiere al artificio que empleaban los escritores –quienes en su mayoría eran los que podían acceder a la escritura– para plasmar estereotipos, costumbres o tópicos de las mujeres en esa época, los cuales no necesariamente correspondían a las mujeres y que se respaldaban todos ellos por la

concepción patriarcal existente, esto generalmente se verá reproducido en la lírica de las agrupaciones pop, pero la lírica de la agrupación punk no está excluida de reproducirla.

Masera menciona también que “la antigüedad de la canción amatoria de voz femenina es un hecho aceptado. Sin embargo, aún existe polémica en cuanto al carácter creador de la mujer” (7-8), es decir, las voces femeninas escritas por mujeres eran pocas o quedaron como anónimas, pues difícilmente se podía conocer quiénes escribían ya que la lírica popular se transmitía por la vía oral y era colectiva: “Las canciones de la antigua lírica popular hispánica pertenecen a una colectividad que posee una tradición poético-musical con un caudal limitado” (48). Masera continúa y citando a Frings menciona que esta mujer creadora está “al comienzo de toda poesía amorosa” (8), pero que para otros como Spritz, esta mujer existe pero aparece atendiendo —en su escritura o su aparición en la lírica popular— las necesidades que le impone el hombre (8), como es el caso de algunas canciones de Jeans/Flans/Litzy, en donde se encuentran marcas de voz femenina, sin embargo, no son ellas las que se expresan, son voces femeninas muchas veces puestas en función de las necesidades del otro. Al respecto, María Cuesta Torre en “La auto alabanza femenina en la lírica de tipo tradicional” menciona que gran parte de las composiciones de la lírica popular tienen por protagonista a una mujer, y que es posible afirmar que el protagonista femenino es una de las marcas de identidad de la lírica tradicional:

La lírica de tipo tradicional tiene por común denominador la presencia femenina como sujeto, protagonista e intérprete de las composiciones. Sin embargo, ello no quiere decir que las autoras de dichas composiciones fuesen siempre mujeres, pues estos textos revelan, casi sin excepción, el trasfondo de los intereses masculinos. Su contenido gira en torno a la mujer rendida de amor por un hombre, deseosa de obtenerlo. Esta apreciación no debe

llevar, sin embargo, a excluir la posibilidad de la autoría femenina de algunas composiciones (107).⁷³

Por otra parte, Masera menciona que para conocer en boca de quién o a quién de dirige el discurso (locutor, alocutario o delocutor) de las canciones se deben de buscar “elementos que pudieran constituir una marca, en otras palabras, elementos que nos permitieran especificar el género de la voz de la canción” (14), por ejemplo, designaciones textuales para el ser amado (hombre o mujer, dependiendo de la voz) o los nombres propios como Juan, María, etc., los cuales más fácilmente nos permiten conocer quién habla. Cuando el género de las voces está determinado, las diferentes categorías gramaticales (pronombres, sustantivos, adjetivos o verboides) funcionan como marcas en las canciones estudiadas. Sin embargo, Masera advierte también que dentro del discurso de las canciones existen voces cuyo género no está determinado, designadas como voz neutra, “las cuales constituyen una marca con designaciones ambiguas, como ‘amor’ o ‘amores’, ‘mis ojos’ o ‘alma mía’, en fin, designaciones que son empleadas tanto por la mujer como por el hombre y que, por lo tanto, no funcionan como marca [textual]” (19). Sin embargo, el contexto será un elemento importante que nos ayudará a conocer si estas marcas nos refieren a una voz femenina, una masculina o una neutra:

Estos rasgos que se determinan por el contexto los llamamos marcas contextuales [...]

Existe un grupo de canciones donde, a pesar de los elementos encontrados, no se sabe qué voz habla, si hombre o mujer, ya que estos sirven indiferentemente para la voz femenina y para la masculina. A estos textos, cuya voz es indeterminada, los designamos como neutros (20-23).

⁷³ Ver Ma. Luzdivina Cuesta Torre, “La auto alabanza femenina en la lírica de tipo tradicional”. <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6076/La%20autoalabanza%20femenina%20en%20la%20li%CC%81rica%20del%20tipo%20tradicional%20%282001%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Así pues, en este primer apartado y en los siguientes se analizarán las letras de las canciones con la ayuda del elemento de la voz y de las marcas que menciona Masera para conocer quién habla en la lírica de Flans, Jeans, Litzy y Ultrasónicas. Además, este análisis también se entrecruza con teorías sobre la lírica popular que siguen lo interpretativo y reflexivo de los mensajes que la canción popular reproduce en la sociedad y cómo ésta los utiliza para funcionar en ciertos ámbitos, como en lo sentimental, cómo la sociedad reproduce dichos mensajes y cómo estos mensajes tienen consecuencias y repercusiones en, por ejemplo, seguir perpetuando la violencia de género o los estereotipos de género mediante la lírica popular.⁷⁴

3.1 Crítica al amor: del cortés al romántico

Según Marcela Lagarde en *Claves feministas para la negociación en el amor* (2001) la palabra amor viene del latín y “significa vivo afecto o inclinación hacia una persona o cosa” (14), se ha pensando que el amor es un concepto universal, sin embargo, el amor no significa lo mismo para todas las personas, el amor tiene clase social, tiene género y es diferente en cada sociedad o cultura:

En la visión tradicional, el amor es universal y ahistórico, es eterno, tiene valores universales idénticos y se rige por una moral universal. En la visión feminista, el amor es histórico –está condicionado por las épocas y por las culturas–, está especializado por géneros –tiene normas y mandatos diferentes para las mujeres y para los hombres– (Lagarde 19).

Uno de los elementos que tiene de universal el concepto del amor es que durante siglos éste ha definido la vida de las mujeres y se ha colocado como el centro de su identidad. Las mujeres no nacemos amando sino que aprendemos a amar, nos educan para ello:

⁷⁴ Ver Eduardo Viñuela y Laura Viñueña, “Música popular y género”, Anna María Fernández, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, Varios autores, *La borradura de la letra. Lírica popular y género*, entre otros.

nacemos sexuadas, con características sexuales específicas, y es a partir de ellas que aprendemos contenidos de género. En nuestra cultura uno de los contenidos de género fundamentales es aprender a ser seres del amor y a definir nuestra existencia en torno al amor, a las diversas formas de amor (Lagarde 13).

El amor no es estático y ha ido cambiando conforme el paso del tiempo. Las mujeres, según Lagarde, han aprendido ideologías amorosas a través de mandatos y creencias tradicionales y esto siempre ha dependido del momento histórico en el que se vive o se vivió y de las condiciones de vida de cada individuo. A pesar de que existen diferentes tradiciones amorosas, la ideología del amor en Occidente “se ha ido extendiendo cada vez más y hoy, con la globalización, se va convirtiendo en la perspectiva amorosa mundial” (Lagarde 20) y a pesar de que el amor no es estático, aún en la actualidad seguimos reproduciendo comportamientos de hace siglos, tanto de la antigüedad clásica como la griega, cuya idea respecto al amor era que éste hace perfectas a las personas:

Para la tradición griega, el amor hace perfectas a las personas. La cultura griega consideró que el amor pone a las personas en un proceso de perfección. Lo que sucede con es que, con estas ideas, llegan las desilusiones amorosas, porque ni quien ama es perfecta ni quien es amado es perfecto (Lagarde 24).

O por ejemplo, se sigue reproduciendo la concepción cristiana del amor “hacer el bien sin mirar a quien”: “El cristianismo difunde un conjunto de expresiones morales que insisten en que no importa cuál sea la calidad del amado, importando únicamente la felicidad que hay en dar amor” (Lagarde 25) esto sin importar que estas concepciones, entre otras cosas, del amor siguen repercutiendo hoy en cómo lo consumimos (por ejemplo, desde la música) y cómo nos relacionamos con los demás, y han invadido de contradicciones –seguir un sistema tradicional o seguir uno moderno– nuestros pensamientos y actitudes respecto del amor:

Por querer amar con generosidad y con libertad, por querer amar y ser amadas en plenitud las mujeres modernas viven conflictos muy profundos, que configuran como frustración gran parte de sus experiencias amorosas. A la vez, somos modernas y somos tradicionales, y a diario vivimos una contradicción antagónica en desear ser benevolentes, generosas y dar superabundancia a los demás, al mismo tiempo que tratamos de realizarnos, de vivir en plenitud y de ser libres (Lagarde 26).

Del mismo modo, el amor burgués es una de las formas históricas del amor que más han impactado a la creencia que tenemos en la actualidad del amor, éste surgió en Europa en el siglo XIII y llegó a su fin en el siglo XIX cuando el amor victoriano comenzó a reinar, su creación está vinculada a la expansión de la cultura burguesa: “A diferencia del amor cristiano, que separó el cuerpo del espíritu, el amor burgués une el amor espiritual y el amor carnal” (Lagarde 43). En esa época, según Lagarde, ya se admitía que en las relaciones de pareja debía de existir amor y se empieza a entender que también en el matrimonio debía de estar presente:

Antes del amor burgués, el matrimonio no estaba ligado ni al amor erótico ni al amor espiritual. La gente se casaba sin amarse. Llegaban al matrimonio por arreglos familiares, por conveniencia social, por ligar personas de un pueblo o de una tierra con personas de otros pueblos o tierras. Antes del amor burgués, el amor se dejaba para relaciones eventuales fuera del matrimonio. Cuando aparece el amor burgués se debe buscar encontrar a una persona para amarla toda la vida. La meta era ser una familia y perdurar en el mundo, el amor se vuelve núcleo de las relaciones de pareja, de las relaciones sexuales y también de la familia. Este es el modelo ideal del amor burgués (43).

Esto es todo lo contrario a la forma de amor previa, el amor cortés. En este amor cortés, los hombres debían experimentar pasiones eróticas que no se realizaban, pero que sí alimentaban el imaginario. Estos hombres vivían enamorados de una mujer (generalmente de una clase más alta

que ellos) a la que demostraban en público su amor y realizaban hazañas históricas, “pero con la que no tenían nada que ver en la vida cotidiana y a la que ni siquiera le dirigían la palabra. El amor burgués puso fin a aquellos amores ideales, sacándolos del cuadro del amor permitido” (Lagarde 44). Con el fin del amor cortés, asevera Lagarde que “comienza a ser ilegítimo que un caballero ame idealizadamente a una dama que es esposa de otro señor y más aún, que lo exteriorice públicamente” (44) y asevera también que esta prohibición del amor cortés “tiene su base en que se impuso el concepto patriarcal de que las mujeres amadas son propiedad privada de los hombres que las aman” (45).

Siguiendo con esta nueva forma de amor, la burguesa, a la par se establece que las normas sociales son el matrimonio, vivir en pareja y el amor para toda la vida y la heterosexualidad, “queda impreso en la ideología burguesa que el amor heterosexual es el amor natural, y que el no heterosexual es amor contra natura (Lagarde 45). Es justo también en este amor burgués que los roles de género se delinean de manera más remarcada, las mujeres –generalmente las de clase media alta, ya que las ‘otras’ tenían que salir a trabajar, las que podían, pues en esa época era mal visto que las mujeres tuvieran dinero propio– comienzan a ser encasilladas como seres domésticos, “seres del mundo privado” (Lagarde 47) y es aquí en donde comienzan a perfilarse los modelos de mujer en donde se contrasta la mala (la que sale) con la buena (la que se queda en casa).

El amor histórico que sustituyó al burgués es el victoriano. Según Lagarde, la Reina Victoria construyó el estereotipo de madre perfecta y lo heredó a la sociedad de su tiempo, “una sociedad muy conservadora, muy patriarcal muy cerrada” (52); la Reina se convirtió en un modelo femenino y con base en esto las mujeres de la corte y las de la aristocracia fueron recluidas en sus hogares para que parieran más hijos a la nobleza, “era una estrategia de clase: se destinó a las mujeres a dar más y más hijos a una clase social que estaba en expansión. Cuando esta clase entró en declive y aun cuando ya estaba apunto de extinguirse, el modelo pervivió (Lagarde 53). En este modelo, el

amor se compara con el amor de Dios, “tiene una dimensión religiosa muy conservadora y se considera pecado casi todo” (Lagarde 53), además de que se prohibieron las pasiones eróticas como forma de expresión del amor y a las mujeres no se les permitía demostrarlas: “la mujer tenía que mostrar frigidez. La frigidez se convirtió en una virtud para las victorianas” (Lagarde 53), asimismo, se instauró que la función de las mujeres era la de procrear como una expresión de amor hacia su esposo “para el amor victoriano la pureza sexual de las mujeres consiste en mantenerse permanentemente embarazadas, pariendo y amamantando” (Lagarde 53).

Posteriormente y como una reacción al mundo conservador de la época victoriana, surge el amor romántico, el cual “reinvindica la pasión erótica y el amor fuera de la sanción institucional del matrimonio” (Lagarde 55). Este tipo de amor plantea sus bases sobre un amor puro “es puro porque no está contaminado por las instituciones, por las formalidades” (Lagarde 56), el romanticismo es la base de este amor y se plantea que los ‘amorosos’ dejen todo –familia, dinero, etc.– en nombre del amor y como en los otros tipos de amor, éste también consagra la desigualdad de género. El amor romántico, según Lagarde, tiene como características principales la tragedia, lo imposible, el sufrimiento “asumimos que amar es sufrir” (57), este tipo de amor –que a la vez es una evolución en comparación con las formas pasadas, pero que siguió siendo una fábrica de desigualdades de género– es el que ha perdurado hasta la actualidad.

Estas formas de amor y de estereotipos de género son las que han sobrevivido y las que se pueden ver hoy reproducidas de manera diversa en los mensajes de los medios de comunicación que diariamente consumimos, así como en las canciones que reproducen estos discursos, estos moldes tradicionales de amor y de género que hemos escuchado durante siglos, y que se plasman en la canción mediante tópicos románticos o amorosos heredados de las distintas formas de amor que se han tratado brevemente aquí.

Parafraseando a Anna María Fernández en *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana* (2002) hay quienes consideran que una de las raíces de la canción romántica en México es la trova yucateca del siglo XVII, pero que no fue hasta el siglo XX, que la trova estereotipó en sus temas amorosos a la mujer como sumisa y totalmente idealizada “que parece esperar eternamente la cortesía, declaración de amor o queja de un apasionado” (130). Asimismo, la autora explica que las raíces de este género romántico se dice que datan de los siglos XVI, XVII y XVIII “con la tonadilla española y del romanticismo del siglo XIX con el aria, la romanza de ópera y la música académica y de salón. Se enraíza en los trovadores y juglares de la Edad Media, en los poetas del Siglo de Oro y en los románticos del siglo XIX” (133). Fernández también menciona que en el siglo XX en México el autor que marcó el estilo romántico en la música popular fueron los boleros de Agustín Lara.

Dialogar y discutir sobre estos discursos sobre género en la música popular es el tema que nos ocupa. Analizar estos discursos amorosos en la lírica popular hispánica no es nuevo, la antigua lírica popular española ya mostraba una gran cantidad de temas, sin embargo, Masera advierte que “el tema más universal del villancico es el amoroso, con sus mil variaciones y motivos”(19). Masera también menciona que la voz femenina, en el ámbito amoroso, “nos revela los sentimientos de la mujer; algunas veces la escuchamos como mudos testigos hablar de sus deseos o sus penas; otras, el enojo y la ira llenan sus palabras por el dolor de un engaño o un desencanto cuyas causas son la actitud del amante” (38), sin embargo, no hay que olvidar que estas voces, aunque con marca femenina, no funcionan ni funcionarán de la misma manera para todas las canciones, ya que éstas están influenciadas en primera instancia por la creación masculina –específicamente en el caso de Jeans/Flans/Litzy– y en segunda, por el contexto en el que se envuelve la situación: por ejemplo, las canciones que se enmarcan en el amor alimentan un tópico sostenido por la construcción heteropatriarcal de lo que significa el amor, como lo veremos en las siguientes canciones.

Respecto del amor romántico, Mónica Sainz en su texto *Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente* menciona que

El amor romántico no sólo no es ajeno a la socialización de género sino que es impulsado y sostenido por ésta y la construcción social de este tipo de amor se ha fraguado desde una concepción patriarcal asentada en las desigualdades de género, la discriminación hacia las mujeres y la sumisión de éstas a la heterosexualidad como única forma de relación afectivo-sexual (3).⁷⁵

Las canciones de las agrupaciones pop en cuestión refuerzan el discurso del amor romántico, éste construido desde una visión heteropatriarcal en la que la posición de la mujer se resume a ser madre, esposa o amante –esta última desde una posición de sumisión, no de gozo–; o bien, las mujeres se representan como un modelo ideal y puro, “la imagen del modelo de mujer va de la idealización purísima e inalcanzable –por lo tanto bien pudiera verse, como hemos dicho, inexistente– a la más perdida y engañosa hembra” (Fernández 232), a la par, la lírica de las canciones de Jeans/Flans/Litzy cumplen con algunos de los cometidos de su mismo género musical, el pop: son canciones dirigidas a multitudes, hechas en masa y digeribles para todo público.

Al respecto, Virginia Guarinos en “Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica” menciona que uno de los temas primordiales que tocan las canciones de consumo⁷⁶ es el amor, y que este tipo de canción está hecha para que sea escuchada por multitudes. Si pensamos que la música también es una vía de comunicación y una

⁷⁵ Ver Mónica Sainz, *Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente*.

⁷⁶ La autora le llama canción consumo a toda aquella pieza musical que, independientemente de su género, esté hecha sin mayor esfuerzo, que contenga letras simples y cuya difusión esté pensada para que sea fugaz; en el pop éste es el fenómeno dominante. Ver Virginia Guarinos, “Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica”.

manera de educar a los públicos, es probable que la música de Flans/Jeans/Litzy, cuyo éxito comercial fue innegable, educara a la mayoría de personas que las escucharon en sus respectivas épocas (ochenta y noventa fue el auge de estas agrupaciones) y que estas personas hayan moldeado sus comportamientos en función de lo que aprendían escuchando:

El amor es eje central de la canción de consumo y, si fuera cierto que la canción puede interferir en nuestro comportamiento, también es evidente, por tanto, que tal reiteración puede interferir en el modo de entender las relaciones de pareja entre hombre y mujer, tanto sentimental y emocionalmente como desde la perspectiva sexual (304).

En el discurso, por ejemplo, de *Te quiero, te quiero* incluida en el disco *Flans* (1985) de Flans no se encuentra a primera vista una marca de la voz que enuncia, hasta que aparece el pronombre ‘otra’ en la canción:

olvídame, quiéreme, márchate
da lo mismo, siempre te querré
encuéntrame algún chico mejor
no estoy libre, le diré, busca otra, por favor

Este pronombre refiere a una voz femenina que le habla a un él (alocutario); podemos saber que el alocutario es un él porque se hace inferencia en la letra: “encuéntrame un chico mejor”, lo que implicaría una unión heterosexual.⁷⁷ La voz femenina en esta canción representa el modelo de una mujer complaciente, quien perdería toda su identidad a petición del otro (del él), incluso se

⁷⁷ Sin entrar tanto en detalle sobre las orientaciones y posibilidades sexuales que puedan haber en esta composición, Rodrigo Bazán menciona en “Jaguaí en mil canciones: reguetón, “amor” romántico y discurso(s) tóxico(s)” que “el Pop en castellano norma el comportamiento de las mujeres tanto como niega existencia al sexo homoerótico y bisexual, la explícita multiplicidad de parejas sexuales [...] y las aficiones específicas de comunidades como la del BDSM” (6), por lo tanto, la posibilidad de la existencia de otro tipo de relación que no sea heterosexual, es sino imposible, poco probable-. Asimismo, Masera menciona que en las canciones de amor cuando el género del alocutario está explícito, éste constituye una marca. Si el sujeto se dirige a un hombre, sabemos entonces que la voz es femenina y viceversa (42).

despersonificaría para conseguir que él la acepte, la quiera (la vuelva a querer), como se muestra en las siguientes estrofas:

condéname a no ser como soy
si tú quieres todo empieza hoy
invéntame otro nombre, otro ayer,
y con otro corazón sentiría el mismo amor
te quiero, te quiero, te quiero
no me importa lo demás
te quiero, te quiero, te quiero
si estás conmigo o si te vas
entiéndelo bien yo te quiero
y te quiero cada vez más

La lírica de esta canción genera estereotipos de la mujer que ama sin esperar nada a cambio y sigue un modelo de amor, si recordamos, como el de siglos pasados:

en la concepción tradicional del amor los otros siempre son prioritarios para las mujeres. Sentimos la necesidad de ser amadas y de amar, pero nos enseñaron a priorizar a los otros y a ser benevolentes y generosas con los otros y a no esperar que los otros lo sean con nosotras. Esta es la trampa amorosa más trágica en que la cultura patriarcal ha colocado a las mujeres: priorizar a los demás en el amor (Lagarde 27).

Del mismo modo, en la letra de *Estoy por él* incluida en el disco *¿Por qué disimular?* (1998) de Jeans, se refleja algo parecido, pero esta vez se agrega el elemento de la tristeza, tristeza en forma de pena por no estar cerca del amado; también se agrega la justificación de la existencia en función del otro, no existo si tú no estás, todo lo hago por ti:

cae la lluvia sobre mi cabeza

pero no me afloja las ideas, no
al almacén donde guardo las penas
no le queda sitio para una más, estoy por él
aunque les abra las puertas no se marchan
piel, hasta el mismo tuétano
que hay en mis huesos
en un mil por cien, estoy por él
suspiro en silencio me arañan los celos
estoy por él

En este sentido, la voz coloca al otro como centro de su discurso amoroso y como el centro de su vida: “Para las mujeres, amar es colocar al otro en el lugar más importante del mundo, más importante que una misma. Decimos ‘sin ti me muero’ y eso significa que la sustancia de mi vida está en ti, no en mí” (Lagarde 31). Asimismo, se encuentra el elemento de los celos, elemento que corresponde a este sistema amoroso en donde “la pasión [amorosa] tiene como fin la posesión, la exclusividad y la fidelidad, y donde los celos son la medida del amor (56).⁷⁸

En esta canción se conoce el delocutor, pues se habla de un él, pero no hay una marca clara que nos arroje el género de la voz del locutor; todas las estrofas tienen marcas textuales que reflejan una voz neutra, sin embargo, si nos apegamos a lo que menciona Masera sobre que en las canciones de amor, si el sujeto enunciador se dirige a un hombre, sabemos entonces que la voz es femenina, a esta canción podría adjudicársele que quien habla es una voz femenina.⁷⁹

⁷⁸ Ver Mari Luz Esteban, *Crítica del pensamiento amoroso*.

⁷⁹ En la lírica popular hispánica antigua no era fácil conocer a los autores de las canciones, muchas veces estos autores eran anónimos o estas composiciones se difundían vía oral, pasadas de boca en boca por el pópulo, sin embargo, por el contexto histórico, casi siempre se le atribuía la autoría a hombres, pues las mujeres no tenían presencia autoral en esa época, pero éstas sí eran el centro de los discursos líricos. Lo que cambia de esa lírica a la actual es que tenemos un contexto más tangible –como lo audiovisual, ver @grupojeansoficial, “Estoy por él”– que puede decirnos que en

Igualmente, en *Sólo vivo para ti* incluida en el disco *Tr3s.Jeans* (1999) de Jeans, se puede observar el discurso amoroso que arrastra elementos de las formas antiguas amorosas que se detallaron al principio de este capítulo. Aquí se encuentra el elemento de la pérdida de interés por todo –hasta de vivir– pues su interés está enfocado en el amado, el otro:

sólo vivo para ti,
te amo a muerte y no lo sabe nadie
sólo vivo para ti,
sálvame, quiero ser feliz
en las líneas de la mano
tengo escrito: "te amaré hasta el último
de los suspiros que dé"
voy cambiando de costumbres
mientras cambio de actitud
todo el mundo que me interesa eres tú
pasa un día y otro, la lluvia y el viento
pero tú, nunca pasas y me arruinas la salud

En esta canción se conoce el género del locutor por el adjetivo ‘pegada’, es un locutor con voz femenina que le habla a un alocutario que se podría decir que es neutro, ya que no hay marcas textuales que definan el género;⁸⁰ la única marca que califica al alocutario es ‘estrella azul’:

y te pongo por las nubes,

esta canción la voz es femenina, no sólo porque existe un video en donde una mujer le canta a un él, sino también porque la canción la interpreta una mujer.

⁸⁰ A pesar de que en esta canción el género del alocutario es difícil de descifrar, el género se puede conocer mediante elementos contextuales como es el video de la canción, las enunciadoras le cantan a una imagen en la televisión-espejo-computadora que es una persona andrógina. Al final, se conoce que con quien hablan es un él; al parecer es una relación a distancia ya que la enunciadora se comunica con el alocutario mediante la computadora y mediante cámaras web. Ver @grupojeansoficial, “Sólo vivo para ti”.

eres una estrella azul
que me roba horas de sueño y de luz
sólo aspiro a ser tu sombra
para poderme meter en tu ropa
y andar pegada a tu piel
pasa un mes y otro invierno y verano
pero tú, con los años
sigues molestando aún

En la lírica de Flans/Jeans/Litzzy el amor es uno de los temas que más aparece, incluso éste es quizás el tema que le da sentido y significación a sus canciones. Estas agrupaciones pop no hablan sobre temas como la sexualidad, aunque en ocasiones, las agrupaciones realizan implicaciones hacia este tema, sin embargo, lo realizan de manera aislada como se verá en el siguiente apartado sobre sexo.

El discurso de las bandas poperas generalmente retrataba a la mujer como un ser inocente cuyos anhelos están más enfocados en preservar la virginidad, el decoro o el honor. Presentaban voces que enunciaban a manera de castigo el comportamiento de una mujer, como en *Susana* incluida en el disco *Flans* (1985) de Flans, canción en la que además se habla de la soledad, un elemento muy arraigado en el discurso del amor romántico; si una mujer está sola o soltera es mal visto por la sociedad, siempre tiene que tener a un hombre a su lado, su media naranja:

Susana, amante sin amor
coleccionas amargura y dolor
nadie respetó tu honor
paso tras paso, vida minada, ¿adónde vas?
busca el sustento, gran sufrimiento, sola estás

sé que no quieres ser, sé que quieres llorar

sólo el silencio de un pensamiento

que en el pasado todo pudo cambiar

En *Susana* habla un locutor neutro, no hay marca textual de que sea una voz femenina o masculina; se conoce el género del alocutario que es una mujer gracias a los adjetivos y sustantivos siguientes: ‘sola’, ‘Susana, actriz de vodevil’, ‘reina de consentir’, ‘reina de soledad’ y ‘viva’. En esta canción se castiga a una mujer (Susana) por llevar su vida como la llevó, aunque no se explica qué fue lo que hizo y por qué la pasa tan mal, esto solamente queda en la suposición. La voz que narra es una voz que señala, juzga y aconseja a Susana desde una perspectiva conservadora, supone que las mujeres dejadas o infieles ya no tienen honor o que las mujeres nos quedamos odiando amargadas a quien nos lastime en el ámbito sentimental, o simplemente las mujeres no pueden existir sin un hombre a su lado. Aunque en esta canción las marcas contextuales nos refieran a que la canción la interpretan mujeres, esta voz neutra que enuncia representa a los compositores,⁸¹ que como ya lo mencioné anteriormente, siguen una pauta de estereotipos femeninos marcados por el sistema patriarcal: “En ocasiones, cuando los compositores son hombres, se trasluce en las letras un tono de inutilidad y soledad en la mujer sin hombre” (Fernández 177), asimismo, estos compositores representan una voz que encapsula el pensamiento aprendido por las mujeres de expresar sus deseos sexuales en función de términos románticos, como mencionan Eduardo Viñuela y Laura Viñuela:

⁸¹ La “neutralidad” en las canciones de Jeans/Flans/Litzy es posible que tenga también que ver con la no dicha y tenue exploración al entonces potencial mercado LGBT+, quienes además de las adolescentes, consumían este tipo de canciones. Si bien, el tema no forma parte de los objetivos de mi tesis es una posible línea de investigación sobre la neutralidad en la música pop con el objetivo de ampliar el mercado de consumo. Para muestra las listas “Orgullo” que se generan en las plataformas de *streaming* como Spotify, Apple Music y Prime Music que incluyen algunas de las canciones pop que analizo en esta tesis.

Las chicas, a través de un proceso de identificación con los modelos femeninos propuestos en la música popular, son encaminadas a interpretar su sexualidad en términos románticos, apuntalándola en la interiorización de valores como el compromiso, la fidelidad o el sacrificio (304).

Los estereotipos de género es uno de los temas que se ensalzan en la lírica popular y tiene mucho que ver con el tema del amor, ya que se utiliza la imagen idealizada de una mujer o de un hombre como en *Tímido* –canción incluida en *20 millas* (1986) de Flans– para seguir perpetuando un sistema patriarcal en la música. En *Tímido* se encuentra un estereotipo de mujer en busca de un hombre ideal, o una mujer ideal buscando a su hombre ideal:

era mitad del verano
en un rincón junto al mar
y yo soñaba en la playa
con el hombre ideal
tenía tantos galanes
loquitos todos por mí
atletas esculturales para poder elegir

En esta canción de nuevo el locutor tiene una voz neutra, la cual conocemos únicamente por el género masculino del alocutario (un sustantivo masculino calificado por un adjetivo masculino ‘un chico tímido’) y de los delocutores (hombre ideal, galanes, loquitos), y porque le canta a un él, la voz sería femenina.⁸² La voz describe cómo comienza a flirtear con un sujeto, que al parecer tiene características de alguien tímido y que por ende, no le hace caso; todo va bien, la

⁸² De nuevo, si nos apegamos a lo que menciona Masera sobre que en las canciones de amor, si el sujeto se dirige a un hombre, sabemos entonces que la voz es femenina, a esta canción podría adjudicársele que quien habla es una voz femenina (42).

voz que enuncia muestra sus intenciones de tomar la iniciativa, pero sigue sin haber una intención más allá de lo romántico (me enamorarás) y de la idealización y estereotipos de belleza (atletas esculpturales, los ojos azules) que pone la voz enunciante en su conquista:

pero el flechazo tardó en llegar

un chico tímido algo especial

ojos azules, me enamorarás

Lo más que se puede acercar el locutor a un tono sexual es cuando enuncia que los involucrados bailan en la oscuridad y la voz enuncia que invita al tímido a ir al puerto a nadar, sin embargo, lo sexual solamente se puede suponer, ya que tampoco en el video oficial⁸³ de la canción se muestra lo anterior, ni siquiera se muestra el beso del que se habla:

luego en un rato bailamos

tocando la oscuridad

creo que me has hechizado

vamos al puerto a nadar

la luna nos sorprendió en el mar

un solo beso y fue fatal

se convirtió en estatua de sal

Otra cuestión a destacarse de esta canción es que la voz femenina es la que inicia el cortejo, no es el hombre, es ella, sin embargo, con esto, nuevamente la voz espera que el otro sea quien dé el primer paso, la busque, la mire, la enamore, apegándose a lo tradicional:

tímido, búscame

te invito una copa en el mar

⁸³ Ver @mosquitoblingue, “Flans | Tímido (HD)”.

tímido, atrévete
a qué hora podemos quedar
tímido, mírame
sé que te empiezo a gustar
tímido, quédate
no voy a dejarte escapar

Por otro lado, en la lírica de las Ultrasónicas se pueden encontrar también canciones que tocan el tema del amor o de las uniones sentimentales, que si bien siguen siendo éstas un prototipo de unión romántica,⁸⁴ se muestran rasgos menos conservadores en comparación con las canciones mencionadas anteriormente de Jeans y Flans, como en *Luxor y Mohawk*, incluida en el primer disco homónimo (1998) de la agrupación punk:

Luxor le decían
por su flamante look
trabajaba en las mañanas
de *diler* en C.U.
esta chica transtornada
a Mohawk conoció
con su pelo electrizado
a ella le conquistó
nunca hubo un romance

⁸⁴ Incluso, estas uniones siguen siendo un prototipo de amor heterosexual y de reiteración de roles de género: Él la protegía/cuando bailaba slam/después de la tocada siempre/Mohawk la iba a dejar. En su discurso siguen perpetuando que el hombre es el que tiene que proteger a la mujer indefensa (la misma fórmula del príncipe valiente que va en busca de la princesa encerrada en una torre, una mujer indefensa incapaz de protegerse a sí misma, solamente que aquí reformulada para el punk).

que se le pueda comparar

sexo, droga, punk, violencia

fue lo que lo hizo especial

La voz que enuncia es neutra, no hay marcas que definan su género, los delocutores son uno femenino (Luxor, esta chica transtornada) y otro masculino (Mohawk, él la protegía cuando bailaba slam). En esta canción ya no aparece la figura de un hombre ideal o un príncipe azul, podría funcionar como un romance diferente, pero sin los estereotipos de belleza ideales –ya no hay un tímido de ojos azules–, además de que en las estrofas también se menciona que la sociedad rechazaba este tipo de unión:

la gente se asustaba

si los veía pasar

sus pantos con estoperoles

brillaban en la obscuridad

nunca hubo un romance

que se le pueda comparar

A pesar de que ya no se encuentra aquí ese romanticismo exasperado que se refleja en la lírica de Flans/Jeans/Litzy esta canción sigue reproduciendo el amor en función de uniones heterosexuales; sí, es una pareja de punks, pero al fin y al cabo, es una pareja que sigue la estructura normativa heteropatriarcal. El tema del amor no impregna la obra de la banda punk, no es su propósito, al contrario, tratan de romper un poco con los temas que las bandas pop cantaban; sin embargo, en este caso en específico, esta ruptura no implica que el discurso de la canción punk funcione mejor que los que se enuncian en las canciones pop de Flans y Jeans, ya que la banda punk emplea aún elementos discursivos que vulneran la representación de las mujeres en la música

popular. En este sentido, cabe señalar que las Ultrasónicas no “están curadas de patriarcado”, pero sí lo cuestionan, abren brecha para que lo hagan otras bandas y es ahí en donde está su aporte.

Otra canción de Flans en la que predomina el amor es *Me gusta ser sonrisa* contenida en su disco *Flans* (1985), canción en donde se presenta la voz femenina que enuncia (me gusta ser poetisa) que desea al otro (un él, artista y espectador):

miradas fuertes, besos de amor
intermitente sí y ahora no
pretendes ser artista y espectador
pero tu sombra me invita a querer
y tu mirada entra en mi ser
ya vive dentro, ya lo ves
me gusta ser sonrisa
sobre tus labios siempre estar
me gusta ser poetisa
metaforizar más, más sobre ti

Esta voz se encuentra en una especie de ensoñación e idealización. Al parecer, el deseo de la locutora se encuentra reprimido entre la vigilia del sueño y la distancia o lejanía que se tiene del amado, del alocutario. En cuanto al sufrimiento debido a la distancia y lejanía que se tiene del amado/a, Anna María Fernández menciona que “uno de los tópicos que se repiten en la canción romántica es el sufrimiento provocado por la lejanía del ser amado” (137). En el caso de Flans, que la mayoría de sus letras están escritas por hombres, y en la mayoría de las composiciones se encuentra una voz femenina, pasa esto, ya que los compositores toman este tópico y lo plasman en el imaginario de las mujeres que cantan, como si ellas lo pensarán:

te puedo besar, te puedo aprender

contar mentiras, desaparecer

me debes prohibir contigo

soñar otra vez

Asimismo, se enuncia que todo eso es sólo una ilusión de enamorada, por lo que se da a entender que el otro no existe más que en su imaginación, en el sueño; finalmente la voz pide que él le lleve su cariño, por lo cual se infiere que ese cariño/amor no existe en la vida real o que está lejos de su alcance. Masera incluye –entre los temas y motivos comunes que aparecen en la lírica popular hispánica– el tópico *llévame, amigo*, en el que se refleja que “el papel pasivo de la mujer de las canciones populares medievales se puede transformar en activo, a través del lenguaje, ya no sólo habla de su deseo, sino que es ella quien realiza una proposición” (62) (como se refleja también en la voz de *Tímido*); en este sentido, *Me gusta ser sonrisa* de Flans muestra una voz femenina que deja a un lado por un momento su pasividad y hace una propuesta –no tires tu cariño/ tan sólo tráelo– al alocutario masculino, sin embargo, esta actitud activa está puesta en función nuevamente del otro, el alocutario: “A pesar de que existe una transformación en la actitud pasiva de la mujer, la libertad de movimiento gozada continúa siendo limitada con respecto al hombre; esto es, la mujer depende del otro para salir de su impuesta inmovilidad” (Masera 64).

Nuevamente, en esta canción se muestra una voz femenina que enuncia la anhelación del amor no correspondido de un ser amado, la ilusión de estar esperando por algo que quizá no pasará:

romántica ilusión de enamorada

no tires tu cariño

tan sólo tráelo, tráelo

Algo similar se encuentra en *No soy tan fuerte* del disco *Alma gemela* (1988) de Flans, en donde lo onírico es el único lugar en donde se pueden realizar las fantasías que enuncia la voz, además de que también está el elemento de la ausencia del ser amado. En esta canción se desconoce

tanto el género del locutor como del alocutario, lo único que funciona como marca textual es ‘amor’, marca que según Masera funciona para delimitar que la canción puede estar tanto en voz femenina como en masculina; por ello, nuevamente la voz se puede conocer mediante el contexto.⁸⁵ En la canción también se enaltece la espera por el ser amado y el sufrimiento/dolor como elementos necesarios para expresar con toda plenitud que se ama:

falta tu paso y tu boca
te extraño al respirar
esta tristeza que se queda
me empieza a acompañar
si la quito te me olvidas
prefiero este dolor que me quema si te miro
en la imaginación
busco tus manos en mi cuello
no quiero caminar sin tu cuerpo
que me mueve despacio sin parar
sin el eco de tu aliento
no quiero despertar
y tu risa no me deja
me grita que no estás
tengo miedo, amor
no soy tan fuerte hoy

⁸⁵ En el video oficial se muestran varias parejas (hombre y mujer) y se aprecia cómo son las mujeres quienes se quedan solas y esperan al otro (un él), por lo tanto, esta canción se podría enmarcar dentro de la voz femenina, ya que son ellas las que dirigen (enuncian) el mensaje. Ver @williamaranaasencio, “Flans - No soy tan fuerte (Videoclip Oficial)”.

cierro los ojos y te nombro

quiero sentir tu olor

y te espero y te sueño

quiero escuchar tu voz

Masera también incluye dentro de los tópicos que aparecen en la lírica popular hispánica el *¿dólos, mis amores, dólos?*, tema que implica la ausencia del hombre, ausencia enunciada por una voz femenina “abandonada preguntando dónde está su amante” (53) y a modo de queja porque no esté: falta tu paso y tu boca/ te extraño al respirar/ y tu risa no me deja/ me grita que no estás. Este tema se conecta a la vez con el de la *espera*, “un tema propio de la voz femenina, donde la mujer cumple un papel pasivo, que se manifiesta en su lenguaje y en su falta de movimiento” (Masera 56). Estos tópicos aparecen con frecuencia en la lírica de Flans/Jeans/Litzy.

Al respecto, Fernández anota que este tipo de canciones se caracterizan por tener elementos meramente ficcionales, como si los hechos que se narran sucedieran en un entorno de ensoñación, de alejamiento de la realidad, pues idealizan tanto al otro, que pareciera que no existe, como sucede con *Me gusta ser sonrisa* y *No soy tan fuerte*: “Se llama canción romántica precisamente por este estado [ensoñación alejada de la realidad] de ánimo que destaca tanto en sus letras como en su auditorio receptor” (137).

Mientras las Ultrasónicas intentan zafarse del amor romántico y enuncian en el coro no quiero un novio/ nada de amor en *No quiero un novio* incluida en *Oh, sí, más, más!* (2002) y tocan temas sobre el amor y el odio, en las canciones de Flans se sigue reiterando un discurso amoroso enunciado en su mayoría por voces femeninas, en el cual, aunque existan relaciones violentas y basadas en el sufrimiento, las mujeres representadas en ellas seguirían ahí a pesar de ello, como en *Te quiero, te quiero*.

En comparación con todas las canciones anteriores de las agrupaciones pop, *No quiero un novio* de las Ultrasónicas tiene un discurso que plantea nuevas formas de tratar el tema del amor. La voz femenina (se conoce ésta por los adjetivos ciega, aturdida, elementos encontrados en la letra) discursa con un alocutario neutro (el cual podría ser la sociedad [si me criticas es porque no te miras]) y le habla a otro alocutario de género masculino (se infiere que es así porque se menciona en la frase no quiero un novio). La voz enuncia una de las tantas posibilidades de vivir una ruptura amorosa, cuando no quieres enamorarte (como se lee en la segunda estrofa), o cuando no estaba en tus planes:

no busco amor, lo doy a cambio de sexo
aturdida me comporto como yo no quiero
ciega de amor, no vi por dónde te fuiste
dejaste un hueco y me quedé muy triste
para follar no encuentro el misterio
yo sé que el alma se entrega a través del cuerpo

La voz enuncia que no quiere un novio y nada de amor en el presente, porque en el pasado –ciega de amor, no vi por dónde te fuiste/ dejaste un hueco y me quedé muy triste– sufrió una decepción, aquí de nuevo se presenta el elemento de la ausencia del ser amado, encontrado en la lírica de Flans, sin embargo, esta vez con un tratamiento diferente, pues la voz femenina ya no enuncia que se queda esperando a que vuelva éste, al contrario comienza a intercambiar el amor por sexo y a replantearse a manera de crítica social –pero no te hagas, tú estás en las mismas/ si me criticas es que no te miras/ no es que me queje, no quiero un novio/ es que la soledad me acerca poco a poco al odio– lo que podría ser el amor y la misoginia que pueden encontrarse en una relación eróticoamorosa.

En esta canción, la voz enuncia a modo de queja una situación que se repite en la música popular y que se vive en las relaciones fuera de la música: el abandono sin aviso, o lo que podría llamarse actualmente como *ghosting*.⁸⁶ En *No quiero un novio* se evidencia el comportamiento masculino violento que abandona sin avisar y al poco tiempo encuentra a otra (o ya la tenía) – ¿cómo encontraste a alguien tan pronto?/ yo no he podido ni empezar a buscar–:

Pero en este tipo de canción [la romántica] también encontramos las palabras y los sentimientos de algunas mujeres, que además de las quejas de un mal matrimonio por culpa del hombre borracho y malgastador, advierten o aconsejan a quien quiera oír las. Esto es, buscando si no contestación, sí otros puntos de vista y otras voces, encontramos también críticas femeninas al comportamiento masculino, socialmente considera hostil, aunque típico y consetido más allá de la norma social (Fernández 142).

Al principio del análisis pensé que la canción era un tanto contradictoria, pues se habla sobre follar y no buscar amor, pero cuando se acaba éste, la voz enuncia que sufre, sin embargo, luego, y con un poco más de tiempo, llegué a la conclusión de que lo interesante es que en la letra se muestra que en ese intento de solamente querer follar –o viceversa, amar–, hay un fallo, y por lo tanto, la voz enuncia que se enamora, mostrando al amor como un acto frío y cruel, como puede ser, pues no se fantasea con la idea de un amor para siempre, como sí pasa en la lírica de Flans o Jeans. Por lo tanto, y debido a la complejidad y a su propia contradicción entre elementos, la voz femenina en esta canción puede funcionar como un locutor femenino colectivo que le da voz a muchas otras mujeres que sí comparten esta experiencia y la vivencia violenta del hombre que abandona sin aviso, elementos que también resultan complejos de analizar como se mostrará en los siguientes apartados temáticos con *Ñero* o en *Pedro Fuzzca*.

⁸⁶ Ver Rocío Carmona, “Por qué no deberías practicar ‘ghosting’, aunque esté de moda”.

Las voces de esta canción ya no quieren un novio, quieren compañía (una compañía sexual), aunque esto involucre estar en una lucha constante con ellas mismas, entre lo que se debe de hacer según la sociedad (tener novio, por lo tanto, no estar sola) y entre lo que se quiere hacer (involucrarse sexualmente sin enamorarse) aunque no lo logren completamente.

En la misma línea de análisis del amor en la música popular se encuentra la canción *Muero por ti* de Jeans canción contenida en su disco *Jeans* (1996), en la que también se observa este discurso:

si supieras de qué manera muero por ti
a todas horas
la enredadera que se apodera
en un mil por mil
de mi persona
muero por ti
si lo supieras no me tratarías así

En esta canción la voz del locutor es neutra, así como lo es el género del alocutario, pues no hay marcas textuales que las definan; se puede inferir que la voz del locutor es femenina y que esta voz enlaza al alocutario de género masculino con un delocutor al emplear el verbo en gerundio en femenino ‘besándola’, el cual implica la existencia de un delocutor de género femenino que ambas voces tienen en común en el contexto comunicativo que se enuncia en la siguiente estrofa:

llevo en las tripas un elevador
saltando en el vacío cada vez que te ven
besándola

En la mayoría de la lírica de Jeans se enunciaban los deseos o desventuras que los sujetos involucrados pasaban debido a un desamor, incluso toda la lírica del primer disco versa sobre esas

situaciones, se manejaba un discurso en cuanto al amor romántico también como en Flans, pero parte del discurso de Jeans estaba más enfocado a un público adolescente; se seguía evidenciando que a las mujeres se les enseña desde muy pequeñas a normalizar que los hombres sean indiferentes con ellas como en *Pepe*, canción incluida en su disco *Jeans* (1996) y en la que se encuentra un locutor con género femenino que le habla a un alocutario con género masculino:

no eres galán, pero tampoco eres feo
y como yo hay muchas en el intento

En la lírica de esta canción se normaliza el comportamiento tóxico de los hombres, en contraparte con lo que mencioné anteriormente en *No quiero un novio* –en donde se evidencia a manera de crítica el comportamiento misógino de éstos– y se acepta que ellos se comporten indiferentes, sean distraídos y en consecuencia, ignoren a las mujeres esperando que éstas resuelvan o conlleven solas una situación amorosa:

si estás conmigo no me tomas en serio
porque el futbol ya te sacó del encuentro
poca tarea y no terminas de hacerla
puede esperar porque el Nintendo te espera
y como tus cuates sólo piensas en comic's
y mientras tanto mi alma se desespera
tan loca, tan tonto
que no te fijas que me encantas
si vieras que quiero, que muero
por un beso tuyo, por un gesto
Pepe, no te has dado cuenta todavía que te amo
Pepe, ya no quiero sólo ser tu amiga no seas malo

Pepe, deja a un lado tanta tontería
que podemos comenzar el día
juntos con una nueva teoría, para amarnos

En contraposición con las canciones románticas de Jeans/Flans, está *Dulce hoja* incluida en *Yo fui una adolescente terrosatánica* (2000) de las Ultrasónicas. Esta canción es una adaptación al español de *Sweet Leaf* de la banda británica Black Sabbath, contenida en su disco *Master of Reality* de 1971.⁸⁷ En los versos habla un locutor neutro que le declara su amor y sus sentimientos a un alocutario femenino:

ahora que no me escuchas
cuando te encontré nunca imaginé
que no olvidaría tú y tu poder
tú me metiste en mi interior
y me dejaste deseando más
te amo, lo sabes
mi vida era hueca pura depresión
y tú llegaste y me llevaste al rol

Es hasta la cuarta estrofa que se conoce que la declaración se le hace a alguien de género femenino por el sustantivo “nena”:

ahora soy libre, libre de verdad
y pronto el mundo también te amará, oh, sí, nena

En la quinta se aclara que no es una persona, si no algo: “pruébala”. A ese algo se le atribuyen características humanas, pues se menciona que la gente la hace menos y la quieren callar:

⁸⁷ Ver “Violencia simbólica: Las mujeres en el rock mexicano. Una Aproximación desde el análisis del discurso” de Miriam Valenzuela Martínez.

ahora, pruébala

la gente cuadrada no logra entender

te hacen menos te quieren callar

Ya en las últimas estrofas, se infiere que ese algo es una hoja, y se implica que podría ser una hoja de marihuana, la cual le enseñó a vivir, a dejar de estar deprimido y además le dice a todos (los que escuchen o lean) que la prueben. Esta inferencia también viene de la canción original, ya que ésta comienza con sonidos de tos simulando un *toque* por parte del guitarrista Tony Iommi y del cantante Ozzy Osbourne, además de que la canción está catalogada por ser una de las primeras representantes del género stoner rock, el cual hace referencia al uso de cannabis.⁸⁸ La hoja no escucha (primera estrofa) ni tampoco oye (penúltima estrofa), no es un ente animado, pero como lo mencioné en el párrafo anterior, se le atribuyen aspectos humanos:

tú me enseñaste lo que es vivir

oh, dulce hoja y tú sin oír, oh, sí, nena

A diferencia de, por ejemplo, *Me gusta ser sonrisa* de Flans o *Estoy por él* de Jeans, *Dulce hoja* rompe nuevamente con el estereotipo del amor romántico, se ama (con cierto sarcasmo) a una hoja, y no a un ser humano, a quien se anhela constantemente. En la canción de las Ultrasónicas se juega con este estereotipo del amor y se convierte en una sátira: se puede amar una hoja, así como se puede amar a un humano. En la mayoría de las canciones de las Ultrasónicas se representan voces, en su mayoría femeninas, en situaciones⁸⁹ que nada tienen que ver con rupturas amorosas o con el amor romántico. El contenido de la lírica de las Ultrasónicas se inclina más hacia cuestiones

⁸⁸ La revista virtual *Complex* incluye *Sweet Leaf* en el número 18 del ranking de canciones que hablan sobre la marihuana. Ver *Complex*, “The Best Songs About Weed”.

⁸⁹ Las Ultrasónicas juegan en su lírica con diversos temas, como los que presento en este capítulo, pero también tienen otros como las drogas, el rock u otras cuestiones como la crítica al sistema capitalista o una crítica social en general. En *El espacio exterior* hablan sobre su gusto por los géneros musicales apegados al rock y rechazan los géneros tropicales; en *Fuck The Mall* hablan sobre su rechazo a la gentrificación de los espacios o como en *Freak de la sociedad* y *Agrio silencio* en donde se realiza una crítica a la sociedad que margina a las personas diferentes.

cómicas o sarcásticas, como en las canciones *Tema de las Ultras*, en la que de manera burlesca se describen a ellas mismas como provenientes de otro planeta:

en los confines de un planeta lejano
existían cuatro seres unicoides que vinieron a la tierra
a cantar esta rola
son las Ultrasónicas son estereofónicas
no tenemos que chupar solamente que tocar
son las Ultrasónicas loco te vas a quedar
vas a querer vomitar, loco te vas a quedar
son las Ultrasónicas no te quieras esconder
te podemos encontrar y también aniquilar
somos las Ultrasónicas hijas del buen Frankeinstein
son las Ultrasónicas, sí, las hijas de Satán

O en la de *Palomitas* contenida en el primer disco en donde la voz del locutor enuncia cuestiones muy alejadas al amor romántico:

un helado de banana
muchas flores para mí
chaparritas de naranja
Miguelitos, Duvalín
un besito mermelada
mi gatita junto a mí

Al igual que Jeans y Flans y a la par de la formación de las Ultrasónicas, surgió Litzy (ex integrante del grupo Jeans) en 1998 con su sencillo *No te extraño* contenido en su primer álbum *Transparente*. La canción de Litzy es una mezcla de ritmos dance y balada romántica que tiene un

locutor y alocutario de género neutro. El locutor enuncia que extraña a alguien, no se dice si se extraña a un hombre o una mujer, ni tampoco se conoce el género del o la que habla ya que es una voz neutra que enuncia las experiencias que ese alguien vive tras la pérdida/ausencia del ser amado.

Todas las estrofas tienen versos escritos en rima y el coro también; las primeras dos estrofas comienzan explicando un poco la situación en forma de metáforas que aluden a la anatomía humana y quieren explicar que la persona sufre debido a la pérdida del otro/otra:

ese campo de energía en mi cerebro
me satura de descargas cuando pienso
contamina mis sentidos con recuerdos
pues te extraña cada átomo en mi cuerpo
ese dínamo encarnado aquí en mi pecho
que irrigaba hasta la punta de mis dedos
ya no cuenta con la sangre para ello
pues te extraña cada arteria de mi cuerpo

Como se observa, en *No te extraño* no hay pista de algún acontecimiento sexual, ni de alguna liberación o empoderamiento de la voz, como sí los hay en la lírica de las Ultrasónicas, por ejemplo, en *Monstruo verde* se borran los límites de lo prohibido, es decir, el tabú no existe pues la voz neutra enuncia que los delocutores, uno masculino (el monstruo) puede drogarse sin ningún problema e irse con su conquista a fajar después de bailar en una fiesta. No importa si el personaje principal es un monstruo de género masculino porque hay un sujeto femenino que se mete en escena y es en el que la voz del locutor deposita la libertad que tiene una figura femenina de irse a fajar en una fiesta:

el monstruo, dice la gente
se pone hasta atrás

se trae a su chava
y se ponen a danzar
sus cuerpos amorfos
se ponen a vibrar
después de dos rolas
se van a fajar

Por otro lado, un caso similar a *No te extraño* es *Enferma de amor* del disco *¿Por qué disimular?* (1998) de Jeans, en donde nuevamente repiten el tópico del amor imposible y cómo éste va minando la salud de la voz femenina:

esta obsesión que no comprendo
me pone mal
estoy simplemente enferma de amor
esta obsesión, que me quita el sueño
es la señal de que estoy ya
enferma de amor

La salud no tendría por qué cuestionarse en términos de cuánto me ama el otro, más cuando estos discursos los canta y distribuye una banda tan comercial como lo fue Jeans en la década de los noventa en México. Esto es una repetición del modelo de amor que el Occidente arrastra desde hace siglos. La canción de Jeans normaliza el amor tóxico de la juventud, el contexto de la canción es la escuela:

ni dormida ni despierta
se me va de la cabeza
pienso en él
por qué será

en la calle y en la escuela

peor que un dolor de muelas

siempre está

no me deja en paz

Este tipo de vínculo amoroso aprendido desde la niñez muestra a la mujer/niña/joven como un ser que solamente se siente bien cuando tiene señales del otro o cuando algo se refiere a él:

con las yemas de los dedos

pongo su nombre en el viento

y después

me siento bien

Este tipo de amor que representa Jeans es todo lo contrario al que enuncian las Ultrasónicas, por ejemplo, en *Juventud Senil*:

no me gusta el nuevo orden mundial

pero qué hueva luchar por la paz

quiero fumar marihuana todo el día

y que tú me hagas compañía

el amor es vivencial

yo sólo te quiero besar

sólo te quiero besar

Esta canción contrasta con las canciones de Jeans/Flans/Litzy porque las voces que aparecen en la lírica de las Ultrasónicas no plantean amores ideales ni útiles en términos de casamientos o relaciones de noviazgo, estas voces discursan sobre amores compañía, algo así como amantes o amigos con derechos (sin compromiso), porque eso les acomoda más, es más sano tener

un amante sin compromiso, pero con responsabilidad afectiva, a mantener una relación tóxica de codependencia, como se muestra en *Nueva generación* de Jeans incluida en el disco *Jeans* (1996):

cada sábado por la tarde
en los centros más comerciales
suspirando por algún chico,
que no sabe ni que existimos.
hojeando cada revista,
con los chismes de los artistas,
y llorando por algún trueno,
con el novio que tanto quieres

El tipo de amor que enuncian las voces en las canciones de las Ultrasónicas no funciona para la estructura social, en cuanto a formar una familia, al mundo real no le importas si no eres parte de una familia natural, si no eres heterosexual, clasemediero, trabajador y útil para el Estado, tu función como individuo no vale:

juventud senil
juventud suicida
es peligrosa pero no aburrida
el amor no tiene garantía
yo sólo te quiero besar
sólo te quiero besar
me da miedo escuchar el despertador
por eso despierto
cuando se va el sol
juventud senil

juventud suicida
es peligrosa pero no aburrida
el amor es una porquería
sólo te quiero besar

Por ejemplo, también en *Descocada*, el amor se plantea de una manera alternativa, pues el romance no se lleva a cabo de manera perfecta ni hay hombres ideales de por medio, por el contrario, se habla de hombres perversos y sin moral⁹⁰ y se cuestiona cómo debería ser una unión eroticoafectiva, asimismo, se enaltece la libertad sexual frente al amor romántico; la voz que enuncia todo es femenina, ésta enuncia cómo coquetea con todos y se divierte “sin una restricción”. Al mismo tiempo se genera una crítica hacia las convenciones sociales que dictan que una mujer al expresar libremente su sexualidad se convierte en una loca, en una mujer que muestra mucho atrevimiento o desenvoltura:

enamorada del amor dicen que soy
de coquetear y del romance
qué loca estoy, me dicen descocada
no entiendo la razón
yo sólo me divierto
sin una restricción

La música popular necesita tener discursos que no solamente hablen sobre amor romántico y si se habla sobre éste que los discursos se construyan para discutir de forma crítica al amor, que

⁹⁰ Lo cual aclaro, no es mejor que lo que enuncian por ejemplo Flans en *Tímido*, ya que aquí también sigue predominando una estructura heterosexual en las relaciones que se plasman en *Descocada* o en *Luxor* y *Mohawk*, sin embargo, las voces en estas canciones de las Ultrasónicas muestran opciones y otras alternativas de vivir un romance.

su función sea la de concientizar o criticar el sistema patriarcal en el que nos desenvolvemos y cuánto el concepto de amor que tenemos ha influido en las relaciones afectivas que creamos.

Finalmente, la juventud o juventudes que las voces representan en esta canción no están basadas en amores codependientes, ni representa a figuras de mujeres sumisas, elemento que sí se encuentra en repetidas ocasiones en la lírica de las agrupaciones poperas. Estas representaciones de mujeres jóvenes no son complacientes y no enaltecen el amor romántico ni la juventud que funciona a partir del amor ideal, al contrario, en la lírica de las Ultrasónicas el discurso del amor romántico se sustituye por uno o varios en donde coexisten voces que critican el sistema en donde viven como en *Fuck The Mall*, canción en la que una voz neutra discursa con un alocutario –de igual manera neutro y ambos pueden funcionar como voces colectivas– sobre la inconformidad que siente de que la ciudad en donde vive poco a poco se vaya gentrificando con las nuevas construcciones que generan plazas comerciales en la Ciudad de México:

Universidad, Galerías Santa Fe

Plaza Satélite

Centro Coyoacán, Perisur

Interlomas ¿Cómo lo tomas?

fuck

fuck the mall

fuck

fuck them all

Plaza Aragón

Plaza Lindavista

Plaza Coacalco

Pabellón Polanco

Plaza Sésamo
todos los Wal-Marts
todos los Sams
y todos los demás
so fuck them all

O también en *Agrío Silencio* en la que se presentan voces que expresan su incoformidad con la sociedad o el círculo familiar en el que se encuentran. Las Ultrasónicas retoman la letra casi intacta de la original *This Angry Silence* de Television Personalities contenida en su álbum *And Don't The Kids Just Love It* (1981):

Original

I hear my father shouting at my mother
in the room next door
he's always threatening to pack his bags
'cause he can't take it anymore
and my brother's anorexic
but no one seems to care about the state he's in
and my sister's in the tub, she's a barmaid in a pub
and my mother's full of gin

Cover

oigo a mi padre gritando a mi madre
en el cuarto de a lado
es el cuento de todos los días y ya no puedo más
y mi hermano es anoréxico y a nadie le interesa
lo que él va a vivir

y mi hermana está en la tina

sirve tragos en cantinas y mi vaso tiene gin

La melodía parece casi idéntica y lo que agregan es la marca de género. En la original no hay una marca que designe el género de la voz, es una voz neutra, en la de las Ultrasónicas tiene la marca de género (“paso los días encerrada en mi cuarto”).

Esta canción, en ambos contextos (la banda británica y las Ultrasónicas) es una crítica en donde se manifiesta la incomodidad por la manera en la que la sociedad se maneja, ya sea su pequeña sociedad (la familia) como se enuncia en las estrofas de la primera parte de ambas canciones, o en la sociedad vista desde lo exterior, el contexto social, como en la segunda parte de la canción:

Original

I spend the days on my own

writing silly poetry

writing poems for the girl I love

but she doesn't love me

and I'm scared to go out at night

it's not safe on the streets

and it's hard to disagree in today's society

you can't trust anyone you meet

Cover

paso los días encerrada en mi cuarto

escribiendo poemas

escribiéndole al chico que quiero

y él no me quiere a mí

me da miedo salir de noche
no es segura la ciudad
y no sé a qué se deba si me encanta la peda
pero no la sociedad

La lírica de las Ultrasónicas, en su mayoría, contiene voces que enuncian las situaciones en las que –ya sean alocutarios o delocutores femeninos– se encuentran, estas voces femeninas enuncian situaciones amorosas que, a pesar de que no se alejan del sistema heterosexual dominante, sí representan distintos tipos de formas sexoafectivas alternativas. Por otro lado, las voces que aparecen en la lírica de Jeans/Flans/Litzy contrastan con las que se encuentran en la lírica de las Ultrasónicas, no solamente porque las agrupaciones pop generan un discurso en donde prepondera el tema del amor romántico sino porque la agrupación punk crea voces desde la libertad creativa de sus composiciones, de alguna manera, a pesar de que en el discurso se tendría que separar la persona (en este caso las integrantes de las Ultrasónicas) de las voces poéticas que se encuentran en la lírica, me parece importante destacar el elemento de la creación como algo que ayuda a generar discursos más complejos en los cuales podríamos identificarnos más personas.

La lírica popular actual necesita ser estudiada desde un ámbito crítico, no solamente uno que cancele a los artistas o a los discursos que generan estos, sino conocer lo que estos discursos nos dicen. Asimismo, es necesario que estos discursos no solamente hablen sobre amor romántico, se necesitan discursos que engloben más temas y disidencias sexuales, por ejemplo, unos en los que la voz femenina se visibilice o la voz neutra englobe más identidades y más gente se vea representada.

3.2 Deseo sexual y representaciones sexuales versus amor

Muy cerca del amor, se encuentra el tema del sexo y las representaciones de temática sexual, que, en comparación con las agrupaciones pop, las Ultrasónicas exponen de manera sino más libre sí más abierta. La lírica de las agrupaciones pop tiene censura en cuanto a los temas sexuales que enunciaban, pues lo que prepondera en su lírica es el tema del amor; mientras las Ultrasónicas dirigen la voz del locutor hacia un ñero,⁹¹ en *Ñero*, canción incluida en su tercer disco *Corazón Rocker* (2007), la lírica de Jeans sigue perpetuando e idealizando el discurso amoroso en *La ilusión del primer amor* del disco *¿Por qué disimular?* (1998), pues la voz neutra que enuncia se refiere al primer amor, al parecer a un alocutario con género neutro también; en esta canción tampoco se especifican los géneros de ambos, ni de la voz del locutor ni del alocutario, por lo tanto, seguirá la regla de Masera de conocer el género de quienes enuncian mediante marcas contextuales, en este caso se tiene el video oficial⁹² en donde cuatro mujeres dirigen su mensaje a cuatro hombres (todos adolescentes, lo cual se conoce no sólo por el video sino por lo que implica que asistan a clases y se hable del primer amor), por ende, se deduce que la voz del locutor es femenina y el alocutario es de género masculino:

ni los amigos saben qué es lo que me pasa
pero me enchino mirándote
cuando salimos a pasear después de clase
siempre termino cerca de ti
con la ilusión del primer amor desesperado, te amo

⁹¹ Según el Diccionario del español de México del Colegio de México (COLMEX), la palabra ñero tiene dos significados: 1. s Amigo, compañero: “Mira ñero, tú eres un cuate a todo dar”, “Nos echamos una cascarita con los ñeros de la cuadra”, “Los ñeros de la prepa organizaron su reventón en pleno Zócalo”. 2. s y adj Persona que se considera vulgar, carente de educación por pertenecer a una clase social baja: “Habla como ñero”, “Está muy ñero su galán”. En esta ocasión, las Ultrasónicas toman la segunda.

⁹² Ver @grupojeansoficial, “Jeans - La ilusión del primer amor (Oficial)”.

con la pasión del primer amor que me ha flechado, te amo
todos tus gestos naturales o excesivos pueden conmigo ¿qué voy a hacer?
me gustas tanto que te miro y ni respiro
te necesito más cada vez
voy a tener que aprender a traerte a la red

Por otro lado, en las primeras estrofas de *Ñero* de las Ultrasónicas el locutor habla de un delocutor masculino y en las últimas le habla a un alocutario que es el mismo, el ñero, un hombre (ya no un adolescente) que tiene cualidades muy particulares, que ni es el amor de su vida, ni mucho menos su primer amor, un ñero, y este ñero podría funcionar como un objeto, es como un tipo de fetiche sexual:

piel morena apiñonada
pelos pintados y pompita parada
brazos mamados, pantalones entubados
él siempre fue el guapo de la cuadra

La voz que se presenta en esta canción se consideraría femenina pues habla y le habla a un alocutario/delocutor masculino, además de que al parecer, son varias voces las que hablan, como se muestra en la siguiente estrofa:

no sé por qué me gustan los ñeros
no sé por qué me encantan los ñeros
a mí también me gustan los ñeros
no sé por qué se me hacen tan cueros

Estas voces, como pasa en *No quiero un novio*, funcionan como un locutor femenino colectivo que le da voz a muchas otras mujeres que desean lo mismo y que enuncian su deseo; la diferencia entre lo que se enuncia en la lírica de *Jeans/Flans/Litzy* y lo que se enuncia en *Ñero* es

que las situaciones comunicativas no se encuentran en el ámbito del sueño, de la espera o del sufrimiento, aquí no aparece el elemento de la ausencia ni de la tristeza tan presente en las canciones románticas, no se toca el tema del amor romántico, todo lo contrario, las voces femeninas enuncian situaciones sexuales, lo que ocasiona a la vez un giro en lo que se debe y no decir, lo que se le permite o no hacer a una mujer. Es importante que las Ultrasónicas pongan en voz femenina estas canciones de temática sexual, ya que, casi siempre, todas estas fantasías o fetiches los vemos reflejados en el imaginario masculino, como menciona Silvia Elena Tendlarz en “El fetichismo en la sexualidad femenina”:

El fetichismo forma parte de la serie de distintos tipos clínicos que se incluyen en la estructura perversa. Pero, paradójicamente, como perversión el fetichismo atañe casi exclusivamente a los hombres. Esta concepción, bastante difundida, cuenta no sólo con el acuerdo de los psicoanalistas, sino también con las conclusiones extraídas de los estudios de casos realizados por aquellos que, como Stoller, se dedican a la clínica de la sexualidad desde otros ámbitos. Sin embargo, el hecho de que la perversión fetichista pertenezca al ámbito masculino no impide que el fetichismo sea estudiado en los avatares de la sexualidad femenina (s.p.).

Asimismo, es importante que la sexualidad esté puesta en voz femenina y se haga de esta manera, ya que ésta durante siglos ha estado ligada a la reproducción, razón por la cual el feminismo de los setenta luchó por desvincularlas. No es aceptado que las Ultrasónicas hablen sobre tener sexo sin imaginar que éste se efectúe en función de reproducirse, por ende, en este sentido, el discurso de las Ultrasónicas contrasta con el discurso tradicional de una sexualidad por y para los hombres. La sexualidad también ha estado ligada a la heterosexualidad, concepción que en la lírica de las Ultrasónicas aún persiste, sin embargo, las Ultrasónicas invierten los papeles y son ellas las que enuncian una sexualidad activa, ya no es el otro. En la canción se enuncia como

un objeto al ñero, pues el hecho de hacerlo con un ñero simbolizaría la culminación del fetiche sexual, ya no es un hombre deseando *a la madre de José*,⁹³ sino que es la voz femenina la que enuncia, la que desea al objeto en cuestión; no se enuncia que le excita que sea un hombre nada más, le excita que éste sea moreno, se dedique a la construcción (chalán) y que tenga gustos *vulgares*, lo ñero es el fetiche,⁹⁴ y lo expresa de manera abierta:

pero cuando él me mete en la cama
dinamita cuando estamos en la playa
se me hace sexy, se me hace galán
en el fondo sólo es un chalán

Cabe señalar que dentro de esta manera abierta o la libertad de hacer o decir para conseguir la igualdad de género en cuestiones sexuales, Ana de Miguel Álvarez en *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección* (2015) menciona que el patriarcado nos hace creer que la igualdad de género ya está conseguida y que la libre elección individual que todos tenemos es un hecho enteramente consumado, por ejemplo, menciona que dentro de la revolución sexual de los setenta se pensaba que el hecho de aceptar la desnudez pública de las mujeres libremente sexuales era una realización personal y un avance hacia la igualdad, sin embargo, también comenzaron a surgir “sesgos patriarcales” (128):

Uno de ellos, bien conocido, implicó la conversión de las mujeres en objetos sexuales y objetos de consumo ligados al mercado capitalista. Proliferaron revistas de mujeres desnudas como Playboy y Penthouse, pero también revistas de mujeres que mezclaban

⁹³ *La madre de José*, incluida en el álbum *Estados de ánimo* (2003), es una canción de la agrupación española El canto del Loco. En ella se relata la aventura que la voz del locutor masculino tiene con la madre de uno de sus amigos y como esta fantasía lo involucra en una serie de problemas.

⁹⁴ Aclaro que el hecho de que este fetiche esté puesto en voz de mujeres no implica que éste no sea clasista, no obstante, el discurso sobre temas sexuales que las Ultrasónicas tienen en su lírica contrasta con el ideal del príncipe azul de las agrupaciones pop.

temas serios con mujeres desnudas. Esto se entendía que era progresista. En nuestro país [España], al finalizar la dictadura, también se reprodujo la ecuación mujeres desnudas y libertad” (129).

En realidad, todos –criados dentro del sistema patriarcal– estamos adoctrinados por el mismo sistema, sistema que nos hace creer que ya hay igualdad cuando en realidad lo que hay son “nuevas formas de reproducción y aceptación de la desigualdad. La desigualdad ya no se reproduce por la coacción explícita de las leyes, ni por la aceptación de ideas sobre la ‘inferioridad de la mujer’, sino a través de la ‘libre elección’ de aquello a lo que nos han encaminado” (Álvarez 9).

Las Ultrasónicas generan un giro en el sistema patriarcal que dicta que las mujeres no debemos ni podemos hablar abiertamente sobre nuestros deseos sexuales; sin embargo, esto también puede cuestionarse en términos de qué tanto en realidad las Ultrasónicas son libres de hablar sobre su sexualidad, sin antes su discurso encontrarse mediado por toda esta carga patriarcal aprendida socialmente. Es decir, si comparamos las agrupaciones pop en cuestión, las Ultrasónicas sí le dan un giro a los discursos de la música popular en cuanto al tratamiento que le dan a las cuestiones sexuales, no obstante, cabe cuestionarse qué tan libre es esa elección o si ellas siguen reproduciendo, dentro de esta “libertad”, el sistema heteropatriarcal. Creo que sí lo siguen reproduciendo, sin embargo, tratan, sino de cambiarlo, sí de generar nuevas formas de discursar dentro de la música.

El tener sexo con un chalán es una fantasía que se culmina en esta canción y no pertenece enteramente al imaginario masculino, pues a pesar de que el discurso de las Ultrasónicas no logra completamente desapegarse del discurso amoroso heterosexual, el acto de que se enuncie en voz femenina el deseo por el otro y no en función del otro –un chalán no un príncipe– es un giro dentro del sistema patriarcal:

me encantas pinche, ñero

hazme eso que me gusta a mí, ñero

métemela por atrás, ñero

estás bien carita, ñero

En la misma línea sobre expresión sexual versus amor, cabe *Necesito acción* (2007) incluida también en su tercer álbum, en donde la voz femenina comienza enunciando un fin de semana:

viernes por la noche, ya quiero salir

ir hacia las calles a causar frenesí

me pongo lápiz rojo y me hago mis coletas

completamente lista para ir de fiesta

El género del alocutario es neutro (marca: tus bellos ojos me lanzan suspiros) y así se mantiene durante toda la canción, a diferencia de las canciones pop con alocutario neutro que se convierte en masculino ya sea por el contexto o ya sea porque en la canción romántica siempre que se le cante a un hombre será una mujer en la que la voz esté puesta, en esta canción apegada al ámbito punk, las posibilidades de que la voz dirija su mensaje a otras identidades son más probables, por lo tanto ese alocutario puede ser masculino o femenino:⁹⁵

esta noche necesito acción

quiero alcohol y quiero rocanrol

sábado en la noche y ya me aburrí

llamo a mis amigas para ir por un *drink*

nada en la rocola y entonces te miro

tus bellos ojos me lanzan suspiros

⁹⁵ En páginas anteriores expliqué que en el pop las canciones tienen mensajes censurados o suavizados pues el mismo género permite o prohíbe qué es lo que se dice o no se dice, en esto también influye que el pop es un género para las masas y es más comercial en contraste con el punk, género en el que se tiene más libertad de escribir, cantar y actuar como se desee.

domingo en la mañana estoy encuerada

volteo a todos lados

no conozco tu cara

me veo bien sexy cruda

quiero caguama

ya estoy lista para ir de parranda

En esta canción se habla sobre alcohol y rocanrol, dos tópicos comunes que casi siempre contiene la lírica de la música rock y que las Ultrasónicas entrelazan frecuentemente con el tema del sexo. Varias canciones de las Ultrasónicas representan en su lírica estos temas, como *Dame Chela*, *Casco*, *Ramona* todas del primer disco, *Adicto al rock*, *Godzilla*, *El rock nació conmigo*, del segundo disco e *Hija de papá*, del tercero.⁹⁶

La lírica de las Ultrasónicas representa a voces de mujeres menos preocupadas por su imagen o por el qué dirán; en cambio las voces de mujeres que se representan en la lírica de Flans/Jeans/Litzy no expresan sus deseos sexuales, y si se acercan a hacerlo, lo hacen desde la idea del amor romántico, como en *Uhm Ah Oh* contenida en *20 millas* (1986), canción cuyo locutor es de voz femenina (marca: toda seguridad) y habla de un delocutor de género masculino (marca: él):

él está a mi lado y no sé qué decirle

dentro de mi cuerpo se alborota mi sangre

las ideas se me cruzan vienen y van

él es mi hombre lo supe nada más mirarle

y yo que me creía toda seguridad

me mira y voy perdiendo la serenidad

⁹⁶ En esta investigación no se incluirán estos temas ya que por el momento no son de interés para este análisis.

veinticinco minutos hace que él me besa y yo

no sé decir palabra, tan sólo murmurar

uhm, ah, oh, uhm, ah, oh, oh, uhm, ah, oh, uhm, ah, oh, oh.

En esta canción, la voz enuncia a medias sus deseos, sí hay marcas que funcionarían como un gesto sexual: se le alborota la sangre, pierde la serenidad; sin embargo, nuevamente en la canción termina todo por enunciarse en función del amor (mil palabras de amor), cada que la voz se acerca a hablar abiertamente de un tema sexual, ésta se detiene y vuelve a la fórmula repetida de la canción romántica:

es demasiado no puedo soportarlo

mientras me susurra mil palabras de amor

siento acelerarse el ritmo del corazón

En la lírica de Flans/Jeans/Litzy se representan voces femeninas que reproducen estereotipos de género, refuerzan el tópico del amor romántico y enseñan mediante eso que el único prototipo de mujer que es aceptado es la mujer enamorada que debe de controlar sus deseos sexuales y funcionar por y para el amor. Lo más cerca que estuvieron las Flans de representar voces femeninas que enuncian abiertamente sus necesidades fue con su canción *No me quiero casar* contenida en su disco *Luz y sombra* (1987), cuya voz locutora enuncia que no se quiere casar porque no está lista para hacerlo:

hay rumores que dicen que escapo de la ciudad

que mis sentimientos volaron sin ver atrás

un anillo no arregla el amor, lo complicará

vestida de blanco mis sueños no cambiarán

una historia de amor, sin fin, sin solución

no me trates de atar a ti por confusión

firmaré en tu corazón, (no me quiero casar) ni tú, ni yo

Por el contrario, en *Pedro Fuzzca* contenida en el primer disco (1998) de las Ultrasónicas, la voz que enuncia es femenina (cusca) y ésta habla sobre un delocutor masculino (Pedro):

a mí me gusta la fuzzca de Pedro

a mí me toca la fuzzca de Pedro

yo quiero esa fuzzca, sólo a mi me gusta

yo soy esa cusca que se cogió a Pedro

Pero también aparece la voz de un locutor de género masculino (Pedro es el que enuncia):

soy un rockstar fácil de matar

soy un rockstar me voy a matar

La palabra ‘fuzzca’ sería una interpretación de la palabra original ‘fusca’, la cual según el diccionario de la RAE, significa “(Del lat. fuscus). adj. 1. p.us. Oscuro, que tira a negro. m. 2. jerg. fusca (|| pistola).” Es un juego de palabras para llamar al pene, a lo fálico, es un albur. Por otro lado, según el DRAE ‘cusca’ viene “(De la voz cuz, con seseo y repetida, con que se llama al perro)”, pero en el lenguaje coloquial mexicano ‘cusca’ es una persona “enamoradoza, coqueta, ojo alegre que gusta de flirtear”, ‘cuzco (a)’, por su parte es “un(a) perro(a) pequeño(a)”. Asimismo, en el DEM, ‘cusca’ es “s y adj. f (También cuzca) Mujer coqueta, que busca sexualmente a los hombres”. Por el contexto de la canción, ‘cusca’ es la palabra que más se adecúa a la intención comunicativa, pues la voz que enuncia menciona que se ‘cogió a Pedro’, es decir, que pudo o no coquetear con él antes, pero que al final tuvo la libertad de acostarse con él, pues lo enuncia libremente. Esto es lo verdaderamente empoderador, pues la enunciante vocifera que se acostó con el chavo que le gustaba y que lo disfrutó, sin más.

Así, a pesar de que en la lírica de las Ultrasónicas se percibe aún una posesión amorosa-romántica en los versos siguientes: a mí me toca, yo la vi primero/yo quiero esa fuzzca, sólo a mí

me gusta, en las letras de Flans/Jeans/Litzy estos elementos se emplean de manera repetitiva y se llega a la nula presencia del deseo femenino, pues se deja de lado la participación activa de todo lo que implique una mujer que expresa su sexualidad de manera abierta, ya sea desde la marca de género en sus letras, ya sea desde los temas que se tocan o porque no son las integrantes de las agrupaciones las que se describen de tal modo; y por otra parte, se anulan –en el caso de la cero enunciación de temas sexuales– los cuales se camuflan, nuevamente, con el amor romántico.

Esta hipótesis sobre la interpretación versus la composición se analizará con más detalle en otro trabajo aparte, sin embargo, otra lectura que se le puede dar al discurso de las bandas pop es que una de las problemáticas en el quehacer de hombres escribiendo canciones interpretadas por mujeres, es que al escribir y reproducir estos discursos se perpetúan y reproducen comportamientos estereotípicos de las mujeres o de un modelo de femineidad aceptado, propios del sistema patriarcal. El problema de estos discursos es que por poseer un origen comercial, y por tratarse de la letras escritas por un grupo dominante –los hombres–, son los más difundidos y escuchados, por ende, formulan “verdades” que los oyentes interpretarán como lo único que hay que decir respecto a los comportamientos de las mujeres y sus vivencias amorosas, como menciona la musicóloga Lucy Green en *Música, género y educación*: “El patriarcado indica una estructura social en la que hay múltiples relaciones de poder, incluyendo el económico, el físico y el discursivo para construir ‘verdades’, pero en el que el balance general de poder es favorable a los hombres más que a las mujeres (23)”.

El deseo eróticoafectivo expresado en gran parte de la lírica de las Flans, Jeans y Litzy es un deseo enunciado desde la perspectiva de los escritores, hombres y mujeres –*No te extraño* pertenece a la compositora María Morín– que reproducen las relaciones que se establecen en el sistema heteropatriarcal; con esto, automáticamente se anula la representación adecuada de la que

hablaba Butler,⁹⁷ pues impera la mirada heteropatriarcal en la forma de expresarse, el sexismo se apodera de las composiciones interpretadas por todas estas poperas de las que he hablado, como menciona Carlos Bouza en “Riot Grrrls: esto está pasando sin tu permiso”:

La historia de la música pop es, por lo tanto, la historia de un patriarcado que se resiste a su derrocamiento. De mujeres que se aferran a su rol de intérpretes, mientras una red de compositores, instrumentistas y productores diseñan historias y envoltorios a su medida. De una representación de la feminidad encorsetada, dirigida a la sublimación de fantasías masculinas (s.p.).

En las letras de las Flans o de las Jeans que he presentado nunca hay un acercamiento a la expresión sexual, las voces que enuncian no hablan abiertamente de encuentros sexuales, lo hacen de manera velada, como se mencionó en *Tímido*, en comparación con *Pedro Fuzzca*, en la cual sí existe una voz femenina que expresa sus deseos sexuales, debido a que habla abiertamente de que tuvo encuentros con Pedro. Otro elemento importante de esta canción es que la que enuncia se dice a sí misma cusca, por lo tanto a modo de sátira recalca una cualidad negativa de lo que supuestamente la mujer no debería ser: o bien se reapropia del insulto para crear una barrera defensiva, o bien, se autonombra como tal por el simple hecho de querer apropiarse de esa cualidad, como Butler menciona en *Lenguaje, poder e identidad*, se toma la ofensa y se usa para autoproclamarse con el nombre indebido para generar una defensa y así darle al sujeto poder, pues se resignifica, esto se verá con más detalle en la canción *Qué grosero* de las Ultrasónicas.

⁹⁷ Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política. De esta manera, es importante que a pesar de que las Ultrasónicas no representan a todas las mujeres –es imposible– sí dan pie a que se generen otros discursos que puedan educar/ayudar a nuevas generaciones de mujeres en la música para que escriban sus propias canciones y generen sus propios discursos. Para conocer más acerca de la representación adecuada, ver Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

Cabe señalar que estas oposiciones, entre hablar abiertamente de sexo o no, que se establecen a lo largo de la tesis tienen también que ver con el género musical. El pop tiene ciertas reglas porque es para cierta audiencia, mientras que el punk de por sí es subversivo, lo que implica que de por sí exista mayor libertad de composición e interpretación.

Por otra parte, el fenómeno del cover o la versión también se encuentra en la discografía de las Ultrasónicas en varias ocasiones: *Quiero ser tu perra*, *Dulce hoja*, *Vente en mi boca* en el primer disco y segundo disco, *El rock nació conmigo*, en el segundo, y *Agrio Silencio*, en el tercero *Corazón Rocker*. Las Ultras hacen un cover de *I Wanna Be Your Dog*⁹⁸ (1969) de los Stooges y realizan la canción *Quiero ser tu perra* contenida en el primer disco. En esta versión, las músicas mexicanas se quedan con el *beat* original y le aumentan la velocidad, cambian la letra y la adecuan a su contexto. Las Ultrasónicas eliminan la primera estrofa de la original:

so messed up, I want you here
in my room, I want you here
now we're gonna be face-to-face
and I'll lay right down in my favorite place

En su lugar ponen lo siguiente:

tantos hombres y tan poco tiempo
espero sólo el correcto
baby, tú me puedes comprar
pero muy cara voy a resultar

Las Ultrasónicas salvan el coro casi con las palabras exactas:

and now I want to be your dog	porque yo solamente quiero ser tu perra
-------------------------------	---

⁹⁸ Esta canción ha sido versionada por varios artistas internacionales, incluidos Joan Jett, Sonic Youth, Nirvana, David Bowie, entre los más conocidos.

now I want to be your dog	yo solamente quiero ser tu perra
now I want to be your dog	yo solamente quiero ser tu perra
well, come on	órale

La diferencia es que cambia la marca de género, y el cambio de una voz masculina a una femenina implica que los discursos se tomen de distinta manera, por ende, las Ultrasónicas resignifican lo que implica ser una perra –con toda la connotación sexual– y en su defecto, retoma otro sentido, se lo apropian. Que Iggy Pop enuncie “I want to be your dog” –aunque utilizar un lenguaje soez y contestatario sea propio del punk– sigue siendo natural, los hombres se expresen de manera más libre, en cambio, cuando las mujeres se apropian de estos términos peyorativos, se considera antinatural, ya que la función de la mujer supuestamente es la de madre, esposa, lo decente. Hasta ahora, la voz que enuncia en esta canción representa una femineidad diferente y alternativa en comparación a la que se muestra en la lírica de las agrupaciones pop.

Asimismo, en las últimas estrofas las Ultrasónicas siguen el patrón de las primeras dos líneas, guardan el sentido del inglés:

now I'm ready to close my eyes	ya estoy lista pa' cerrar la gafa
and now I'm ready to close my mind	ya estoy lista para el <i>cocowash</i>

Pero después crean una parte lírica de dos líneas que las distinguen, por ejemplo, el lugar geográfico donde se encuentran, o el que conocen, una marca que identifica la generación a la que pertenecen o lo que había en el momento en el que escriben:

quiero que me pongas un víper
un celular y casa en Coyoacán

La original dice lo siguiente:

and now I'm ready to feel your hand

and lose my heart on the burning sands

Y por último, ambas canciones terminan igual con el coro. Al respecto de la versión de las Ultrasónicas, yo creo que se asemeja más en contenido a *Me gusta ser una zorra* (1983) de la banda española las Vulpess, que a la de los Stogees, –a pesar de que ambas son adaptaciones de la canción de la banda estadounidense– porque todas ellas (ambas bandas punk) resignificaron la canción hecha por una agrupación de hombres punks, se la reapropiaron y renegaron –con sus respectivas versiones, unas en los ochenta en España, otras en los noventa en México– del amor romántico utilizando las palabras zorra y perra como un acto que resignifica y cuestiona el lugar –lo privado vs. lo público– de las mujeres, no sólo en la música, sino en lo social:

si tú me vienes hablando de amor,

qué dura es la vida, cuál caballo me guía

permíteme que te dé mi opinión,

mira, imbécil, que te den por culo

prefiero masturbarme, yo sola en mi cama,

antes de acostarme con quien me hable del mañana,

prefiero joder con ejecutivos

que te dan la pasta y luego vas al olvido

me gusta ser un zorra (x4)

Las palabras zorra y perra son insultos que se utilizan para denominar a una mujer que ejerce como prostituta, una derivación de la palabra puta, ya sea como un *oficio* pagado, o ya sea porque la sociedad denomina así a una mujer que tiene sexo con muchas personas, lo cual se ha considerado como poco decoroso en una mujer, abominable para la imagen de una dama, pero de

enaltecer cuando es un hombre el que lo realiza, como menciona Marta Lamas en su artículo “¿Qué hay en un nombre? Creencias, prejuicios y discriminación” (2018), la palabra zorra o perra –zorro o perro– tiene un significado muy diferente si se habla de una hombre:

En nuestra cultura, las personas son clasificadas según esquemas que valoran o estigmatizan ciertas prácticas y conductas. La comercialización de servicios sexuales tiene significados distintos, según se trate de una mujer o de un hombre. La actividad sexual comercial de las mujeres atenta contra el ideal cultural de castidad y recato de la feminidad. El aprecio al recato sexual de las mujeres tiene su contraparte en la denigración de aquellas que no se ajustan al modelo (265).

Uno de los elementos por destacar de estas versiones, tanto de Ultrasónicas como de las Vulpess, es que las voces se autonombran con estos insultos que durante años han denigrado a muchas mujeres a lo largo de la historia, ambas agrupaciones crearon voces femeninas que los retoman y los deconstruyen para su propio beneficio, restándole con esta acción la carga ofensiva; no hay nadie más que les diga así, estas voces hablan por sí mismas, ahora ellas tienen el poder de mando y un arma más contra el sexismo. Para la sociedad, ser una perra es denigrante, decirle a alguien que es una perra es un insulto, pero para las Ultrasónicas y las Vulpess, esas palabras se resignifican, como menciona Itziar Ziga en *Devenir zorra* (2009): “sólo se puede ser puta, perra o zorra cuando otro lo dice, no cuando una lo exclama. Por eso molestaron tanto Las Vulpess. Ellas cantaban en primera persona: me gusta ser una zorra. No «me gusta ser tu zorra» «me gusta ser una zorra porque a ti te gusta» (22).

Ahora bien, es un tanto controversial traer a la mesa este tema de la resignificación de las palabras ofensivas. Me he cuestionando durante todo el análisis de esta canción –y de otras más que pongo aquí– que es peligroso que mediante el lenguaje se legitimen discursos de odio que tanto han vulnerado a una comunidad o grupo social, en este caso a las mujeres o como ha sucedido con

las personas afrodescendientes con la denominación “negro o negra” empleada peyorativamente, o “puto” y “maricón” para referirse despectivamente a un hombre homosexual. Una de las preguntas que me ha surgido con posibilidades múltiples de respuesta es en dónde o cómo encontramos los límites (si los hay) que esclarezcan cuándo realmente se realiza una apropiación en modo autodefensa o si esa apropiación legitima aún más los discursos de odio. Yo creo que el uso de estas expresiones –limitándome a su uso en la música– es muy valioso en contextos de vulneración social, las mujeres lo hemos empleado en nuestros discursos en los géneros musicales como el rap y el punk –ambos géneros apegados a la protesta y rebeldía y que las mujeres se los han apropiado– para visibilizar nuestras posturas y ejercer nuestra libertad de expresión, en un mundo dominado por discursos misóginos.

Tengo claro que es importante ser consciente del arma de doble filo que puede resultar la resignificación de las palabras ofensivas; sin embargo, es también importante que a pesar de conocer este doble filo, como mujeres sigamos trabajando en elaborar nuestros propios discursos, discursos alternativos y esperanzadores para otras mujeres, y también trabajar en nuestra sororidad, en tener presente que no a todas las mujeres les gustará autonombrarse como puta, zorra o perra y que eso está bien, es parte de la discusión que se irá generando a partir de estos temas. Más adelante continuaré con esta discusión con la canción *Qué grosero*.

La cuestión de convertir la ofensa en una defensa en los discursos musicales es importante de recalcar ya que ambas bandas de mujeres sufrieron de la censura en sus respectivos países por el hecho de cantar, por un lado la versión de las españolas⁹⁹ y por otro lado, las mexicanas fueron

⁹⁹ “Los sectores más reaccionarios amenazaron al grupo y convocaron manifestaciones que hizo que muchos veteranos al grupo y otras actuaciones se cancelaran, igual que pasaría con el grupo, que no duró un año de vida y no sobrevivió a la polémica”, ver “Las Vulpes, el grupo de mujeres al que sacrificaron por cantar ‘Me gusta ser una zorra’” de Javier Zurro.

vetadas por el Vive Latino por insultar al festival y desnudarse,¹⁰⁰ cuestiones que los Stooges, aunque también novedosos en sus letras y rebeldes, nunca sufrieron, ya que para la sociedad patriarcal las mujeres músicas no tienen permitido en el escenario (lo público) ser provocativas ni mucho menos ejercer su poder mediante el uso de su cuerpo sin antes ser juzgadas y condenadas por mostrarlo.

Algo parecido sucede con *Vente en mi boca* (contenida en el primer disco [1998] y en el segundo [2002]) de las Ultrasónicas, una de las canciones más famosas de la agrupación, cuyo contenido explora y enuncia temas más explícitos sobre sexo. Cabe señalar que esta canción es una adaptación parcial del inglés de la canción *Cum Into My Mouth*, contenida en el disco *The Sister of Suave* (1999) de la banda británica Thee Headcoatees, agrupación noventera integrada solamente por mujeres; *Vente en mi boca* también está influenciada por *Come into my Life* de Billy Childish.¹⁰¹

En una entrevista para *La Jornada*, las Ultrasónicas mencionan que metieron de nuevo esta canción al segundo disco porque le hicieron cambios en cuanto a la música: “En este disco hicimos la parte dos de *Vente en mi boca*, que viene escondida, con un toque espacial, y hay alucine, un poco del productor y de nosotras”,¹⁰² pero también se podría tomar como una reiteración del discurso de la banda, se reta al público “lo vuelvo a decir para que quede muy claro, para que se vuelva a escuchar”, lo que habla también de la libertad creativa que tenían las Ultrasónicas y el

¹⁰⁰ “Está el tema *Vive cochino*, una crítica al festival Vive Latino, donde hablamos de sus lados buenos y de las cosas malas que tiene. “Esta canción la compusimos a petición de los organizadores de ese festival, pero cuando la estrenamos en la edición 2003 del Vive Latino, no les gustó mucho; hasta querían recortarnos cinco minutos de nuestra actuación y amenazaron con desconectar nuestros instrumentos, pero nosotras nos aferramos y hasta tocamos una canción extra. Quizá por eso no nos han vuelto a invitar... creemos que nos tienen vetadas”. Ver Jorge Caballero, “Las Ultrasónicas regresan con Corazón Rocker”.

¹⁰¹ Ver Alfredo Padilla, “Interrogatorio Punk de #Underground a Jenny Bombo”.

¹⁰² Ver Carlos Caballero, “Nuestro boom, porque movemos a la banda: Las Ultrasónicas”.

poder que tenían sobre la producción de sus discos. Esta canción la enuncia una voz femenina la cual le habla a un alocutario masculino:

vente en mi boca,
chiquillo, vente ya
vente en mi boca,
te quiero saborear
loca, loca, tú me vuelves loca
vente en mi boca, vente en mi boca, wow

Vente en mi boca me hizo cuestionarme sobre si en realidad las Ultrasónicas se empoderan al hablar sobre hacerle sexo oral a un hombre o si en lugar de empoderarse estaban asumiéndose en una posición de sumisión. En la música popular hay muchos casos que refieren explícitamente al sexo oral, como *Moist Vagina* contenida en el álbum *Singles* (1995) de Nirvana:

She has a moist vagina
I particularly enjoy the circumference
I'll be sucking the warts off her anus
I prefer her to any other

Y que han pasado desapercibidos porque lo normal es que estos temas sean tocados por hombres o puestos en voz masculina. Nuestra educación sexual tiende a seguir la cultura heteropatriarcal dominante que dicta que si las mujeres expresan sus deseos sexuales, éstos siempre van encaminados en función del placer del hombre, olvidando –o más bien invisibilizando– que las mujeres también desean disfrutar enteramente de sus prácticas sexuales.

Lo anterior se puede analizar desde distintas ópticas con resultados varios; si lo vemos desde el lado lesboerótico, como lo veo yo, no necesariamente percibo que la que enuncia reproduzca patrones patriarcales cuando quiere –porque ella quiere “te quiero saborear” y no porque se lo

impongan o la obliguen— practicarle sexo oral a la otra persona. Lo que yo percibo es que es una mujer con deseos de practicar una sexualidad abierta, y por ende, lo enuncia. Sin embargo, hay que tener presente dos cuestiones: en primer lugar, que en el discurso de las Ultrasónicas se sigue encontrando un patrón hacia las relaciones heterosexuales —lo cual no es que esté mal, sino que no logran desapegarse de esa estructura en su discurso— y en segundo, la existencia de esta libertad de elección condicionada por el patriarcado de la que habla Ana de Miguel en *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*. No obstante, lo que se destaca es que las Ultrasónicas, frente a la lírica de las agrupaciones pop, generan un discurso más amplio que muestra diversas maneras de ser mujer o de vivir y expresar la sexualidad desde la perspectiva femenina y confrontan a la vez el tratamiento discursivo hegemónico que los hombres le han dado a la música popular.

Asimismo, otro elemento interesante de esta canción es que las integrantes (todas mujeres) utilizan una voz femenina que se expresa abiertamente sobre querer practicar sexo oral —te chupo las pelotas, vente en mi boca— esta voz revierte los papeles, ya no es una voz masculina pidiendo que una mujer le practique sexo oral, es una voz femenina que expresa el deseo de hacerlo.

En esta canción uno de los elementos que escandaliza es que las Ultrasónicas canten y pongan en voz femenina el tema sexual. La historia del rock está repleta de canciones que aluden al sexo, incluso el rock en un principio se consideraba como muy sensual y escandaloso, precisamente porque tocaban estos temas. Lo que genera un escándalo no es que se hable de sexo, es que quien enuncie sus preferencias sea una voz femenina, eso es lo que genera controversia, que los papeles se inviertan y ya no sea una voz masculina quien enuncie y nos hable sobre lo que una mujer desea o sobre lo que él desea, sino que una voz femenina hable sobre su propio deseo.

No nos educaron para entablar conversaciones sobre esto, ni mucho menos para creer posible que las mujeres pudieran expresar su sexualidad de manera abierta y pública. Lo importante de ésta y varias canciones de las Ultrasónicas como *No quiero un novio*, *Pedro Fuzzca* o *Necesito*

acción es que se enuncian y se nombran los temas que nos hicieron creer que no existían en el imaginario femenino.

3.3 Violencia de género en la música popular

Hasta ahora he estado indagando en las canciones de las Ultrasónicas que entecruzan discursos sobre el amor romántico y sobre el sexo, comparadas a su vez con otras canciones de corte popular como Flans, Jeans, Litzy, The Stooges o las Vulpes. Lo que se ha encontrado es que las composiciones musicales –creadas por una industria manejada en su mayoría por hombres– son productos que siguen perpetuando discursos que vulneran la representación de las mujeres. Si vulneran o no a las mujeres o si plasman estereotipos de lo que ellos piensan que es ser mujer, no es un fenómeno que les preocupe, aunque debería. A pesar de que tanto hombres y mujeres contribuyen a la perpetuación del sistema patriarcal, en general, como ya se ha mencionado a lo largo de la investigación, son los hombres quienes tienen más poder, por ende, son ellos los que producen en su mayoría los discursos misóginos que se difunden y comercializan.

Los discursos misóginos en la música se han normalizado, y el lenguaje violento y machista de las bandas de hombres ha sido tomado como chistoso o se ha justificado con el argumento de “son hijos de su tiempo”, haciendo referencia a que en la actualidad aún se puede permitir que su música vulnere a las mujeres porque en su época así era, como pasó con Molotov¹⁰³ o con la canción *Ingrata* contenida en el disco *Re* (1994) de Café Tacvba .

En el imaginario patriarcal, los hombres castigan psicológicamente a la mujer porque ésta ya no los quiere o los engaña, infringiendo culpa sobre los actos que cometió (infidelidad o dejar

¹⁰³ En mi opinión, fuera de si se tiene que cancelar el grupo o el disco, la discusión que se genera en torno a ello, es lo importante. Qué bueno que en la actualidad se puedan cuestionar temas como la violencia de género, que años atrás no se podían tocar y que se cuestione a ese grupo qué tanto o no es misógino –y hasta pedófilo– poner a una adolescente de secundaria con los calzones abajo en la portada de su disco. Ver “Cancelar Molotov, la petición en redes tras debate sobre disco ‘¿Dónde jugarán las niñas?’”, Redacción de *El País*.

de querer) o amenazan con matarla, como un acto que pone fin a su dolor, como menciona Anna María Fernández en *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*:

Por las mismas características de este tipo de música [la canción romántica que habla de traición y desamor], sentimental básicamente, no hay desenlaces fatales, como en las otras, las cuales en su carácter narrativo-épico [la ranchera] muy mexicano hacen aparecer en escena a la muerte violenta como una visita esperada que pone punto final al dolor y concluye –o empieza, según como se mire– la tragedia. Se trata en este caso más que demostrar una venganza, manifestar el dolor que provoca el amor no correspondido (139).

Ingrata fue muy popular a mediados de los noventa y la mayoría de los mexicanos que la escuchaban la normalizaron y la cantaron, sin darse cuenta que la canción poco a poco sube de tono (*Ingrata, no te olvides que si quiero/pues si puedo hacerte daño*) y en la última estrofa advierte un posible feminicidio o hace apología de él:

sólo falta que yo quiera lastimarte y humillarte

por eso ahora tendré que obsequiarte

un par de balazos pa' que te duela

y aunque estoy triste por ya no tenerte

voy a estar contigo en tu funeral

Cabe señalar que la ingrata o la mujer malvada es también un tópico recurrente en la canción de corte romántico, y analizándola con más calma, es una canción que reproduce la idea de una relación heteronormativa tóxica, la “ingrata” de la canción vuelve a buscar al enunciador después de separarse de él y luego vuelve a dejarlo y luego lo busca de nuevo; el daño emocional y el ideal de amor romántico occidental están presentes en toda la canción:

no vengas para pedirme

que tenga compasión de ti
y vienes luego a decirme
que quieres estar lejos de mí
te pido que no regreses
si no es para darme un poquito de amor
te pido y te lo suplico
por el cariño que un día nos unió

Por lo tanto, si la leemos despacio, queda claro en la lírica que ambas partes (tanto el locutor como el alocutario) contribuyen para que la canción funcione de tal manera, sin embargo, aunque el alocutario de género femenino (la ingrata) esté inmerso en la situación violenta que se representa en la lírica, no justifica que el locutor enuncie que le obsequiará un par de balazos, porque justo ahí es donde recae todo el argumento que malamente justifica los feminicidios, “la maté porque me quería dejar”, “la maté porque me engañó” o lo que se puede llegar a creer colectivamente: “la mataron porque no quiso salir de ahí” “¿por qué si la violentan no sale de esa relación?”.

Esta canción nos ayuda a replantearnos que aunque las voces poéticas de la lírica no son personas, estas voces sí arrojan una carga de significados, que aunque ficcionales, se llevan a cabo en la vida real. Tenemos que ser conscientes de que la mayoría de mujeres que están involucradas en una relación violenta se quedan ahí por diversos factores; las variables que influyen en no escapar son de diversos tipos: culturales, sociales, psicológicas e individuales,¹⁰⁴ como el entorno familiar en el que la mujer creció, el nivel de autoestima que posea, el apoyo familiar que recibe, la percepción que tenga de las relaciones de pareja y la sociedad en la que vive, lo cual vuelve aún más complejo estudiar y comprender el fenómeno de la violencia de género.

¹⁰⁴ Ver Dolores Mercado, *et al.* “Permanencia femenina en la situación de violencia de pareja: Fortalezas y factores de riesgo”.

En el 2016¹⁰⁵ la agrupación Café Tacvba pensó en sacar de su repertorio en vivo esta canción o cambiarle la letra –como lo hicieron en el 2019 con ayuda de Andrea Echeverri–¹⁰⁶ ya que “se dieron cuenta” que en la actualidad era incongruente cantar algo así, siendo que ellos estaban en contra de la violencia de género y lo que pensaban en esa época ya no coincidía con sus ideas presentes. ¿Sirvió de algo que la agrupación remediara la situación aceptando su *supuesto error* y cambiándole la letra a una más “feminista”? Yo creo que no, no cambiará el mensaje que dieron en los noventa, el cual ya quedó plasmado en el imaginario colectivo, ni mucho menos esto terminará con la violencia de género que ellos mismos propiciaron y reprodujeron. Ellos pensaron que este gesto podía tomarse como una forma de redimirse, sin embargo, no es un avance frente a las violencias machistas que se reproducen en la música popular.

Aún queda mucho por hacer, no sólo en la lírica que crean e interpretan hombres, sino en los discursos que crean hombres e interpretan mujeres –incluso en la música que crean mujeres– como en algunas letras de Flans y Jeans en las que, como he mencionado anteriormente, se configuran voces o imágenes de mujeres que funcionan y encajan perfectamente para y en el imaginario patriarcal. Estas representaciones estereotípicas de mujeres resultan poco útiles para resignificar y recrear una historia más justa y equitativa para las mujeres en la música. Por eso insisto en que sigue importando recordar y analizar la lírica de las Ultrasónicas, casi dos décadas después de su creación, ya que en ella se encuentran voces que cuestionan y ofrecen una perspectiva –sino mejor– más amplia para discursar acerca del amor, del sexo y de la violencia.

Así pues, al escuchar y analizar *Ingrata*, surgió la comparación con *Qué grosero* de las Ultrasónicas. *Qué grosero* es otra de las canciones más conocidas de la banda punk, en ella se

¹⁰⁵ Humphrey Inzillo, “Café Tacvba: ‘Este mundo en el que estamos viviendo no funciona’”.

¹⁰⁶ Verne. “Así es la nueva letra feminista de ‘La Ingrata’, la canción de Café Tacvba”.

enuncia una situación parecida a *Ingrata* con la diferencia de la inversión de locutores: un reclamo de parte de una voz femenina hacia un alocutario masculino en una unión sentimental heterosexual:

tú no entiendes

por personas como tú desconfío de la gente

yo fingí que te quería pero tú eres el que miente

y ahora tengo que enterarme que hasta hablas mal de mí

qué grosero, qué bruto y qué grosero

La diferencia radica en que a pesar de que se muestra una situación de despecho o desamor, como en *Ingrata*, la enunciadora jamás emplea la amenaza de muerte hacia el otro como símbolo de orgullo u “hombría”; ella no necesita reparar una virilidad rota. En este caso, la voz femenina no emplea los mismos mecanismos patriarcales de violencia, que sí emplea la voz locutora en *Café Tacvba*, simulando un intento por reparar la masculinidad ultrajada del que enuncia. Queda claro que se utiliza el insulto *vales madre, vales verga* como señal de enojo, sin embargo, en la canción de las Ultrasónicas se acepta que la enunciadora se emparentó con un alocutario patán (un pordiosero) un bandido, con toda la consciencia, sin necesidad de amenazar de muerte al otro:

qué grosero, qué bruto y qué grosero

te perdono porque sé que eres un

pobre pordiosero

qué grosero, qué bruto y qué grosero

eso tengo por llevarme con bandidos como tú

vales madre, sí, sí vales verga,

una nena como yo no se toma a la ligera

Además, en esta canción, las Ultrasónicas vuelven a utilizar otra palabra (ofensiva-defensiva) en la siguiente estrofa, cuando la voz que enuncia se autoproclama “puta” por meterse con cualquiera, y no negarlo:

tú no entiendes, en algunas
condiciones yo me enredo con cualquiera
no es que yo no sea una puta,
es que corres el peligro de que
yo a ti sí te quiera

En esta canción –como se hizo en *Quiero ser tu perra*– se retoma la palabra ‘puta’ como una defensa, si pensamos que la palabra puta tiene un sentido peyorativo, las Ultrasónicas, mediante la voz femenina que enuncia, la toman y la resignifican, pues ahora ya no es el otro el que les llama “puta” con todo lo que implica que alguien más en un contexto de odio te llame así, sino que ahora son ellas, o en este caso la locutora la que se atribuye esas características, por lo tanto y al hacer este proceso, la palabra perdería parte de su poder ofensivo, pues ahora ellas la retoman de una manera distinta. En ese caso, no es lo mismo que Rammstein cante *¡Te quiero, puta!* (2005) tratando a la mujer como un objeto y mirándola desde la perspectiva masculina, a que una mujer se autonombre como tal. No es lo mismo autonombrarnos como putas a que Rammstein hable sobre una puta,¹⁰⁷ porque dentro de su discurso se cuelan violencias que vienen desde lo hegemónico y lo patriarcal, y esto es justo lo que tenemos que cambiar en la lírica popular.

¹⁰⁷ Lorena Maldonado, parafraseando a Laura Viñuela en entrevista para el periódico *El Español* acerca del arquetipo de las putas en la música popular y poniendo de ejemplo a Sabina, menciona que cuando los hombres hablan sobre las putas lo hacen siempre desde una posición hegemónica y desde la mirada privilegiada de un hombre que no ha experimentado esa posición. Viñuela cree que sería más justo que quien cante sobre las putas y sus experiencias sea una mujer, pues el género en la música es importante, o bien, que lo narre una persona que vive en igual condición – en lo marginal–. Ver Lorena Maldonado, “De Sabina a Perales: los cantautores que romantizaron a las putas (y nunca denunciaron la trata)”.

Al respecto, Judith Butler en *Lenguaje, poder e identidad* menciona que el nombre con el que hemos sido llamados (sea nombre propio o apodo) muchas veces violenta nuestra identidad. En esta canción, de alguna manera al llamarse a sí misma “puta”, la enunciadora genera la posibilidad de dismantelar todos los efectos negativos que esta palabra pueda ocasionar o haya ocasionado en un pasado, “En el caso del lenguaje de odio, parece que no hay manera de mejorar sus efectos si no es a través de una nueva puesta en circulación” (66).

Las Ultrasónicas generan un discurso en el que la ofensa se convierte en defensa cuando la voz locutora se autoproclama como una puta, en un afán de “si yo me autonombro como puta, cuando tú (el otro) lo hagas ya no tendrá el mismo sentido ofensivo, ya no me afecta”. En este mismo sentido y desde un ámbito anecdótico, cuando formé Fake Fémina, mi primer banda de punk, las demás ingrantes y yo escribimos una canción que se llama *Putas* (2012), en ésta el coro repite a modo de voz colectiva “Putas, todas, todas somos putas” mientras que en las cuatro estrofas se repasan una serie de actos hirientes contra las mujeres, como la violencia que ejerce la policía hacia las prostitutas, el rechazo de la sociedad hacia las lesbianas y la negación de éstas a aceptar la lesbiandad por miedo a no encajar en el sistema heteropatriarcal y otros problemas relacionados con la violencia contra la mujer:

vas caminando con tu vestido
muy ajustado y rimel corrido
tus labios rojos muy excitantes
son el martirio, gritan castigo
y cae la noche en esa esquina
tus piernas largas son las preferidas
pechos rentados
espalda fría

hoy te visita la policía
tus pies descalzos danzan al suelo
tacones rotos sangran tus dedos
amor perdido arde en mis pechos
y con un grito salta al vacío
entre la luna, fina cintura
seres iguales recorren venus
dedos rozando, rostros fingidos
estás buscando aún más castigo

Si se lee la letra con este contexto que estoy dando, junto con los significados textuales de la letra, es un poco más fácil comprender la resignificación de la palabras puta. *Putas* es un grito comunitario en el que Fake Fémina, mediante una voz femenina colectiva, se reapropia de la palabra y le otorga otro sentido. En el momento en el que la escribimos estábamos conscientes de que queríamos quitarle ese significado peyorativo y convertirlo en nuestra defensa, no sólo para nosotras sino para las chicas que la escuchaban. En vivo fue la canción más criticada pues era muy explícita, incluso la censuraron en entrevistas y medios públicos.

Nuestras amigas y conocidas, entre opiniones divididas, nos comentaban que era una canción muy fuerte, pues decir que todas son putas, les resultaba un insulto para las mujeres, pero cuando les explicábamos el contexto alrededor de ella, la mayoría de las veces se quedaban conformes y entendían el mensaje, ya les parecía más lógico y menos doloroso el significado de la palabra, pues para ellas también se resignificaba. Los hombres, por otro lado, disfrutaban mucho la canción, pero no comprendían el mensaje, pensaban que era un juego y que estaba divertido, incluso llegaron a decírnoslo, pero pocas veces entendían que la frase que se repetía constantemente en el coro *putas*,

todas, todas somos putas, era una reivindicación de género y hasta feminista, aunque en ese momento en el que la escribimos no tuvieramos mucha idea de los feminismos.

Canciones como *Putas* o *Qué grosero* no se hicieron tan comerciales –como las que interpretaban Flans/Jeans/Litzy o incluso como la de Rammstein o *Ingrata*– no son vendibles, lo que depende de muchos factores, como por ejemplo, que el punk es menos comercial que el pop y esto influye en su distribución en masa y en parte porque ese tipo de lírica cuestiona el sistema patriarcal y las otras que menciono raramente lo hacen. En el caso de la lírica de Flans/Jeans/Litzy es más fácil digerir canciones de amor romántico que canciones donde se habla sobre mujeres que deciden cómo llevar, por ejemplo, su vida sexual.

La mayoría de la lírica de Flans/Jeans/Litzy no pone en evidencia cuestiones de género, salvo algunos ejemplos que ya mencioné, pues en la lírica de las agrupaciones pop se enaltecía el amor romántico, se normalizaban las situaciones violentas y se hacían pasar como algo divertido, como en *Tiraré* de Flans del disco *Alma gemela* (1988), en donde un locutor de voz femenina enuncia que el chico que le gusta quiere besarla o hacerle más cosas, pero lo quiere hacer cuando ella esté borracha (apología de la violencia sexual):

tiene unos ojos que me vuelven loca
pero pretende que me tome otra copa
yo soy alegre por naturaleza
no quiero ron para bailar en la mesa
quiere que tome para estimularme
pero a mí me basta sólo con mirarle
quiere creer que no me doy cuenta
yo nunca perderé la cabeza

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS) la violencia sexual no se limita únicamente a la amenaza de violencia física o a actos que incluyen el uso de la fuerza, sino que la violencia sexual incluye

todo acto sexual, la tentativa de consumar un acto sexual, los comentarios o insinuaciones sexuales no deseados, o las acciones para comercializar o utilizar de cualquier otro modo la sexualidad de una persona mediante coacción por otra persona, independientemente de la relación de esta con la víctima, en cualquier ámbito, incluidos el hogar y el lugar de trabajo. La coacción puede abarcar el uso de grados variables de fuerza, la intimidación psicológica, extorsión, amenazas (por ejemplo de daño físico o de no obtener un trabajo o una calificación, etc.). También puede haber violencia sexual si la persona no está en condiciones de dar su consentimiento, por ejemplo cuando está ebria, bajo los efectos de un estupefaciente, dormida o mentalmente incapacitada (2).

Esta canción, disfrazada mediante el elemento de lo divertido, muestra una masculinidad tóxica, la canción exhibe que los hombres son inseguros y abusivos y procuran intoxicar a las mujeres para tener sexo sin ver (como dice la canción) que a lo mejor a ellas ya les gustan lo suficiente como para que acepten una propuesta sexual bien ejecutada. La voz que enuncia representa un prototipo de mujer que, si bien tira las copas por la ventana como señal de defensa en contra de las acciones del hombre: tiraré las cubas por la ventana/ mientras él prepara otra cuba cargada, y es consciente del plan del otro, se sigue mostrando a la mujer en una situación supuestamente divertida que se aligera con el ritmo de la canción; te pongo a bailar para que no te dé tiempo de pensar que la situación que se enuncia contiene violencia de por medio, algo similar a lo que se menciona a continuación en el caso del son cubano:

En el caso de “Mala mujer”, un son cubano, el discurso que se está reproduciendo es proyectado en un ritmo que no sólo te invita a cantar, sino que te genera la necesidad de

moverte y bailar. El ritmo del son cubano está orquestado para ser bailado —o al menos eso se espera—; en consecuencia, los receptores no reflexionan lo que dice la canción, sólo se enfocan en la melodía y en el ritmo. Por ello, me atrevo a decir que los géneros musicales cuya finalidad es que el receptor baile sirven mejor para encubrir un discurso que violento a la mujer (Hernández 147).¹⁰⁸

En la canción se muestra que la que voz que enuncia está de acuerdo y es consciente del juego de seducción que se está llevando a cabo con el otro —incluso es una situación consensuada hasta cierto punto ya que se da por entendido que a ella sí le gusta él— sin embargo, el elemento de tener que tirar las copas por la ventana y la insistencia del otro porque ella tome es lo que se puede catalogar como una forma que hace apología de la violencia, la cual se normaliza o se invisibiliza:

Por otra parte, se ha comprobado que hombres y mujeres emplean tácticas semejantes para conseguir mantener relaciones sexuales con parejas que no se muestran favorablemente dispuestas, que abarcan desde la seducción y manipulación verbal, hasta las amenazas, las mentiras y el chantaje emocional, así como el uso del alcohol u otras drogas y el empleo de la fuerza física. Es posible que algunas personas encuentren aceptable el uso de estas estrategias porque son habituales en su medio social y, por tanto, las emplean y toleran que se las apliquen; mientras que en el otro extremo de la tolerancia encontraríamos personas que las desapruaban totalmente, y ni las ponen en práctica ni las aceptan (33).¹⁰⁹

Los discursos que surgen de esta canción han educado durante varias generaciones a jóvenes, enseñándoles que los juegos de seducción tendrían que tener esa carga tóxica, restándole importancia a la violencia que se origina de ello, mediante la utilización de mecanismos musicales en cuanto a ritmos bailables y digeribles se refiere.

¹⁰⁸ Ver Varios autores. *La borradura de la letra. Lírica popular y género*.

¹⁰⁹ Ver Montserrat Planes, “Violencia física y psicológica para mantener relaciones sexuales en parejas jóvenes”.

Asimismo, en las canciones de Flans y Jeans aparecen voces femeninas que de alguna manera u otra siempre estarán incondicionalmente, aunque esto signifique olvidarse de ellas mismas y morir (simbólicamente o no) por el otro. La lírica de ambas agrupaciones pop casi siempre representa voces dispuestas a darle todo al otro, ya sea que les rueguen que regresen a ellas, pidiéndoles disculpas por no ser como ellos esperaban o la representación equívoca de una mujer que soporta el maltrato como en la canción *Billy* de Flans incluida en *Flans* (1985), en la que un locutor neutro aconseja a un alocutario de género masculino (Billy) para que, después de casi “asesinar con su neurosis” a una chica (delocutor femenino), y supuestamente ponerse las pilas y dejar de beber, la vaya a buscar:

siempre de prisa sin ver atrás
no dabas tiempo para soñar
¿cómo te atreves a pensar que ella volverá?
hacías trizas su dignidad,
no te importaba verla llorar, tarde o temprano
tu neurosis la iba a asesinar
Billy, ríndete ya, Billy, ve búscala,
Billy, si la amas no lo pienses más
Billy, llámala ya, Billy, o déjala en paz,
Billy, dale amor o dale libertad
y si su risa estaba mal
y si la vida era infernal
¿qué cosa has hecho?
tú sin ella nada vales ya
una camisa, péinate ya, lava tu cara, no bebas más,

vete a la calle en algún lugar te esperará

La pregunta –una de tantas– que surgen con esta canción es por qué esta voz aconseja o pretende persuadir al alocutario (Billy) de que la siga buscando, incluso después de lo que le ha hecho (hacías trizas su dignidad,/no te importaba verla llorar) a la otra persona (la delocutora). El discurso que emplea esta canción normaliza la violencia de pareja y el acoso y termina por justificar ambos en nombre del amor: Billy, si la amas no lo pienses más/Billy, llámala ya. Estas situaciones las vemos plasmadas de manera constante en la música popular, y en esta canción a pesar de parecer muy inocente, se enuncia un suceso así, en el cual un hombre violento (hacías trizas su dignidad/no te importaba verla llorar/ tarde o temprano tu neurosis la iba a asesinar) y alcohólico (una camisa, péinate ya/lava tu cara, no bebas más) busca a la chica (¿su expareja? no se menciona en la lírica si es su pareja, novia o esposa), la atosiga hasta el cansancio (ve, búscala) y posiblemente la violenta. Sé que esto es extremo, pero no está muy alejado a la realidad. La canción de Flans parece funcionar como un consejo para los hombres violentos, no para las mujeres en situación de violencia, es lírica pensada o para consumo masculino o creada en función de seguir perpetuando la violencia en la música popular, no es funcional para una mujer en peligro, ni para una mujer que quiera liberarse de ella, ya que además representa a una mujer que está a la espera del hombre violento, a pesar de todo lo que le ha hecho: vete a la calle/en algún lugar te esperará.

Otra posible lectura de esta canción es la de mostrarnos la complejidad de las relaciones violentas y la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres en situación de maltrato. Sin embargo, este mensaje es un poco más difícil de encontrarlo a la primera lectura que se le dé a la canción, por ende, el más directo y el que sobresale –a pesar del ritmo de la canción que pretende ocultarlo– es el de justificar la violencia en nombre del amor.

Algo similar a las violencias que no se ven o se normalizan, pero que sí se evidencian encontramos en *I'm Fucking Pregnant* incluida en *Corazón Rocker* (2007) de las Ultrasónicas. Esta

canción tiene un locutor de género femenino que enuncia una situación en la que comienza diciendo que ha quedado embarazada:

I'm fucking pregnant
estoy panzona
de un pinche rockstar

En la letra de esta canción y desde el título, las Ultrasónicas automáticamente nos ponen en contexto: una mujer queda embarazada de un hombre que es un *rockstar* (que funciona como alocutario y delocutor). Hasta ahora, aparentemente, todo está normal: una relación heterosexual con prácticas sexuales consensuadas y cuyo producto de éstas surge un embarazo (debido al *fucking* sabemos que la voz no enuncia con alegría su embarazo). En las siguientes estrofas todo se va poniendo más agresivo:

I'm fucking pregnant
no quiero ser mamá ni quiero guacarear
I'm fucking pregnant
cerdo *motherfucker*
I'm fucking pregnant
and it's your fault
i'm gonna have you
give me pig
estoy muy gorda, no quiero antojos
don't wanna a fucking baby crying over me
estoy panzona
I'm fucking pregnant
pinche wey

I'm fucking pregnant

y no lo tendré

I'm fucking pregnant

pinche wey es tu culpa

I'm fucking pregnant

of your stupid dick

Aquí aún no se entiende por qué la voz que enuncia está tan enojada con el *rockstar* que la embarazó, pero basta con llegar a la siguiente estrofa para entender el enojo:

pinche puto dijiste que no te vendrías en mí

pinche wey, ya me chingué

pinche puto

todo es tu culpa, ya me chingué

estoy panzona, ya no puedo vivir con esto

estoy jodida, panzona

es tu culpa

La canción no explicita más detalles, no sabemos si se había acordado previamente emplear métodos anticonceptivos como el condón, pero lo que sí se sabe por esta parte de la letra es que sí existía un acuerdo previo de sexo consensual –dijiste que no te vendrías en mí– el cual no se cumplió por una de las partes, la parte masculina. Este acto se podría catalogar dentro de la violencia sexual, ya que una de las partes infringió un acuerdo que debía sostenerse como un acto que debería llevarse de la manera más respetuosa para salvaguardar la integridad física y psicológica de ambas partes, lo cual no ocurrió.

Al respecto, Alexandra Brodsky en su artículo “Rape-adjacent”: imagining legal responses to nonconsensual condom removal” menciona que es difícil, para las víctimas, distinguir si esta

práctica es violencia sexual o no porque aunque quitarse el condón durante el acto sexual parezca bastante superficial, no lo es, pues viola lo consensuado. Asimismo, la autora asevera que hay dos temas que vulneran la vida de las víctimas (hombres o mujeres) que sufren debido a esto:¹¹⁰

el primero es que al quitarse el condón, el riesgo de contraer una enfermedad de transmisión sexual es mayor, así también embazarse [como lo narra la canción de las Ultrasónicas] y el segundo es la pérdida de confianza hacia las parejas sexuales, debido a que las víctimas experimentan una violación hacia su autonomía corporal (186).

Esta canción es importante, en primera porque pone en la mesa el tema de una violencia sexual, que como ya se ha mencionado, no se cataloga como tal y que las personas involucradas que la sufren no la denuncian pues desconocen que es violencia; y en segunda, es importante porque se conecta con el apartado anterior en el que se tocó el tema del sexo y las representaciones sexuales, en cuanto a que las voces de las canciones de las Ultrasónicas no enuncian su sexualidad en función de la reproducción ni las maternidades (no quiero ser mamá/ ni quiero guacarear/ estoy muy gorda, no quiero antojos/ don't wanna a fucking baby crying over me/ estoy panzona) y ponen en la mesa el derecho a decidir y, aunque no se enuncia explícitamente, se plantea el tema del aborto (I'm fucking pregnant/ y no lo tendré).¹¹¹

Por otra parte, es importante señalar que el que se ve involucrado en la canción es un *rockstar*, pues al tiempo que se señala una situación violenta, también se localiza que el sujeto es considerado una figura de poder o que tiene cierta autoridad frente a los públicos o los que lo miran,

¹¹⁰ Sobre este tema ya se han hecho varias investigaciones multidisciplinarias, como el artículo de Ainara Arnosó “El sexismo como predictor de la violencia de pareja en un contexto multicultural”, o el artículo “Amarte duele. La violación sexual en las relaciones de noviazgo. Un análisis de sus determinantes sociales” de Itzel Sosa Sánchez y Catherine Menkes Bancet, entre otros más que abordan de manera más detallada la violencia sexual y sus determinantes socioculturales.

¹¹¹ El tema de la violencia sexual, las maternidades y el aborto ya se ha visto reflejado en varias canciones dentro de la música popular, por ejemplo, en *Me siento tan sola* (1992) incluido en el disco del mismo nombre de Gloria Trevi, quien también planteó el tema del aborto en *Chica embarazada* del álbum *Más turbada que nunca* (1994) o *Se quiere, se mata* canción interpretada por Shakira, incluida en su álbum *Pies descalzos* (1995).

como menciona Seth Ferranti en “¿Acaso ha muerto la figura del rockstar?”¹¹²: “Las estrellas de rock eran figuras parecidas a Dios que tenían seguidores de culto. No cometían errores, o al menos, se saldrían con la suya con los errores que habían cometido” (s.p.).

Esta figura del *rockstar*¹¹³ lleva años cocinándose y moldeándose, y casi siempre los que se apropian de las características de este personaje (desde los años cincuenta y la creación del rocanrol) son en su mayoría hombres, quienes, al mismo tiempo de ser un supuesto héroe, resultan ser perpetuadores del sistema patriarcal, como se muestra también en la canción *Loser Mentality*, en la que las Ultrasónicas denuncian la violencia de género en el rock.

Asimismo, las Ultrasónicas realizan críticas a la industria musical masiva, como lo hacen en *Vive cochino*, canción incluida en *Corazón Rocker* (2007) y la canción seleccionada para ser el himno de la cuarta edición del festival llevado a cabo en el 2003 y que, según, les costó la censura para participar en ediciones futuras a dicho festival, pues en una de las estrofas critican al festival en lugar enaltecerlo:

vive cochino, vive cochino rock
todo bien caro en pro del rocanrol
hijos de Ocesa, se llevan el montón
son 30 bandas y un solo corazón

Además de que a los organizadores no les encantó que las integrantes se desnudaran en el escenario, ni que fueran tan expresivas al tocar, otro elemento más para añadir a la lista de acciones misóginas en la música, porque cabe señalar que en esa misma edición, Cartel de Santa se presentó

¹¹² Ver Seth Ferranti, “¿Acaso ha muerto la figura del rockstar?”.

¹¹³ Lo interesante de esa figura es que las Ultrasónicas invierten los papeles y en su canción *Ramona*, ya no es un hombre el que es un rockstar, como en *I'm Fucking Pregnant*, sino que ahora es una mujer la que encarna y se reapropia de las características de alguien que se dedica al rock o de alguien que se comporta como uno: Oh, Ramona! Oh yeah!/En la prepa la chingaban/a nadie le interesaba/se volvió rockstar/se cagaban/Siempre al chopo va a comprar/a la playa en navidad/nunca pudo regresar de su viaje.

para entonar canciones de su primer disco *Cartel de Santa* (2003) en el que tienen, entre otras, la canción de *Todas mueren por mí*. Ellos sí pueden hacer uso de su libertad de expresión con frases como “soy tu vida, soy tu muerte y vivo para cogerte/ tengo frío el corazón, pero la verga caliente”, eso sí es aceptado, porque son hombres con una libertad de expresión diferente a la que se le permite a las mujeres, pero a ellas, al desnudarse como un gesto político que busca ya sea desconcertar a los públicos por el mismo acto prohibido de la desnudez o ya sea como un acto político de protesta, los organizadores las vetaron. Al respecto, la performancera Lara Matos en “Para un análisis del uso del cuerpo desnudo como performance y política. La desnudez en la calle” menciona que:

La acción de cuerpos desnudos se ha vuelto presente en diferentes protestas por diferentes causas, y esta acción no está desvinculada de un pensamiento crítico, político y, principalmente, estético y poético. La desnudez en estos lugares es un símbolo de un pensamiento que coquetea con el pensamiento artístico. ¿Por qué nos desnudamos? ¿Qué nos mueve? ¿Será la necesidad de mostrar que frente a la policía, al poder, al Gobierno, no tenemos nada y que tenemos conciencia de eso? ¿Ni armas, ni armaduras, ni ropas, ni símbolos o marcas que nos identifiquen? ¿O estamos mostrando que la esencia del cuerpo, la desnudez, la fragilidad de la piel nos torna iguales y simplemente humanos? ¿O solamente queremos llamar la atención y sabemos que la desnudez aún es una acción desconcertante? ¿Será la reivindicación de una humanidad perdida? ¿Será una identificación animal con la naturaleza? (84) [...] La desnudez en las protestas es el símbolo de una revolución de pensamiento tanto para aquellos que están conectados al pensamiento del performance, como para el arte del performance, que hoy habita otros espacios, naturalmente (87).

El hecho de prohibir o cancelar actos de desnudez por parte de cuerpos femeninos y permitir discursos misóginos en un festival masivo como lo es el Vive Latino, nos habla sobre una cuestión

de sexismo en la música. Las problemáticas en cuanto a sexismo y machismo en la música – principalmente en el occidente– ya se han documentado anteriormente desde hace ya varias décadas,¹¹⁴ y al respecto, Eduardo y Laura Viñuela mencionan que esta nueva teoría crítica en el ámbito de la musicología feminista evidenció la nula presencia o la ausencia de las mujeres en la música –este tema se menciona ampliamente en el capítulo dos de esta investigación–:

Con estas publicaciones se hacía evidente que la ausencia de mujeres en la «Historia oficial» de la música no se debía a que no existieran o a que sus aportaciones carecieran de valor, argumentos habituales a la hora de explicar su ausencia, sino a una sistemática labor de invisibilización y silenciamiento (294).

En *Loser Mentality*, el locutor neutro que enuncia comienza describiendo a un hombre (delocutor) con características muy cuestionables, las cuales se acercan a la hipocresía, pero no se otorga demasiado contexto, solamente el de la descripción de ese sujeto, quien a simple vista no es muy inteligente y aparenta ser algo que no es:

tienes alma descarriada, pero cerebro de ratón
piel de borreguito, pero por dentro un león
tienes mala fama por hablar de más
ya nadie tolera tu personalidad
usas a todos como carne de cañón
por tirar el rostro venderías un riñón
muerdes la mano de quien te da de comer
mediocre, enjendro, con tus ansias de poder

¹¹⁴ Ver Frith, Simon y Andrew Goodwin, editores. *On record. Rock, Pop, and the Written Word*.

Es hasta la tercera estrofa en donde se hace la crítica hacia la violencia de género en la escena musical, específicamente en el punk rock:

en la escena del rock, rocker oh, sí
te crees bien malote pero eres un mamón
miembro bien activo del sindicato del punk
chingas mi sonido cuando te abro en el toquín
pero me la pelas, tú eres mierda para mí

En esta canción las autoras, mediante la voz neutra, hacen una crítica al sistema patriarcal que se encuentra en la música, se enuncia que un roquero las violenta al apagarles el sonido o ponerles un sonido horrible mientras ellas tocan, al enunciar “chingas mi sonido cuando te abro en el toquín” desde una experiencia como mujeres, es en sí ya una denuncia, como nos pasó a Fake Fémina en un toquín organizado por un colectivo llamado Cultura Horrible, en donde nos dejaron como taloneras, es decir, abrir el concierto, a pesar de que teníamos experiencia similar a las demás bandas que tocaron ese día, por ejemplo una fue Zotz, cuyo origen se remonta al 2014, nosotras empezamos en el 2011. Nos dejaron abrir porque “son mujeres, no tocan bien, van empezando” aunque ya llevábamos años, repito. Aún así, los organizadores, todos hombres, decidieron dejarnos primeras. Además, el sonido falló todo el tiempo, no se dignaron a ecualizarlo, los micrófonos no funcionaban, un amplificador se apagó y lo peor es que no hicieron nada para arreglarlo. Cabe señalar que todas las bandas eran de integrantes hombres. Esto es machismo y discriminación por el hecho de ser mujer en la música, por eso, es que esta canción es tan significativa, porque es una vivencia que compartimos muchas mujeres en la escena, por ello, la frase “lo personal es político”, si me pasa a mí, seguramente a las demás también, incluso no dudo que las integrantes de Jeans/Flans/Litzy lo hayan vivido.

La violencia de género que se plasma en la música popular –que no se encuentra únicamente en el reggaeton o en los narcocorridos, por mencionar algunos ejemplos– está presente en las canciones más izquierdistas o contraculturales que podamos imaginar. A pesar de que es totalmente válido que cada individuo tenga una perspectiva diferente sobre la música, lo que debería de cuestionarse es el uso de la música para denigrar a las mujeres o seguir manteniendo la supremacía masculina en el rock mediante la perpetuación de discursos que refuerzan el patriarcado.

En la lírica de Flans/Jeans/Litzy jamás se evidencia algo parecido, las voces líricas no evidencian que sufren o padecen por no poder tocar, o tocar y tener a miles de hombres diciéndoles que lo que hacen está mal, que ellos lo harían mejor. Sin embargo, esto no quiere decir que ellas como personas no hayan sido discriminadas por el hecho de ser mujeres, estoy segura de que ellas también sufrieron discriminación, lo único que las separa de las Ultrasónicas, además de la diferencia de géneros musicales y épocas, es que las Ultrasónicas tuvieron más libertad de plasmar voces femeninas en sus canciones que evidenciaban esto, mientras las voces que aparecen en las canciones de Flans/Jeans/Litzy no, ellas no representan voces que hablen o enuncien eso, quizá porque no les era permitido. Estas bandas pop representan el lado patriarcal de la música popera, pero lo repito, no estoy criticándolas a ellas, critico a la industria musical que se ha encargado de generar estos discursos, porque ellas no escribían parte de sus letras. Aquí no se trata de evidenciar qué mujer es mejor que la otra, sino evidenciar los mensajes que emiten las voces que se encuentran en el discurso, el poder de los compositores, mánagers y demás involucrados en la industria y cómo esto afecta a que las mujeres se desarrollen o no en la música y que estas mujeres tengan una representación adecuada.

3.4 Crítica a los estereotipos de género en la música popular

En este apartado se pretende hacer una crítica a los discursos que se crean dentro de la música popular, los cuales –mediante el empleo de estereotipos de género– reproducen, promueven y plasman distintas maneras de violencia hacia las mujeres.

Cansadas de que en la escena del lugar en donde vivían solamente figuraran hombres, las iniciadoras del movimiento Riot Grrrl escribieron en 1991 un manifiesto de 16 consignas, como lo menciona Candelaria Domínguez en “Riot Grrrl y la revolución feminista en el rock”:

Ese texto se convirtió en la bandera de las mujeres rockeras de los noventa. Pero también aplicaba para cineastas, artistas plásticas y escritoras. El movimiento Riot Grrrl inspiró a muchas a tomar las riendas de su creatividad y ocupar espacios donde predominaban hombres. Comenzaron con el LadyFest, un festival de rock creado por y para chicas. En él pudieron tener el control de la organización y la puesta en escena. En aquella primera reunión en la casa de Wolfe, participaron más de veinte. Estaban cansadas de ser pisoteadas. Las discriminaban por querer comprar guitarras y bajos y querer escribir sus canciones. Luego surgieron cada vez más bandas punk y grunge femeninas. Heavens to Betsy, Hole (la banda liderada por Courtney Love), Bikini Kill y Bonfire Madigan, entre otras. Necesitaban redefinirse como artistas y formar un colectivo sororo de organización. Con un manifiesto cargado de política y feminismo: un texto que es absolutamente vigente (s.p.).

Las bandas del Riot Grrrl hicieron posible la apertura de la escena musical dominada por hombres, pues con su manifiesto movieron a muchas mujeres quienes en el momento buscaban la libertad para expresarse; Inglaterra ya se les había adelantado, y las Slits, entre otras, estaban haciendo lo propio en contra del patriarcado y la desigualdad de género en la música:

The roots of Riot Grrrl can be traced to some of the all-female bands that emerged in the early days of (British) punk, such as the Slits and the Raincoats, and performers such as

Poly Styrene (of X-Ray Spex) and Siouxi Sioux (of Siouxi and the Banshees). These artists were typically strident and assertive –an approach carried forward in the wake of punk, albeit in sometimes muted and contradictory ways, by performers like Debbie Harry (of Blondie), Madonna and Patti Smith. Yet punk was arguably always ambivalent in this respect: the scene was heavily male-dominated, and it's hard to think of many examples where female performers were not (once again) required to emphasise their sex appeal or alternatively their 'tomboyish' masculinity.¹¹⁵

En un contexto más cercano, las Ultrasónicas, de alguna manera, les siguieron los pasos en México a todas estas pioneras, pues comenzaron a escribir sus propias composiciones, sus letras y montaron *shows* en donde lo que predominaba era la exhibición, tanto de sus cuerpos como músicas, como sus cuerpos como mujeres que no se acoplaban a lo que se consideraba femenino o decente en el escenario. Sus letras sino enteramente feministas, sí atentaban contra la imagen estereotípica de la mujeres, escribían en contra del patriarcado y criticaban a la moral de la sociedad mexicana y sus modos patriarcales de controlar las actividades de las mujeres, dando así otras alternativas de vivirse como mujer.

Al respecto, la musicóloga Lucy Green en su libro *Música, género y educación* menciona que las mujeres en la música, especialmente en el canto y en los instrumentos de cuerda o los instrumentos pequeños y considerados aptos para que los toque una mujer –en donde interviene el peso, la figura, etc.– reafirman una feminidad impuesta por el patriarcado, ya que se adecuan a lo que se considera lo delicado, lo bonito o lo natural. Green menciona que unas de las maneras en las que se puede romper esto último es 1) cuando una mujer cantante o intérprete no le canta al

¹¹⁵ Ver David Buckingham, "Real girl power? Representing Riot Grrrl".

patriarcado sino que lo desafía interpretando melodías que muestran o bien una salida total de la feminidad impuesta o bien una feminidad alternativa, Green pone el ejemplo de las voces safónicas:

La cantante es capaz también de oponerse a las interpretaciones patriarcales de la feminidad e incluso articular interpretaciones alternativas de la feminidad de un modo que asienta profundamente la invocación de Wood (1994) de lo que ella llama “la voz safónica”. Esta voz indica “más que armónicos y resonancias” de la producción de la voz y del cuerpo, siendo más bien “un modo de la articulación, una forma de describir un espacio de posibilidad lésbica, con respecto a un conjunto de relaciones eróticas y emocionales entre mujeres que cantan y mujeres que escuchan” (43).

O 2) cuando una mujer es instrumentista e irrumpe en el escenario con un instrumento, por ejemplo una guitarra eléctrica, un bajo acústico enorme, los cuales desde la perspectiva patriarcal, no son aptos para ser tocados por mujeres, sino por hombres:

La necesidad que tiene la instrumentista de controlar el instrumento contradice la afirmación de la asociación de la mujer con la naturaleza, pues resulta evidente que ella es capaz, al menos, de tratar de controlar un objeto alienado hecho por el hombre. Ya no es una simple parte de la naturaleza que controla el hombre; sale al mundo para ocupar el puesto del controlador (59).

En comparación con la lírica de Flans/Jeans/Litzy, las canciones que crearon e interpretaron las Ultrasónicas no funcionaban para el sistema patriarcal, como sí funcionó y siguen funcionando los productos poperos. Quizá una comparación acertada para lo que ocurrió en México con Flans-Jeans versus las Ultrasónicas –respecto a lo comercial y lo no tan comercial, la venta de discos al por mayor, las fans enloquecidas que adoptaron la moda de vestir de las cantantes de esas banda pop– es el fenómeno del falso empoderamiento femenino, como con las Spice Girls en 1997.

Rebecca Hains menciona en su artículo “The Significance of Chronology in Commodity Feminism: Audience Interpretations of Girl Power Music” lo siguiente:

[G]irl power became part of the mainstream in a strikingly revised commercial form led by the Spice Girls, who in 1997 became international superstars. Their commercial success made their co-opted catchphrase, “girl power,” a household term. But whereas the Riot Grrrls rejected normative femininity, the Spice Girls embraced it; and, whereas the Riot Grrrls positioned girls as producers, the Spice Girls positioned girls as consumers. The band encouraged its fans to purchase a glut of Spice Girls merchandise as a purported means to empowerment: CDs, t-shirts, key chains, dolls, and so on (Hains, *Growing Up*) The band’s best-selling book, *Girl Power*, promised to empower girls, but its pseudo-feminist-styled rhetoric largely consisted of de-contextualized, polysemic quotes fabricated by ghostwriters (s.p.).

A diferencia de las bandas de punk adscritas al movimiento Riot Grrrl –como Bikini Kill, Mecca Normal, The Slits– que protestaban mediante sus canciones contra el patriarcado y el machismo en la música, dejando en claro su postura política feminista, el producto comercial pop de las Spice Girls retomó partes del feminismo y del empoderamiento femenino para vender, sino un falso feminismo, sí uno más cómodo, como lo explica Hains: “Commodity feminism refers to the appropriation and de-politicization of feminist discourse to support commercial interests, making feminism a “style” –a semiotic abstraction– a set of values that say who you are” (s.p.). Aunque las Spice Girls fueron una parte importante dentro de la música comercial pop, porque se apropiaron de los espacios reservados para los *boy groups* de los 90, seguían reproduciendo estereotipos de género, como la estética femenina –la delgadez–, entre otros.

Las voces en las canciones de las Ultrasónicas no representan el ideal femenino, en cambio, en la lírica de la banda punk, las voces en el discurso muestran otras alternativas estéticas de la

imagen de las mujeres y las actividades que desempeñan, como en *Gracias, Mamá* incluida en *Oh, sí, más, más!* (2002) y en *El rock de la Pájara Peggy* incluida en *Corazón Rocker* (2007). El discurso de hacer dietas o dejar de comer para tener una figura ideal que se amolde al sistema patriarcal y capitalista no se adecúa a lo que se enuncia en *El rock de la pájara Peggy*:

torta jamón y chorizo, torta jamón y chorizo

no hay peor vicio que hacer ejercicio

Ni tampoco en *Gracias, mamá*:

gracias, mamá, no quiero una dieta

déjame en paz y quita tus jetas

En la primera canción, de inicio habla un locutor neutro y luego uno femenino (Jenny Bombo), este locutor habla sobre un delocutor femenino que es la pájara Peggy:

ok, ok, chicos este es el último verso

y esto lo canta Jenny Bombo:

la pájara Peggy ya se aburrió

está muy triste ya no quiere rockear

nadie canta su canción, ella sólo quiere chupar y rolar

con sus amigas bailando por ahí

En el segundo ejemplo, el locutor es femenino y a su vez, éste le habla a un alocutario femenino:

gracias, mamá

no quiero ir a Océnica

gracias, mamá

así estoy fantástica

En estas dos canciones, tanto los dos locutores, como el delocutor del primer ejemplo, representan voces de mujeres que manifiestan su rechazo a seguir un comportamiento estereotípico de lo que se debe hacer como mujeres y al mismo tiempo transgreden las normas sociales sobre cómo se deben ver las mujeres. En cambio, el alocutario del segundo ejemplo, la mamá, no representa lo anterior, sino que en ésta se deposita la figura de autoridad y es el sujeto que reprime y a la vez exige que su hija haga una dieta.

Gracias, mamá es una canción interesante pues evidencia otra manera en la que el sistema patriarcal se representa, no solamente en el hombre o el papá, sino también en la mujer, la mamá. En esta canción se evidencia que las mamás reproducen comportamientos y modos de ser patriarcales, lo que demuestra que todos crecemos y nos educamos en el sistema patriarcal y que los procesos que tengamos para reeducarnos y desaprender las costumbres/hábitos misóginos dependen muchas veces de procesos personales, pero también, las actitudes misóginas se encuentran arraigadas en cuestiones sociohistóricas varias, por ende, cuesta mucho desaprenderlas.

En *El rock de la pájara Peggy* las voces femeninas muestran que en lugar de gastar su tiempo en ejercicio para tener una imagen ideal y gustarle a los demás –como se enuncia en *Físico* de Flans– prefieren desarrollar actividades que son de su interés, y transgreden con esta acción el deber ser:

ella sólo quiere chupar y rolar
con sus amigas bailando por ahí
todas cantando y bailando sí que sí

En el caso de *Gracias, mamá*, la figura de la madre es parecida a la del Estado, en cuanto a que, como autoridad, supuestamente sabe qué nos conviene, qué nos hace bien, qué sí y qué no podemos comer. La figura de madre y Estado son totalitarias, y provocan que el individuo desaparezca y por ende, todo quede alrededor de la colectividad, es decir, dejo de ser la persona

que quiero ser, para convertirme en lo que debería ser, basándome en las normas heteropatriarcales que dicta la sociedad, como menciona Virginie Despentes en *Teoría King Kong*:

La mamá sabe lo que es bueno para su hijo, nos lo repiten de todas las maneras posibles. Réplica doméstica de lo que se organiza colectivamente: el Estado siempre vigilante sabe mejor que nosotros lo que debemos comer, beber, fumar, ingerir, lo que podemos ver, leer, comprender, cómo debemos desplazarnos, gastar nuestro dinero, distraernos. Cuando el gobierno reclama la presencia de la policía en el colegio o pide la presencia del ejército en los barrios periféricos, no introduce una figura viril de la ley en el dominio de la infancia, se trata más bien de la prolongación del poder absoluto de la madre. Solo ella sabe castigar, controlar y mantener a los niños en estado de crianza prolongada. Un Estado que se proyecta como madre todopoderosa es una Estado fascista. Se libera al individuo de su autonomía, de su facultad de engañar, de ponerse en peligro (30-31).

El locutor de voz femenina se revela ante estas dos figuras, la madre y el Estado, y proclama el retorno de su individualidad, en cambio, la voz que enuncia en *Físico (Luz y sombra 1987)*, de Flans consigue que lo individual desaparezca, y con ello, retoma la idea globalizada de que la mujer debe de estar esbelta y lucir siempre perfecta para los demás.

La canción retoma elementos de la cultura de la delgadez como el asociar la gordura con la enfermedad, o viceversa, asociar a la delgadez con una vida sana algo parecido a los anuncios publicitarios que invitan, con la imagen de una mujer, a comer productos *light*; la asociación delgada= bella/ gorda= fea; y la veneración a los cuerpos de mujeres modelos y el deseo de tener un cuerpo como el de Kate Moss, la famosa modelo de los años noventa:

aún estás a tiempo de poner en forma un par de sueños
ensaya con tu cuerpo como en un desfile de modelo
con una vida sana todo podría cambiar,

y si no bajas la guardia no volverá la ansiedad
si el corazón te engaña con el cristal del deseo
recuerda cómo estabas antes de echar a volar
chica, te tienes que mover
físico, de poner en forma un par de sueños
físico, como en un desfile de modelos
físico, estás a tiempo de un par de sueños
físico, como modelos
Asimismo, se emparentan la belleza física/delgadez con el amor:
estoy desesperada, sin fuerza de voluntad,
la báscula señala casi diez kilos de más
se disparó la alarma de mi vanidad
no sé qué ponerme para disimular
tan desequilibrada, quién se lo iba a esperar
el fin de semana creo que no iré a bailar
y si algún chico llama dile que estoy en Borneo
conmigo este verano ni playa ni luz solar
chica, no tienes elección, nada de alcohol
dale a tu figura belleza y escultura
si quieres competir en el amor

Lagarde en *Claves feministas para la negociación en el amor* menciona que la belleza de las mujeres se ha asociado con el derecho a ser amadas y que por ende, si carecemos de los atributos ideales de belleza femeninos, no somos dignas de merecer amor, una exigencia asimétrica patriarcal enfocada en las mujeres:

A las mujeres se nos hace sentir que si no somos amadas como quisiéramos ser amadas es porque no hemos hecho algo, porque nos hemos equivocado en algo, porque nos falta algo. Nos sentimos culpables de que nos falten los atributos para ser amadas. Algunos de esos atributos están ligados a la belleza física. Se nos hace sentir que el amor no se realiza para las feas, y por eso millones de mujeres en el mundo gastan más de la cuarta parte de su salario en embellecerse sólo para ser beneficiarias del amor, sólo para tener las características mínimas que impone el mundo contemporáneo para ser amadas. Hoy, ser amada para por ser bella, por tener un cuerpo estético. Y esto irá en aumento por la mezcla de un creciente culto al cuerpo y al peso que tiene la enajenante cultura tradicional que ha impuesto desde siempre que el cuerpo de las mujeres es “cuerpo para otros”. Tanto en la cultura tradicional como en la actual, la belleza es una exigencia patriarcal especialmente para las mujeres (33-34).

En *Físico* de nuevo se sigue perpetuando un discurso en el cual las mujeres tienen que seguir la heteronorma, al patriarcado, y adecuarse al estereotipo occidental de la mujer delgada y blanca, y junto con todo lo anterior, la canción promueve implícitamente que ser gorda está mal:

chica, te tienes que mover de la cabeza hasta los pies,

gira en curvatura, moldea tu cintura

para conseguir esa figura otra vez

un poco de gimnasia quizá me puede ayudar

consultaré a la almohada la solución ideal

una dieta adecuada para bajar ese peso, eso

cien grados en la sauna, prepárate a sudar

Enseñando con esto a que no comer o comer menos está bien y es aceptado, sin pensar en que las mujeres que escuchan entiendan esto como un modelo de vivir y éstas piensen en acudir o

acudan a prácticas dañinas y autodestructivas que desarrollan la anorexia o la bulimia, como menciona Mona Chollet en *Belleza fatal. La tiranía del look o los nuevos rostros de una alienación femenina* (2020):

Más allá de la belleza de las imágenes, la omnipresencia de modelos inalcanzables provoca en gran cantidad de mujeres un odio hacia sí mismas que las hace entrar en una espiral dañina y destructiva, en la que invierten cantidades exorbitantes de energía. La obsesión por la delgadez permite entrever una condena persistente de lo femenino, un sentimiento de culpabilidad oscuro y devastador (4).

La locutora enuncia en todas las estrofas el “miedo a no gustar”, como le llama Chollet, este miedo se presenta de manera reiterativa en esta canción, lo que refleja que la perpetuación mediante la reproducción de estos discursos en la música popular es dañino para las personas que escuchan; esta creación, reproducción y perpetuación del discurso es un asesino silencioso que muchas generaciones aceptaron y normalizaron durante décadas:

El miedo de no gustar, de no estar a la altura de lo que se espera de una, sentirse sometida a los juicios ajenos, no tener nunca la certeza de merecer el amor y la atención de los demás traduce y amplifica una inseguridad psíquica y una desvalorización personal que extienden sus efectos a cada uno de los ámbitos de las vidas de las mujeres. Lo cual las lleva a aceptar todo lo que su entorno les impone; a dejar de lado su propio bienestar, sus intereses, sus percepciones en beneficio de quienes las rodean; las llevan a sentirse siempre culpables de algo; a adaptarse a toda costa en lugar de fijar sus propias reglas; a no saber existir de otra manera sino mediante la seducción, condenándose a un estado de subordinación permanente; a ponerse al servicio de figuras masculinas a las que se admiran, en lugar de perseguir sus propios objetivos (5).

Al respecto, existe una diferencia muy marcada entre las voces que enuncian en las dos canciones de las Ultrasónicas y la que enuncia en *Físico*. En *Gracias, mamá* la voz declara aceptar en su totalidad su cuerpo y actividades que le gustan (así estoy fantástica), incluso rechaza dejar de tomar e internarse en *Océanica*, lo acepta y ya; en *El rock de la pájara Peggy* sucede algo similar, la pájara Peggy reniega de la Carabina de Ambrosio (un producto de Televisa) y de bailar con César Costa, y en cambio prefiere bailar y tomar con sus amigas:

la pájara Peggy quiere bailar con César Costa no quiere más

la Carabina de Ambrosio era de horror

Por otro lado, la voz que enuncia en *Físico* dejará de realizar lo que le gusta (bailar el fin de semana, ir a la playa) por tener unos kilos de más, y dejará de salir a divertirse por miedo a que un chico la vea y no le guste por estar “gorda”; esta voz enuncia implícitamente que por estar gorda no encajas en la sociedad. En esta canción de Flans se reproducen estereotipos de género en función de seguir perpetuando el sistema patriarcal en el imaginario musical. En esta canción, se exterioriza y normaliza el miedo a ser gorda, como menciona Constanza Alvarez en *La cerda punk*:

nadie quiere ser la gorda, porque ser gorda es lo peor que te puede pasar, sobre todo siendo mujer y adolescente, en plena etapa de creación de una identidad con la cual enfrentarse a este mundo de mierda [...] Cada día recibimos una bomba de mensajes que nos dice que nuestro cuerpo está mal, que nada respecto a él tal y como aparece ahora puede hacernos felices. Porque el mundo está hecho para la gente delgada, para la gente heterosexual, de clase media, blanca y occidental (36).

El miedo a ser gorda o tener kilos *de más* es una idea totalitaria, la vemos reflejada en los medios masivos de comunicación –propiciados por la expansión del capitalismo y sus producciones en masa– en los anuncios televisivos que nos venden productos para bajar de peso o para equilibrar nuestra alimentación. La idea occidental de bajar de peso, no por salud, sino para

encajar en sociedad, es machista, heteropatriarcal, y ha sido asumida, en su mayoría, por mujeres desde edades tempranas que crecen y se encuentran con que los cuerpos que observan en los medios de comunicación son imposibles de alcanzar y que además, no será suficiente con ser delgada, siempre habrá una exigencia patriarcal más, como menciona Irati García López de Aguilera en “Género, gordura y feminismo. La experiencia de mujeres feministas en la CAPV” (2016):

Los estándares de aceptabilidad corporal patriarcal (Bartky, 1997: 139) son parte de un sistema complejo de estándares de belleza, reproducidos a través de gran diversidad de medios y que forman parte de nuestro imaginario colectivo. Estos estándares son reproducidos a través de representaciones que, no solo cumplen funciones de difusión, sino que representan al mundo, lo constituyen y lo generan a través de la repetición (Gill, 2008: 12). Las representaciones de los estándares de aceptabilidad corporal a menudo vendrían retratados en el ideal de belleza, de carácter homogeneizante, blanco, delgado y heterosexual, que es el marco sobre el que se mueve lo considerado normal e ideal. Pese a estas características comunes, este ideal ha ido sufriendo transformaciones a lo largo del tiempo, y ahora es posible observar representaciones de mujeres lesbianas o no blancas, aunque siempre retratadas de una manera muy concreta. En el caso de las características corporales o físicas, el ideal de belleza es cada vez más específico, y ya no es suficiente ser delgada (junto con otra serie de atributos), sino que cada vez se reproduce un cuerpo más tonificado y con unas proporciones determinadas (14-15).

Las voces en ambas canciones de las Ultrasónicas representan discursos de aceptación de nuestros cuerpos, representan el final de la eterna lucha entre lo que queremos ser y lo que nos impide serlo. El discurso que enuncian las voces en la lírica de *Gracias, mamá* y *El rock de la pájara Peggy* sugieren, advierten (y hasta imponen) una ruptura dentro del espectro heteronormado, rompen con lo que se dicta desde lo social patriarcal, marcan una ruptura en la

obsesión por la apariencia y se oponen a los discursos que enuncian las voces en la lírica de *Físico*. Las voces en la lírica de las canciones de Ultrasónicas alientan a las personas que escuchan a aceptarse y a gustarse, y no aceptar lo que se nos impone. Lo importante de estas dos canciones es que se nos presentan dos voces que enuncian explícitamente lo que quieren, lo que desean, son dos voces que transgreden el discurso heteropatriarcal que dicta los estereotipos de género.

En conclusión, los estereotipos de género es un tema que va de la mano con todos los anteriores presentados, tanto con el amor que en la lírica popular mantiene y reproduce el ideal femenino/la mujer ideal que merece amar pero condicionada a ser virgen, siempre bien parecida y una buena esposa, como con el tema de la violencia de género en la música popular en el que de igual manera se reproducen discursos que vulneran a las mujeres de diversas formas, ya sea mediante prácticas no conscientes de escucha de los públicos, o ya sea mediante estrategias de *marketing* que se construyen con bases misóginas, entre otros. Es de suma importancia voltear a ver este tipo de discursos, tanto como los que enuncian las voces de la lírica de Ultrasónicas como el que se enuncia en las agrupaciones y solista poperas, para generar una crítica contrastada entre opuestos, una crítica consciente que se lleve a la academia en función de ampliar esta discusión.

Conclusiones

Cuando comencé esta investigación los objetivos principales eran en primer lugar visibilizar el discurso de las Ultrasónicas, banda de punk mexicana, mediante el análisis de un corpus selecto de sus canciones contrastado con un corpus de Flans, Jeans y Litzy, y otras canciones del ámbito popular. Y en segundo lugar, seguir abonando y contribuyendo a la (re)construcción de la historia de la música hecha por mujeres. Ambos objetivos se mantuvieron y cumplieron, sin embargo, el primero se cumplió, pero no como yo lo esperaba al comenzar a escribir la tesis en el año 2015, pues a lo largo de este periodo (2015-2021) cambió la idealización que tenía por mi objeto de estudio en, por ejemplo, pensar que el discurso de las canciones de las Ultrasónicas iba a resultar enteramente feminista, en comparación con las agrupaciones pop y no fue así. El segundo sí se cumplió pues creo que esta investigación sí abonará a la literatura especializada en temas de género y música, y contribuirá a la reconstrucción de la *herstory* en México.

Así también, los resultados de esta investigación son varios años de lecturas, de buscarlas y las dificultades para conseguirlas, ya que la bibliografía que conseguí no fue fácil de encontrar, no porque la cantidad de mujeres investigando sobre música o compositoras sea nula, sino porque una gran parte de la invisibilización de las mujeres en la música radica precisamente en los mecanismos tan arraigados que el sistema patriarcal traslada a distintas áreas, como por ejemplo, que sólo el 30% del trabajo de mujeres músicas alrededor de todo el mundo sea reconocido en comparación con el 70% de la producción que arroja el de los hombres.¹¹⁶ Cabe señalar que hay

¹¹⁶ Según cifras recogidas por varias organizaciones y medios de comunicación, a través de todas las regiones, la división de género en la industria de la música es alrededor de un 70% hombres y un 30% mujeres. Por ejemplo, en Estados Unidos, sólo el 15% de las discográficas son propiedad mayoritaria de mujeres; en Canadá, apenas el 6% de los productores reconocidos lo son y sólo un 7% del personal de ventas y desarrollo de la industria son mujeres; en Europa, las compositoras registradas suman apenas un 20% del total. Además, de la lista de las 600 canciones más populares entre 2012 y 2017, sólo el 22% fueron interpretadas por mujeres, y el 12% creadas por compositoras. En 2018, “Women in Music” reveló una cifra aún más impactante entre las mujeres que trabajan en la música clásica. Sólo 76 de los 1445 conciertos ofrecidos el año pasado por grandes orquestas de música clásica incluyeron al menos

obras que fueron publicadas a lo largo del periodo que tardé en finalizar esta tesis, por lo tanto, intenté añadir todas ellas para que la información se actualizara. Queda claro que podrían incluirse publicaciones más recientes para nutrir aún más la investigación, sin embargo, decidí detenerme aquí pues creo que es suficiente con las referencias bibliográficas que aporté. En un futuro, posiblemente pueda continuar la investigación con otros objetos de estudios y otros corpus musicales.

Asimismo, los nombres de los capítulos fueron cambiando en función del avance de la investigación y con los resultados que iba encontrando, por ende, la estructura de la tesis quedó de la siguiente manera. La tesis se dividió en tres capítulos con sus respectivos apartados: Capítulo 1. Breve contexto sociohistórico del rocanrol/rock, 1.1 Sexismo en el rocanrol/rock hecho en México, 1.2 ¿Y las mujeres?; Capítulo 2. De la ausencia de las mujeres en la escena *underground* mexicana o de cómo aprendí a ser *mujer* en el punk, 2.1 Ser mujer: el escenario, el cuerpo, sexismo interiorizado y lesbianismo, 2.2 Ser mujer: el enojo, la prueba y el error en el proceso y Capítulo 3. Análisis de la lírica de las Ultrasónicas vs. Flans, Jeans y Litzy: discursos de género y contrastes, 3.1 Crítica al amor: del cortés al romántico, 3.2 Deseo sexual y representaciones sexuales versus amor, 3.3 Violencia de género en la música popular y 3.4 Crítica a los estereotipos de género en la música popular.

Desde el capítulo 1, la breve historia del rocanrol arrojó información sobre la invisibilización de las mujeres en los cincuenta a los sesenta, pero también la lucha por tener un lugar dentro de un espacio comandado sólo por hombres. Las mujeres de esos años, aunque apegadas a la música comercial, lo que lograron fue visibilizar el trabajo de las mujeres en la música y abrir caminos para otras, por ejemplo, ya en los setenta con el *boom* del feminismo y la creación

una pieza compuesta por mujeres. Y de entre todas las obras que se tocaron (más de 3500), sólo el 2,3% fueron hechas por compositoras. Ver Wessel en “Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género” de Noticias ONU.

del punk. Se encontró que, a pesar de que han pasado cinco décadas desde ese tiempo y la presencia de las mujeres es más visible, aún queda camino por recorrer para que la igualdad de género en todos los ámbitos (legal, recreativo, laboral, etc.) llegue para quedarse.

En el capítulo 2 decidí continuar esta historia que invisilizó a las mujeres por años y narrarla desde el testimonio apegándome al estilo que emplearon las mujeres del movimiento Riot Grrrl y que les permitió enunciar las injusticias y violencias que vivían en el espacio musical por ser mujeres. Este capítulo funcionó, como ya lo mencioné en los respectivos apartados, para decidir qué temas tomaría para analizar las canciones en el tercer capítulo, por ejemplo, se encontró que el amor como tema es un tópico que la lírica popular ha enaltecido durante siglos y es uno que ha invadido de estereotipos de género a la lírica popular, de violencias justificadas en función del amor y ha dejado de lado el disfrute sexual de las mujeres privilegiando el de los hombres.

Igualmente, en el capítulo 2 se encontró que es posible plantearse otras alternativas de ser mujer y que hay muchas maneras de serlo; así también, se revisaron las violencias que han vulnerado durante siglos a las mujeres debido a su género y cómo las mujeres han resistido y luchado en contra del sexismo en la música, por ejemplo, cómo han formado una lucha alrededor de la crítica de sus cuerpos, de sus prácticas y cómo han resistido a la borradura de sus nombres en la escena musical.

Ya en el capítulo 3 el análisis arrojó que, a pesar de que esta investigación se basó en analizar las canciones mediante el uso de la voz (quién habla en el discurso –locutor, alocutario y delocutor– y en separar al individuo de la voz que enuncia el discurso), en este trabajo también se problematizó –aunque con menos profundidad– el papel de las mujeres como intérpretes vs. creadoras. De lo anterior, se problematizó, por ejemplo, que es más probable que las mujeres músicas que no componen sus letras reproduzcan un poco más el sistema patriarcal, pues no son ellas las que escriben o realizan una representación creativa, sino interpretativa y son otros los que

escriben estos discursos, en comparación con las mujeres que sí componen sus letras y tienen más libertad y control sobre lo que quieren decir. Por ejemplo, el deseo eróticoafectivo expresado en gran parte de la lírica de las Flans, Jeans y Litzy es un deseo enunciado desde la perspectiva heteropatriarcal de los escritores, hombres y mujeres, lo cual puede provocar que las relaciones que se establecen sigan reproduciéndose como lo natural y las demás orientaciones sexuales queden invisibilizadas (como lo no natural). Se propone que es posible continuar la discusión de la creación versus la interpretación en uno o varios estudios futuros, y que estos pueden englobar y adecuarse a varios géneros musicales, así como a varias mujeres músicas, con el objetivo de ampliar y seguir construyendo la historia de las mujeres en la música.

Por otro lado, pensé que el discurso punk no se regiría por cuestiones heteropatriarcales y que sería enteramente feminista, sin embargo, no fue así. A pesar de que se encontró que las agrupaciones pop refuerzan con sus canciones estereotipos de género, el amor, la violencia de género y de que no se habla abiertamente de relaciones sexuales o sexualidades, la agrupación punk, a pesar de su carácter libertario y contestatario, sigue reproduciendo estereotipos heteronormados en las relaciones y algo de amor romántico. Cabe aclarar que lo anterior lo encontré en pocas canciones, y que no se compara con los discursos de Flans/Jeans/Litzy, cuyas letras están repletas de roles de género y estereotipos de lo que significa ser mujer u hombre. A fin de cuentas, encontrar que el discurso de las Ultrasónicas también puede caer en incongruencias, fue parte de los resultados de esta investigación.

Así pues, a pesar de que se sigue encontrando en el discurso de las Ultrasónicas un patrón hacia las relaciones heterosexuales –lo cual no es que esté mal, sino que no logran desapegarse de esa estructura en su discurso– y se cuestiona la libertad de elección de la que habla Ana de Miguel en *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*, se encontró que las Ultrasónicas, frente a la lírica de las agrupaciones pop generan un discurso más amplio que muestra diversas maneras de

ser mujer o de vivir y expresar la sexualidad desde la perspectiva femenina y confrontan a la vez el tratamiento discursivo hegemónico que los hombres le han dado a la música popular.

También, se encontró que la diferencia entre la lírica de las agrupaciones pop y la de las Ultrasónicas es que éstas últimas no basan su lírica en el amor ni tampoco en el amor en función de la belleza física; asimismo, en la lírica de las Ultrasónicas se enuncia abiertamente la sexualidad o sexualidades y se plantean temas que las agrupaciones pop no, como el del aborto (muchas artistas pop ya han hablado de ello como Gloria Trevi o Shakira). Además, las Ultrasónicas ponen en la mesa temas sobre violencia sexual y lo hacen desde la voz femenina, una que, por ejemplo, acusa a un alocutario masculino de violencia sexual y denuncia un malestar generalizado en cuanto a quedar embarazada sin desearlo. Con esto se muestra una maternidad no idealizada, es una maternidad que no quiere ser y que despoja la creencia de la sexualidad femenina en función de la reproducción.

Del mismo modo, se demostró que la violencia de género que se plasma en la música popular no se encuentra únicamente en el reggaeton o en los narcocorridos, por mencionar algunos ejemplos, sino que está presente en las canciones más izquierdistas o contraculturales que podamos imaginar. Por ende, se cuestionó el uso de la música popular para denigrar a las mujeres o seguir manteniendo la supremacía masculina en ella mediante la perpetuación de discursos que refuerzan y reproducen el patriarcado, por ende, se encontró con la necesidad de ampliar y analizar la lírica de canciones que toquen única y totalmente el tema de las violencias sexuales en la música popular, para que la discusión se continúe de una manera más extensa.

Cabe señalar que dentro del análisis de la libertad de expresión tanto de Ultrasónicas como de las agrupaciones pop se encontraron otros factores que influyen en ésta, como son la diferencia de consumo y recepción que existe entre géneros musicales. El pop es más consumido por la mayoría de las personas en comparación con el punk que está dirigido a una cierta audiencia,

además de que son géneros que se diferencian en cuanto a ritmos y composición musical; esto apoyó la hipótesis sobre la libertad de expresión diferencial que tienen ambos casos de estudio: que las Ultrasónicas tengan más libertad de expresarse que las agrupaciones pop en parte se debe a que su música está enmarcada en diferentes géneros, unas en el punk cuyas características de por sí son contestatarias y otras en el pop, cuyas características se enmarcan en lo comercial, lo prefabricado y digerible para todo público.

A lo largo de la tesis, también encontré varias hipótesis que pueden ampliarse en otros trabajos de investigación, por ejemplo, otro tema que surgió al analizar las canciones con voces neutras fue que dicha “neutralidad” en las canciones de Jeans/Flans/Litzy es posible que tenga que ver con la no dicha y tenue exploración al entonces potencial mercado LGBTQ+, quienes además de las adolescentes, consumían este tipo de canciones. Si bien, el tema no forma parte de los objetivos de mi tesis es una posible línea de investigación sobre la neutralidad en la música pop con el objetivo de ampliar el mercado de consumo. Este tema se pretende trabajar en un proyecto de maestría, pero enfocándolo únicamente a la lírica de temática lésbica y no quedándome sólo con el pop sino ampliando la investigación a más géneros musicales (la ranchera, el reggaeton, el corrido, entre otros).

Finalmente, cabe señalar que en el proceso de hacer este trabajo, me desafié a mí misma en cuanto a reconocer mis privilegios que tengo como mujer letrada y con posibilidades económicas para estudiar. Me encontré hablando sobre otras mujeres, otras voces femeninas que se aparecen en las letras de las bandas que expongo. Criticar sus discursos y compararlos me llevó a reflexionar cuán complicado fue para mí comparar a mujeres con otras mujeres, darme cuenta de mi sororidad o a veces mi poca sororidad. Estaba acostumbrada a comparar los discursos que producían las mujeres con los discursos patriarcales de los hombres, lo cual me resultaba sino más fácil, sí más cómodo. Sin embargo, todo lo anterior me funcionó como un aprendizaje y finalmente se concluye

con que esta investigación tuvo como enfoque la realización de un análisis lírico crítico –con perspectiva de género– hacia el patriarcado, sistema que construye maneras de inmiscuirse en todo, tanto en hombres como en mujeres.

Referencias bibliográficas

- Adam, Cherry. “Mujeres, punk y revolución: Introducción y crítica al movimiento Riot Grrrl y la tercera ola del feminismo”. *Crazyminds*, Feb. 2019,
www.crazyminds.es/reportajes/mujeres-punk-y-revolucion-introduccion-y-critica-al-movimiento-riot-grrrl-y-la-tercera-ola-del-feminismo/.
- Alcántara, Edalít, *et al.* *La borradura de la letra. Lírica popular y género*. Piedra Bezoar, 2019.
Google Drive,
www.drive.google.com/file/d/1M0HA5wa68drLTURSyKk4rgEJid5AcHJG/view.
- Alonso, Guillermo. “Cuando Sinéad O'Connor rompió la foto del Papa: crónica de una lapidación pública”. *El País*, 3 Oct. 2019,
www.elpais.com/elpais/2019/10/02/icon/1570018082_320141.html.
- Álvarez, Alexandra. “Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación”.
Estudios de Lingüística del Español, vol. 25, 2007. *EliES*, www.elies.rediris.es/elies25/.
- Alvarez, Constanza. *La cerda punk: ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista*. Trío editorial, 2014. *Biblioteca Fragmentada*,
www.bibliotecafragmentada.org/cerda-punk/.
- Arambel-Guiñazú, María y Claire Martin. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. Iberoamericana Vervuert, 2001.
- Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*. María Enea, 2002.
- Arias, Ignacio. *El silencio musical: Ontología y semiótica*. Universidad Autónoma de Madrid, 2017. *Academia Edu*,
www.academia.edu/36879296/El_silencio_musical_Ontolog%C3%ADa_y_semi%C3%B3tica.

- Arnosó, Ainara, *et al.* “El sexismo como predictor de la violencia de pareja en un contexto multicultural”. *Anuario de Psicología Jurídica*, vol. 27, no. 1, 2017, pp. 9-20. Elsevier, www.journals.copmadrid.org/apj/archivos/jr2017v27a2.pdf.
- Bazán, Rodrigo. “Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers”. *Destiempos*, vol. 3, no. 15, 2008, pp. 96-114. *Research Gate*, www.researchgate.net/publication/295402509_Cambiar_la_forma_del_canto_refuncionalizacion_lirica_en_versiones_interpretaciones_y_covers.
- . “Jaguar en mil canciones : reguetón, “amor” romántico y discurso(s) tóxico(s)”. Conferencia de clausura Delle 6, 28 Abr 2021.
- bell, hooks. *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de sueños, 2017. *Traficantes Net*, www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map47_hooks_web.pdf.
- Biswas, Andrea. “La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”. *Casa del tiempo*, vol. 6, no. 68, 2004, pp. 65-70. *Genera Igualdad*, www.americalatinagenera.org/newsite//images/cdr-documents/publicaciones/doc_776_diversidad1.pdf.
- Bitrán, Yael. “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX”. *Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Iberoamérica sobre investigación musical*, editado por Juan González. Iberoamérica, 2017. *Secretaría General Iberoamericana*, www.segib.org/wp-content/uploads/Libro_de_Actas_3--_Coloquio_de_Investigacion--n_Musical.pdf.
- Blanc, Enrique y José Luis Paredes. “VIII. Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”. *La música en México: panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello. Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 395-485.

- Brodsky, Alexandra. "Rape-adjacent": imagining legal responses to nonconsensual condom removal". *Columbia Journal of Gender and Law*, vol. 32, no. 2, 2017, pp. 183-210. SSRN, www.papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2954726.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Buckingham, David. "Growing Up Modern: Childhood, Youth and Popular Culture Since 1945: 'Real girl power? Representing Riot Grrrl'". *David Buckingham*, 2019. *Word Press*, www.davidbuckingham.net/growing-up-modern/.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Traducido por María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, 2007.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. 1997. Traducido por Javier Sáez y Beatriz Preciado, España, Ediciones Síntesis, 2004.
- . *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1993. Traducido por Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Caballero, Carlos. "Nuestro boom, porque movemos a la banda: Las Ultrasónicas". *La Jornada*, 18 Nov. 2002, www.jornada.com.mx/2002/11/18/06an1esp.php?printver=1.
- Caballero, Jorge. "Las Ultrasónicas regresan con Corazón Rocker". *La Jornada*, 11 Jul. 2007, www.jornada.com.mx/2007/07/11/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp.
- Cabañas, José. "El exotismo en el cuerpo: Un estudio de interpretación de lo corporal en la llamada cabaretera o mujer fatal del cine mexicano". *Tramas: subjetividad y procesos sociales*, vol. 32, 2009, pp. 287-302. *Academia Edu*, www.academia.edu/26189624/El_exotismo_en_el_cuerpo_Un_estudio_de_interpretaci%C3%B3n_de_lo_corporal_en_la_llamada_cabaretera_o_mujer_fatal_del_cine_mexicano.
- Café Tacvva. "Ingrata", *Re*, Warner Music, 1994, www.youtube.com/watch?v=kIr8hsVTCzg.

CNN Español. “¿Por qué paran las mujeres en México? 4 cifras que muestran la situación de las mujeres en el país”. *CNN Español*, 9 Mzo. 2020, www.cnnespanol.cnn.com/2020/03/09/por-que-paran-las-mujeres-en-mexico-4-cifras-que-muestran-la-situacion-de-las-mujeres-en-el-pais/.

Carmona, Rocío. “Por qué no deberías practicar ‘ghosting’, aunque esté de moda”. *La Vanguardia*, 19 May. 2019, www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20190519/462290924559/ghosting-ruptura-relaciones-moda-consecuencias.html.

Carranco, Dalia. “La no revictimización de las mujeres en México”. *Revista Digital Universitaria*, vol. 21, no. 4, 2020. UNAM, www.revista.unam.mx/wp-content/uploads/a3_v21n4.pdf.

Cera, Diego. “La San Felipe de Jesús, la cuna del punk en la Ciudad de México”. *Revista Local*, 2019. *Local MX*, www.local.mx/musica/san-felipe-punk/#:~:text=El%20rinc%C3%B3n%20m%C3%A1s%20punk%20de%20la%20ciudad&text=San%20Felipe%20de%20Jes%C3%BAAs%20era,el%20Gran%20Canal%20del%20Desag%C3%BCe.

Chollet, Mona. *Belleza fatal. La tiranía del look o los nuevos rostros de una alienación femenina*. 2012. Traducido por Cristina Gavidia, Barcelona, Penguin Random House Grupo, 2020. [www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Belleza%20fatal%20Mona%20Chollet\(2020\).pdf](http://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Belleza%20fatal%20Mona%20Chollet(2020).pdf).

Clarín. “Sin consentimiento: el “stealthing” o sacarse el profiláctico durante la relación sexual”. *Clarín*, 18 May. 2019, www.clarin.com/entremujeres/pareja/consentimiento-stealthing-sacarse-profilactico-relacion-sexual_0_P3zpy3j8x.html.

- Collante, Asunción y Norma Allende. “Medios y periodismo en América Latina: los feminicidios como espectáculo”. *Distintas Latitudes*, 20 Feb. 2020, www.distintaslatitudes.net/historias/reportaje/medios-feminicidios.
- Complex. “The Best Songs About Weed”. *Complex*, Abril. 2021, www.complex.com/music/best-songs-about-weed/sweet-leaf.
- Cortés, David. “Rock urbano: ¿con qué se come?”. *Milenio*, 7 Sep. 2017, www.milenio.com/blogs/qrr/rock-urbano-con-que-se-come.
- de Miguel, Ana. *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*. Ediciones Cátedra, 2015.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Penguin Random House, 2018.
- Dezillio, Romina. “Mujeres para armar: narrativas y consumos “imaginarios” de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)”. *Revista Argentina de Musicología*, no. 11, 2010, pp. 75-98. *Asociación Argentina de Musicología*, www.ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/88.
- Diccionario del Español de México <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C., [12 Mzo 2019].
- Diccionario de Jergas Hispánicas <http://jergasdehablahispana.org/index.php?tipobusqueda=3&palabra=toqu%C3%ADn&pais=mx&newp=toqu%C3%ADn>, Jergas Hispánicas, [7 Dic 2021].
- Domínguez, Candelaria. “Riot Grrrl y la revolución feminista en el rock”. *Feminacida*, 2019, www.feminacida.com.ar/riot-grrrl-y-la-revolucion-feminista-en-el-rock/.
- Dow, Terri-Jane. “Why popular culture is returning to the Riot Grrrl aesthetic and values”. *Dazed and confused*, 2019, www.dazeddigital.com/life-culture/article/43714/1/why-popular-culture-is-returning-to-the-riot-grrrl-aesthetic-and-values.

- Dumont, Guillaume y Rafael Clua. “Acercamiento socio-antropológico al concepto de estilo de vida”. *Revista de Ciencias Sociales*, no. 66, 2015, pp. 83-99. *Aposta*,
www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/dumont1.pdf.
- Entel, Nicolás, creador. *Rompan todo: La historia del rock en América Latina*. Netflix, 2020.
- Escalante, Katia. “Avándaro y las juventudes en México. Miradas múltiples en torno a un festival”. *Oficio, revista de Historia e Interdisciplina*, no. 10, 2020, pp. 115-32.
Universidad de Guanajuato,
www.revistaoficio.ugto.mx/index.php/ROI/article/view/124/106.
- Escamilla, Pamela. “Vive Latino 2003. De las mejores emisiones de este festival”. *Rock MX*, 2020, www.rock.com.mx/vivelatino.html.
- Esteban, Mari Luz. *Crítica del pensamiento amoroso*. Edicions Bellaterra, 2011.
- Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. Océano, 2008.
- Ewens, Hanna Rose. “The dA-Zed guide to Riot Grrrl”. *Dazed and Confused*, 2014,
www.dazeddigital.com/music/article/18669/1/the-da-zed-guide-to-riot-grrrl.
- Fake Fémina. “Putas”, *Fake Fémina*, Independiente, 2013,
www.soundcloud.com/fakefemina/putas.
- Farber, Jim. “‘She had no fear mechanism’: the incredible, outrageous life of Miss Mercy”. *The Guardian*, 2 Jun. 2021, www.theguardian.com/music/2021/jun/02/miss-mercy-frank-zappa-the-gtos-music-memoir?fbclid=IwAR0O2JkQRxk9e8Qh3FD9LNXMA78W4cuQbZpsj8o3i6u9gbLMhgQbXePE8B8.
- Farías, Rodrigo. “Flans: Cumbre de la música pop”. Bitácora del Auditorio Nacional, 2016,
www.bitacoradelauditorio.com/2016/06/flans-cumbre-de-la-musica-pop.html

- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Ferranti, Seth. “¿Acaso ha muerto la figura del rockstar?” *Noisey*, 2018. *Music by Vice*, www.vice.com/es/article/43qmxg/acaso-ha-muerto-la-figura-del-rockstar.
- Fernández, Anna. *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*. INAH, 2002.
- Fernández Chagoya, Melissa. “Olas del feminismo: la perenne búsqueda de la igualdad”. *Agnosia. Revista de Filosofía del Colegio de Filosofía y Letras*, 2017, www.elclauastro.edu.mx/agnosia/index.php/component/k2/item/414-olas-del-feminismo-la-perenne-busqueda-de-la-igualdad.
- Figueras, Julen. “La música rock y los tres pilares del sexismo”. *Pikara Magazine*, 2015, www.pikaramagazine.com/2015/07/la-musica-rock-y-los-tres-pilares-del-sexismo/.
- Flans. “Billy”, *Flans*, Melody/Fonovisa, 1985, www.open.spotify.com/track/18ByEfmL3UgJmzPdPm57fM.
- . “Físico”, *Luz y sombra*, Melody/Fonovisa, 1987, www.open.spotify.com/track/0uTHbME1aM8wBQDXTqXIEt.
- . “Me gusta ser sonrisa”, *Flans*, Melody/Fonovisa, 1985, www.open.spotify.com/track/2wnVQJdmzBVTOebrADxh4y.
- . “No me quiero casar”, *Luz y sombra*, Melody/Fonovisa, 1987, www.open.spotify.com/track/7D89k1afTyCjH7sdKe6eQL.
- . “No soy tan fuerte”, *Alma gemela*, Melody/Fonovisa, 1988, www.open.spotify.com/track/7wGe11XiLt4Sg3ylfA8jWp.
- . “Susana”, *Flans*, Melody/Fonovisa, 1985, www.open.spotify.com/track/4gfT9pXO7PRy4gsSw4z8jI.

--. “Te quiero, te quiero”, *Flans*, Melody/Fonovisa, 1985,

www.open.spotify.com/track/4BfR6RNYRuN6TiD7UJPFct.

--. “Tímido”, *20 millas*, Melody/Fonovisa, 1986,

www.open.spotify.com/track/2m0rV14r7Idr8B8mVfSr6S.

--. “Tiraré”, *Alma gemela*, Melody/Fonovisa, 1988,

www.open.spotify.com/track/3uYCqWuELeWm9sfhTwBUa7.

--. “Uhm, Ah, Oh”, *20 millas*, Melody/Fonovisa, 1986,

www.open.spotify.com/track/2Zns7Eht8y3rQl2w2ILQGk.

Flores, Georgina. “Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán”. *Cuiculco*, vol. 16, no. 47, 2009. *Scielo*, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000300008.

Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. FCE, COLMEX, 1994.

Frith, Simon. *La Sociología del rock*. Júcar, 1978.

Frith, Simon y Andrew Goodwin, editores. *On record. Rock, Pop, and the Written Word*. Pantheon Books, 1990.

García, Ana Karen. “Sólo en los primeros seis meses del 2020 fueron asesinadas 1,844 mujeres en México: Inegi”. *El Economista*, 13 Feb. 2021, www.eleconomista.com.mx/politica/Solo-en-los-primeros-seis-meses-del-2020-fueron-asesinadas-1844-mujeres-en-Mexico-Inegi-20210213-0002.html.

García, Hugo. “El rock femenino en México”. *Nexos*, 1 Nov. 2011, www.nexos.com.mx/?p=16871.

- García, López Irati . “Género, gordura y feminismo. La experiencia de mujeres feministas en la CAPV”, Tesis Master en estudios feministas y de género, Universidad del País Vasco, 2016,
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/20342/Genero%2C%20gordura%20y%20feminismo_IratiGarcia.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- García, Magdalena. *El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las rockeras mexicanas. Maestría en Comunicación*, 2006. Universidad Iberoamericana,
www.ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/663/014709s.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Goldman, Vivien. *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot*. Editorial Contra, 2020.
- Gómez, Laura. “Poly Styrene”. *Pupa Magazine*, 2017, <http://pupamag.com/poly-styrene/>.
- González Oñate, Cristina, y David Caldevilla Domínguez. "La continuidad como discurso estratégico en el medio televisivo". *Sphera Pública*, no.1, 2010, pp. 179-94. *Universidad Católica de Murcia*, www.sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/101/115.
- Gordon, Kim. *La chica del grupo*. Contra Ediciones, 2015.
- Guarinos, Virginia. “Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 7, 2012, 297-314. *Revistas Universidad de León*,
www.revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/915/805.
- Hains, Rebecca. “The Significance of Chronology in Commodity Feminism: Audience Interpretations of Girl Power Music”. *Popular Music and Society*, vol. 37, no. 1, 2013, pp. 33-47. *Academia Edu*,
www.academia.edu/4128565/The_Significance_of_Chronology_in_Commodity_Feminism_Audience_Interpretations_of_Girl_Power_Music

--. "Power Feminist, Mediated: Girl Power and the Commercial Politics of Change". *Women's Studies in Communication*, vol. 32, no. 1, 2009, 89-113. *Academia Edu*,
www.academia.edu/1119338/Power_feminism_mediated_Girl_power_and_the_commercial_politics_of_change

Hernández Riwes, José. *Jumping Someone Else's Train REMIX Una reflexión sobre el llamado revival post-punk mexicano*. 2021 (en prensa).

History is a Weapon. "Riot Grrrl Manifesto". *Bikini Kill Zine* 2, 1991,
<https://www.historyisaweapon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html>.

Inzillo, Humphrey. "Café Tacvba: 'Este mundo en el que estamos viviendo no funciona'". *La Nación*, 18 Nov. 2016, www.lanacion.com.ar/espectaculos/cafe-tacvba-este-mundo-en-el-que-estamos-viviendo-no-funciona-nid1957173/.

Jeans. "Enferma de amor", *¿Por qué disimular?*, EMI, 1998,
www.youtube.com/watch?v=NF3CM6fdHes.

--. "Estoy por él", *¿Por qué disimular?*, EMI, 1998,
www.youtube.com/watch?v=WOLWzdiYxSM.

--. "La ilusión del primer amor", *¿Por qué disimular?*, EMI, 1998,
www.youtube.com/watch?v=rEUqi5Lh3fE.

--. "Muero por ti", *Jeans*, EMI, 1996, www.youtube.com/watch?v=TmBmvh7PWBI&t=26s.

--. "Nueva generación", *Jeans*, EMI, 1996, www.youtube.com/watch?v=IICfgLRuw04.

--. "Pepe", *Jeans*, EMI, 1996, www.youtube.com/watch?v=TMqU4iRJGw8.

--. "Sólo vivo para ti", *Tr3s.Jeans*, EMI, 1999, www.youtube.com/watch?v=zDbFRhC6zz4.

Juno, Andrea. "Diamanda Galás". *Angry Woman. Re/Search*, 1991, pp. 6-22.

Lagarde, Marcela. "El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia", *Cátedra Unesco de Derechos Humanos de la UNAM*, 2010, p. 18,

www.catedraunescodh.unam.mx//catedra/CONACYT/16_DiplomadoMujeres/lecturas/modulo2/2_MarcelaLagarde_El_derecho_humano_de_las_mujeres_a_una_vida_libre_de_violencia.pdf.

--. *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México: Inmujeres, 2012.

--. “Identidad de género y derechos humanos: la construcción de las humanas”, Cátedra Unesco de Derechos Humanos de la UNAM, 2010,
https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/16_DiplomadoMujeres/lecturas/modulo1/2_Identidad_Genero_Lagarde.pdf

--. *Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2005.

Lamas, Marta. “¿Qué hay en un nombre? Creencias, prejuicios y discriminación”. *El prejuicio y la palabra: los derechos a la libre expresión y a la no discriminación en contraste*, coordinado por Jesús Rodríguez Zepeda y Teresa González Luna Corvera, Ciudad de México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2018, pp. 257-87,
www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Prejuicio_Palabra_1.1_Ax.pdf.

La Revolución de Emiliano Zapata. “Nasty Sex”, *La Revolucion de Emiliano Zapata*, Polydor Records, 1971,
<https://open.spotify.com/track/1XoFXjGDhvFrIy6xT7WlCR?autoplay=true>.

La Sexta. “Condenado por violación por quitarse el preservativo sin el consentimiento de su pareja durante una relación sexual”. *La Sexta*, 15 Ene. 2017,
www.lasexta.com/noticias/sociedad/condenan-violacion-hombre-que-quito-preservativo-consentimiento-mujer-mientras-mantenian-relaciones-sexuales_20170115587bb0830cf290341de5ce2b.html.

Litzky. “No te extraño”, *Transparente*, EMI, 1998, www.youtube.com/watch?v=23WOSIVaQF0.

- López, Álvaro. “Los rituales y la construcción simbólica de la política. Una revisión de enfoques sociológica”. *Revista Sociológica México*, vol. 19, no. 57, 2005, pp. 61-92. *Universidad Autónoma Metropolitana*,
www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/303.
- López, Francisco. *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962-2006*. Libertad bajo palabra, 2020.
- López, Rubén. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *Consensus*, vol. 16, no. 1, 2011, pp. 57-82. *Academia Edu*,
www.academia.edu/965825/Lo_original_de_la_versi%C3%B3n_De_la_ontolog%C3%A1Da_a_la_pragm%C3%A1tica_de_la_versi%C3%B3n_en_la_m%C3%BAsica_popular_urbana.
- Los Rebeldes del Rock. “La hiedra venenosa”, *Rockin Rebels*, Discos Orfeón, 1960,
www.serlesa.com.mx/los-rebeldes-del-rock-inicios/.
- Maldonado, Lorena. “De Sabina a Perales: los cantautores que romantizaron a las putas (y nunca denunciaron la trata)”. *El Español*, 13 Sep. 2018,
www.elespanol.com/cultura/musica/20180913/sabina-perales-cantautores-romantizaron-nunca-denunciaron-trata/337467557_0.html.
- Manrique, Diego. “Paz y amor, verano del 67”. *El País*, 5 ago. 2017,
www.elpais.com/cultura/2017/08/04/actualidad/1501865756_160826.html.
- Mantila, Susanna. “Ugly Girls on Stage Riot Grrrl Reflected through Misrepresentations”. Faculty of Humanities, Tesis University of VAASA, 2009. *Academia Edu*,
www.academia.edu/10154580/Ugly_Girls_on_Stage_Riot_Grrrl_Reflected_through_Misrepresentations.

- Marcos, Ana. “El maltrato a las mujeres del rock en los noventa: los locos eran ellos”. *El País*, 26 Dic. 2020, www.elpais.com/babelia/2020-12-25/el-maltrato-a-las-mujeres-del-rock-en-los-noventa-los-locos-eran-ellos.html.
- Matos, Lara. “Para un análisis del uso del cuerpo desnudo como performance y política. La desnudez en la calle”. *Revista Conjunto*, no. 172, 2014, pp. 82-87. *Casa de las Americas*, www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/172/matos.pdf.
- Mecca, Daniel. “Aniversario de su nacimiento. Nina Simone: la heroína negra de los derechos civiles y una historia de canciones revolucionarias, violencia de género y locura”. *El Clarín*, 18 Feb. 2019, www.clarin.com/espectaculos/musica/nina-simone-heroina-negra-derechos-civiles-historia-canciones-revolucionarias-violencia-genero-locura_0_1C3OOWO9v.html#:~:text=Naci%C3%B3n%20el%202021%20de%20febrero%20de%201933.
- Mercado, Dolores, *et al.* “Permanencia femenina en la situación de violencia de pareja: Fortalezas y factores de riesgo”. *Revista Latinoamericana de Medicina Conductual*, vol. 2, no. 1, 2012, pp. 21-32. *Redalyc*, www.redalyc.org/pdf/2830/283022016003.pdf.
- Mies, María. *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traficantes de sueños, 2018.
- Mora, Felipe. *Para leer de corrido: de interacciones simbólicas y emociones sociales postmortem en el Corrido de Rosita Álvarez*. Departamento de Sociología y Administración pública: Universidad de Sonora. 2012, www.sociologia.unison.mx/docs/publicaciones/cuadernodetrabajo/6paraleerdecorrido.pdf.
- Moran, Caitlin. *Cómo se hace una chica*. Anagrama, 2015.
- . *Cómo ser mujer*. Anagrama, 2011.
- Nirvana. “Moist Vagina”, *Singles*, DGC Records, 1995, <https://open.spotify.com/track/3fP8KXXUoBenEM46UZZgSG?autoplay=true>

Notimex. “Sufrieron acoso integrantes de Flans” *Reforma*, 4 Mzo. 2020,

www.reforma.com/libre/acceso/accesofb.htm?urlredirect=/sufrieron-acoso-integrantes-de-flans/ar1889387.

ONU Mujeres. “Artistas, periodistas y activistas mexicanas unen sus voces contra los

feminicidios y el maltrato”. México, Noticias ONU. 2020,

www.news.un.org/es/story/2020/11/1484772#:~:text=Violencia%20de%20G%C3%A9nero.-

,En%20M%C3%A9xico%20entre%2010%20y%2011%20mujeres%20son%20asesinadas%20cada,horas%20por%20razones%20de%20g%C3%A9nero.&text=De%20enero%20a%20septiembre%20de,al%20mismo%20periodo%20de%202019.

ONU Mujeres México. Violencia Feminicida en México. Entidad de las Naciones Unidas para la

Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres, 2019,

<https://www2.unwomen.org/>-

[/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2019/infografa%20violencia%20onu%20mujeres%20espaol_web.pdf?la=es&vs=5828](https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2019/infografa%20violencia%20onu%20mujeres%20espaol_web.pdf?la=es&vs=5828).

Organización Mundial de la Salud. “Comprender y abordar la violencia contra las mujeres.

Violencia sexual”. Washington, DC: OPS/OMS, 2013,

www.apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/98821/WHO_RHR_12.37_spa.pdf;jsessionid=FA25126947938B35432D542EE0C8C53D?sequence=1.

Ortiz, José A. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa,*

los jipitecas, los punks y las bandas. Debolsillo, 2012.

Padilla, Alfredo. "Interrogatorio Punk de #Underground a Jenny Bombo". *Suburbano*, 20 Abr.

2020, www.suburbano.net/interrogatorio-punk-de-underground-a-jenny-bombo/.

- Pais, Ana. "Las Tesis sobre 'Un violador en tu camino': 'Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras'." *BBC News*, 6 Dic 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>.
- Palacios, Julia. "A contracorriente". Prólogo. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*, por Teresa Estrada, 2008, pp. 15-17.
- . "Una chica material". *Crines, otras lecturas del rock*, compilado por Carlos Chimal, Ediciones Era, 1994, pp.133-43.
- Pascual, Alicia. "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación". *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, no. 10, 2016, pp. 63-78. *Dialnet*, www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5429358.
- Paz, Ilich. "Flans y sus 5 hits icónicos". *Paco Zea*, 6 Oct. 2019, www.pacozea.com/flans-y-sus-5-hits-iconicos/.
- Peláez, Raquel. "Dijo no a Sid Vicious e inspiró 'Spanish bombs' de The Clash: la alucinante historia de la española Palm Olive". *El país*, 15 Dic. 2019, www.smoda.elpais.com/moda/dijo-no-a-sid-vicious-e-inspiro-spanish-bombs-de-the-clash-la-alucinante-historia-de-la-espanola-palm-olive/#:~:text=Paloma%20Romero%20fue%20un%20d%C3%ADa,entrevista%20reciente%20como%20E2%80%9Cuna%20revoluci%C3%B3n.
- Peña, Andrea. "The Runaways: las adolescentes salvajes de la historia del rock". *Impure Magazine*, Feb. 2019, www.impuremag.com/the-runaways-adolescentes-salvajes-rock/.
- Planes, Montserrat. "Violencia física y psicológica para mantener relaciones sexuales en parejas jóvenes". *C Med Psicosom*, no. 106. 2013, www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4394312.

- Press, Feminist, compilador. *Desorden Público. Una plegaria punk por la libertad*. Por Varios Artistas, Malpaso Ediciones, 2012.
- Rampton, Martha. "Four Waves of Feminism". *Pacific Magazine*, 2008. *Pacific University Oregon*, www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española (23ª ed.)*. Editorial Planeta, 2014.
- Recalde, Carolina. "La reproducción del discurso patriarcal y machista en los medios de comunicación. Análisis crítico del discurso del programa Mi recinto". Tesis Universidad Central del Ecuador. Facultad De Comunicación Social, 2013, www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1209/1/T-UCE-0009-67.pdf.
- Redacción. "Cancelar Molotov, la petición en redes tras debate sobre disco '¿Dónde jugarán las niñas?'". *El País*, 25 Jul. 2020, www.elpais.com.co/entretenimiento/cancelar-molotov-la-peticion-en-redes-tras-debate-sobre-disco-donde-jugaran-las-ninas.html.
- Redacción. "La lucha de las mujeres en India contra los ataques con ácido". *El Espectador*, 5 Mzo. 2019, www.elespectador.com/noticias/el-mundo/la-lucha-de-las-mujeres-en-india-contra-los-ataques-con-acido/
- Redacción. "Pussy Riot: 'Para no entrar en prisión tendría que callar y no hacer ninguna investigación periodística'". *Público*, 26 Nov. 2017, www.publico.es/culturas/pussy-riot-no-entrar-prision-tendria-callar-no-investigacion-periodistica.html
- Red Capital. "Momentos ñeros del Vive Latino". *Red Capital*, 14 Mzo. 2020, www.redcapitalmx.com/momentos-neros-del-vive-latino/16820/.
- Risso, Ana. "Ellos hablan, ellas deben callar: Mansplaining los hombres que explican". *Observatorio Venezolano de los Derechos Humanos de las Mujeres*, s/f. www.observatorioddhhmujeres.org/articulos/elloshablan.htm.

Rodríguez, Oriol. “Nunca antes del punk las mujeres habían tenido un acceso tan directo a hacer música popular”. *Mundo Sonoro*, 16 Abr. 2020,

www.mondosonoro.com/entrevistas/vivien-goldman/.

Runaways, The. “Cherry Boom”, *The Runaways*, Mercury Records, 1976,

<https://open.spotify.com/track/7cdnq45E9aP2XDStHg5vd7?si=aff6cb50dc00479e>.

Sainz, Mónica. *Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente*. Instituto de Investigaciones

Feministas, *Universidad Complutense de Madrid*. 2013, www.ucm.es/data/cont/docs/329-2013-12-17-TFM%20M%C3%B3nica%20Saiz.pdf.

Sales, María. “La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género”. *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, 2010, pp. 991-1000.

www.idus.us.es/bitstream/handle/11441/40513/Pages%20from%20Investigacion_Genero_103-681-1256-8.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Sanguino, Juan. “La rocambolesca vida de la voz de una generación que decidió dar un bofetón al sistema”. *El País*, 6 Ene. 2018,

www.elpais.com/elpais/2017/12/26/icon/1514281705_248995.html.

Santillán Esqueda, Martha. *Mujeres criminales. Entre la ley y la justicia*. Paidós: 2021.

--.“Violencia, subjetividad masculina y justicia en la Ciudad de México (1931-1941)”. *Secuencia*, núm. 104, mayo-agosto. 2019, pp. 1-31.

<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1614/1890>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. “Informe sobre violencia contra las mujeres Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1”. México,

- SESNSP. 2020, www.drive.google.com/file/d/1RHUjF-foAgeft_iaAGgXIiPvvgRfPT9b/view.
- Sex Pistols Web Oficial. "Sex Pistols Timeline 1996". Universal Music Group, 2020, www.sexpistolsofficial.com/bio/sex-pistols-timeline/.
- . "Sex Pistols Timeline 2002, 2003, 2007 y 2008". Universal Music Group, 2020, www.sexpistolsofficial.com/bio/sex-pistols-timeline/.
- Sociedad de Autores y Compositores de México. "Felipe Valdés Leal". Consultado el 13 de marzo de 2020. www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08354.
- Sosa Sánchez, Itzel y Catherine Menkes Bancet. "Amarte duele. La violación sexual en las relaciones de noviazgo. Un análisis de sus determinantes sociales". *Papeles de población*, vol. 22, no. 87, 2016, pp. 43-62. *Scielo*, www.scielo.org.mx/pdf/pp/v22n87/1405-7425-pp-22-87-00043.pdf.
- Stooges, The. "I Wanna Be Your Dog", *The Stooges*, Elektra, 1969, www.youtube.com/watch?v=3gsWt7ey6bo.
- Television Personalities. "This Angry Silent", *And Don't the Kids Just Love It*, Rough Trade, 1981, www.youtube.com/watch?v=VejemmMQ32I.
- Tendlarz, Silvia. "El fetichismo en la sexualidad femenina". *Malentendido*, no. 6. 1990. *Silvia Elena Tendlarz Blog*, www.silviaelenatendlarz.com/index.php?file=Articulos/Las-mujeres-y-el-amor/El-fetichismo-en-la-sexualidad-femenina.html.
- Torres, J. Diana. *Pornoterrorismo*. Txalaparta, 2011. Biblioteca Fragmentada, www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/10/Pornoterrorismo.pdf.
- Torres, Laura. "Johnny Rotten, lo duro de ser un Sex Pistol. *Rtve*, 16 May. 2015, www.rtve.es/noticias/20150516/johnny-rotten-duro-ser-sex-

pistols/1136006.shtml#:~:text=En%20febrero%20de%201977%2C%20tras,hasta%20entonces%20un%20gran%20fan.

Torres, Violeta. *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex.* INAH, 2002.

Ultrasónicas. “Agrio silencio”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,

www.open.spotify.com/track/1eE542NkiUXvx9Xhbj0WfW.

--. “Descocada”, *Oh, sí, más, más!!*, Discos Termita, 2002,

www.open.spotify.com/track/5EwmXZJSfe0g7PyRn9ihXs.

--. “Dulce hoja”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,

www.open.spotify.com/track/6lhO1C5OngcQZVgLBuFECM.

--. “El rock de la pájara Peggy”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,

www.open.spotify.com/track/1JRHHZtk8hYmkWGh3pkEIp.

--. “Fuck the mall”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,

www.open.spotify.com/track/6fhVP1RPjevGIWt83by4hG.

--. “Gracias, mamá”, *Oh, sí, más, más!!*, Discos Termita, 2002,

www.open.spotify.com/track/3yiIh2SYDFg6Jp1vknufRG.

--. “I’m Fucking Pregnant”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,

www.open.spotify.com/track/2ePyLDc7cWlxmjIap7W2vO.

--. “Juventud senil”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,

www.open.spotify.com/track/0gjn7nqmG50wFfL7ccBDIZ.

--. “Loser Mentality”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,

www.open.spotify.com/track/1JkwFgLPwDJdWoCnv82Eku.

--. “Luxor y Mohawk”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,

www.open.spotify.com/track/3koowDy98c0xeoYIVML2hO.

- . “Monstruo Verde”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/0gcZCJrIY0biWG100VrLKq.
- . “Necesito acción”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,
www.open.spotify.com/track/4x0mCzhDwC4BxvI9PY0I3b.
- . “No quiero un novio”, *Oh, sí, más, más!!*, Discos Termita, 2002,
www.open.spotify.com/track/0AGOiAEjxWwC4hSuFsW9Ji.
- . “Ñero”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,
www.open.spotify.com/track/5oeLkSvQDDi9oqShlF3bnx.
- . “Palomitas”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/2LBnzLMPY492xHdrjWjWYv.
- . “Pedro Fuzzca”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/7m6dyPKa8cWKeyzT2P3XMP.
- . “Qué grosero”, *Oh, sí, más, más!!*, Discos Termita, 2002,
www.open.spotify.com/track/5bNA2LQPTzZoye58HtZjsp.
- . “Quiero ser tu perra”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/63FE3U5XQPTLRv6DD1xAd7.
- . “Tema de las Ultras”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/6dSj02byQhWifveYaTUjNn.
- . “Vente en mi boca”, *Oh, sí, más, más!!*, Discos Termita, 2002,
www.youtube.com/watch?v=2aax8BE-Lh4.
- . “Vente en mi boca”, *Yo fui una adolescente terrosatánica*, Munster Records, 2000,
www.open.spotify.com/track/6dSj02byQhWifveYaTUjNn.
- . “Vive cochino”, *Corazón Rocker*, Independiente, 2007,
www.open.spotify.com/track/13VsjYOfgQKz0bXyJjFgiH.

Urteaga, Maritza. "Chavas activas punks: la virginidad sacudida". *Estudios sociológicos*, vol. 14, no. 40, 1996, pp. 97-118. *Colmex*,

www.estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/848.

Valenzuela, Miriam. "Violencia simbólica: Las mujeres en el rock mexicano. Una Aproximación desde el análisis del discurso". *Universidad Autónoma del Estado de México*, 2018.

Repositorio Institucional,

www.ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/79768/VIOLENCIA%20SIMBO%20C%81LICA-

[C%81LICA-](http://www.ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/79768/VIOLENCIA%20SIMBO%20C%81LICA-)

[%20LAS%20MUJERES%20EN%20EL%20ROCK%20MEXICANO.%20UNA%20APROXIMACION%20DESDE%20EL%20ANALISIS%20DEL%20DISCURSO.%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/79768/VIOLENCIA%20SIMBO%20C%81LICA-%20LAS%20MUJERES%20EN%20EL%20ROCK%20MEXICANO.%20UNA%20APROXIMACION%20DESDE%20EL%20ANALISIS%20DEL%20DISCURSO.%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Vélez, Anabel. *Mujeres del rock, su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock*.

Redbook Ediciones, 2018.

Verne. "Así es la nueva letra feminista de 'La Ingrata', la canción de Café Tacvba". *Verne*, 9 Dic.

2019, www.verne.elpais.com/verne/2019/12/09/mexico/1575926816_089648.html.

Viera, Merarit. *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*. Casa Editorial Abismos, 2015.

Viñuela, Eduardo y Laura Viñueña. "Música popular y género". *Género y cultura popular*.

Estudios culturales I, editado por Isabel Clúa, Ediciones UAB, 2008, pp. 293-325.

Academia Edu, www.academia.edu/7252552/G%C3%A9nero_y_cultura_popular.

Viveros, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate*

Feminista, vol. 52, 2016, pp. 1-17. *UNAM*,

www.debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2077/1871.

Vulpes. “Me gusta ser una zorra”, *Me gusta ser una zorra / Inkisición*, Dos Rombos, Munster Records, 1983, www.youtube.com/watch?v=ZZBmBAe2G8g.

Walker, Rebecca. “Becoming the Third Wave”. *Ms. Magazine*, vol. 11, no. 2, 1992, pp. 38-41. *Wayback Machine*, www.web.archive.org/web/20170115202333/http://www.ms magazine.com/spring2002/BecomingThirdWaveRebeccaWalker.pdf.

Wessel, Elías. “Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género”. *Noticias ONU*, 11 Feb. 2019, www.news.un.org/es/story/2019/02/1450871.

Wittin, Monique. “No se nace mujer”. 1992. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducido por Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid, Editorial EGALES, 2006, pp. 31-45.

Zamora, Gustavo. “Las 4 y T y Las Mary Jets”. *Vuelve Primavera: El rock de los 60 en México*, 28 Feb. 2019, www.estroncio90.typepad.com/blog/2009/08/dulces-tonter%C3%ADas-las-4-y-t-y-las-mary-jets.html.

Zavala, José. “La música de los ochentas (y el por qué de su pasión)”. *El Blog de José Zavala. Reflexiones sobre temas sociológicos y culturales*, 18 Mzo. 2020, www.blog.pucp.edu.pe/blog/zavala/2009/03/28/musica-ochentas-80-s-mi-top-25/.

Ziga, Itziar. *Devenir zorra*. Editorial Melusina, 2009.

Zurro, Javier. “Las Vulpes, el grupo de mujeres al que sacrificaron por cantar ‘Me gusta ser una zorra’”. *El Español*, 23 Abril. 2019, www.elespanol.com/cultura/musica/20190423/vulpes-grupo-mujeres-sacrificaron-cantar-gusta-zorra/392961319_0.html.

“A woman's fury holds lifetimes of wisdom”. *YouTube*, subido por Technology, Entertainment, Design, 16 May. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=JoUZ929qoLk>.

- @Código Rojo1917. “She’s Beautiful When She’s Angry”. *YouTube*, 4 Jun. 2018,
www.youtube.com/watch?v=Zq3wYppj804&t=16s
- @grupojeansoficial. “Estoy por él”. *YouTube*, 15 Ago. 2015,
www.youtube.com/watch?v=Y9hLIGSaE-w.
- @grupojeansoficial. “Jeans - La ilusión del primer amor (Oficial)”. *YouTube*, 1 Ago. 2015,
www.youtube.com/watch?v=sAddjYyQ-6a.
- @grupojeansoficial. “Sólo vivo para ti”. *YouTube*, 31 Jul. 2015,
www.youtube.com/watch?v=w4PYXQks80k.
- @javierpz33. “Vente en mi boca – Las Ultrasónicas”. *YouTube*, 10 Ene. 2010.
www.youtube.com/watch?v=Y-UOG1e8d3o.
- @KentuckyNow. “6th and Jefferson in Louisville. This is a line of white people forming a barrier between Black protestors and the police”. *Facebook*, 28 May 2020, 22.55 p.m.,
www.facebook.com/KentuckyNOW/posts/3030058127085902.
- @marielousalome. “Suscribo a Dahlia cuando dice que las #Pussy se apropiaron de opresiones que no les atraviesan para dar un discurso en un sitio privilegiado”. *Facebook*, 10 Abr 2019, 00.47 a.m., www.facebook.com/marielousalome/posts/10158323233116982.
- @mayita.campos.7 (Maya Campos). “Hoy se celebra el 47 aniversario del Festival de Av[á]ndaro”. *Facebook*, 18 Sep 2018, 00.03 a.m.,
www.facebook.com/mayita.campos.7/posts/2425734810800781.
- @mosquitobilingue, “Flans | Tímido (HD)”. *YouTube*, 12 Abril 2017,
www.youtube.com/watch?v=s-of2GeLDiU.
- @mosquitobilingue, “Ilse y Mimi - Finge Que No (Concierto Flans contra Covid-19)”. *YouTube*, 3 May 2020, www.youtube.com/watch?v=P7FmvERfSGM.

@UNAM.MX.Oficial, “¿Qué hace que la vida sea vivible? ¿Qué constituye un mundo habitable?”. *Facebook*, 30 May 2020, 19.04 p.m.,

www.facebook.com/125299054202386/videos/4098492146857894.

@williamaranaasencio, “Flans - No soy tan fuerte (Videoclip Oficial)”. *YouTube*, 9 May 2017,

www.youtube.com/watch?v=8L7CyD7uUao&t=167s.

Ciudad Universitaria a 21 de febrero de 2022

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada **Mujeres y lírica popular en México (1985-2007). Ultrasónicas cfr. Flans/Jeans/Litzky: discursos de género y contrastes**, que presenta la pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas C. GALLEGOS SALGADO JESSICA, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Director de tesis al Dr. Rodrigo Bazán Bonfil, con la siguiente designación de jurado:

Nombre	Sinodal	Firma
Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón	Presidenta	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dr. Rodrigo Bazán Bonfil	1er. Vocal	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Tania Galaviz Armenta	Secretaria	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Martha Santillán Esqueda	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Francisco José López Gálvez	Suplente	

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Psic. Akschenka Parada Morán
Secretaria Ejecutiva

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

TANIA GALAVIZ ARMENTA | Fecha:2022-02-21 14:52:37 | Firmante

WuwozrEDpHCeSxx+RnsY4wvCifLKVeihkXNVNi20tkoi/RkdpteypfkqREm9mqGxK2HcbT8rK1V7nF0w1mxg+/Rzlx6p536LRS8e5t+BMA3QXJYIliQ57S3wr6UvEbyTxytI7NsfzuxfV74JMVDXEH5IH2aRsROw8f8oMVqfpxWygByfRYVoNzHFyfQNIIE/5gefmsYUvLL2xIRFbjHlI8GKE6a5X8BUUFWWFDB/Cj2avRXpogZk3ZpCwIPRQiqfa9SS8UPChV+mrbYssBii cQd112tE4lgHgc90iADbx/VwbXyfwKMaDMT2UF6TTZ9vvMaQx1dHGUWAC2H3TwiWw==

MARTHA SANTILLAN ESQUEDA | Fecha:2022-02-21 14:54:21 | Firmante

Jj6OEfKZbNeQs/syWM1WcYr5LGh8Xyl1HsC3EchhQixOc24Dp28qURtzYKjilHjgsqAKC56vdielVKH3xRbKW/Y0aUgLsovNiaulcQNpEsd3EIDh8BfIFZx9SoAyybub+ebBJr/ostbHtxwIkPhuwKVostAPXMUN8wnTdlZgVn9SKRnFpVvXQXPRZMZcPEFqiSLG7Y6lDUbvsBf6Dn0f+RAqKWh9YUjSS3xyO+4U2dX4k0qQ0UW0XeF/Qinn3GUVcWpj3DMr8QP2Er8UTJX/S46oCDR5LbFRSSBh99PwFxoHJspyl4gFb2CyRshF08uzYj4HaCVp8bWKG6bW==

RODRIGO BAZAN BONFIL | Fecha:2022-02-22 06:51:54 | Firmante

eBHdJ0r+rhVlaQqRpxZIVpljypUxPcJFLtHwNFSVRerl8zJZFZ67WPaG5YaRBhG4N2zaH2X8KujdR59FhY28Hno2nzJpYZb/6pq+nNZEEdiWAUhY0Zy1wVqbkvR11r7uWI5Lag38R R/exSLEyLUoBxHITLFqMXk4JvNBUI/7O5VplkEyNehhHx+bsKc6ppqy0O6WM8Oa2Kz0sdMOIEwzd40/ldRiAktLxouUdr/ClvfzrgR6RGhVcyT3nqddi/9DqMolgf05O0npY+uLZxq11 xqTg2CQLGSbu9FvclTC2SbaOXe/qGRMoJ54B7F8T+3TSb88a9i0EicI6I5OK6i6A==

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2022-02-22 09:08:45 | Firmante

F4soTAmO5Q9hK5pE+mMwrZx2EdZX30U5uRp2DQNw02Or5hPcRvmlkMPiC3/JIQ3ZNaNBCrdlXBEdq2eKnsZTnTRYpWbkieG1ATxCPBRMo5RHdKzg55/J1SJwArx2ipPM++NIXFt3GVTg6IABK70NuXezYMonqsgJzGT5GHGtJSOWODufKoyZ2tDak3zqZYLYk2WvGpNveyDdMkDAg1vb6gcVBnoMu36/sKlunyvIZQOgl3lejaWPDtuZRSSFY9UDUoiJ0rJS tmpqHCxGncOerMk4oKQiW8lqe1MXYUvdnHnAhw9jDBT6emMaZX9u2U5m8o2qni6YV3+v7t6Uow==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



FiTKuZDvN

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dgd9HUw0YrhE2D3czURlCd077aNmOGE>



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2022-02-22 11:46:51 | Firmante

ZKEmjjiFEYp8bt8NCwg7zbnTo8w7kTBKY03omNQeem1z1EeXf/JdHicydrMK0rwGKVRvtsKOo9SNATOhW5zm0aGrmushJWduujnvYTUvXI8xCT3mDr05E6DFoMNR4kYP/3dYb
NLMrrz5B921eCTxnEgV9hd66Lk4JytWvMtEX24SK+dIFtpfzjvyE1UsJ1U2Tp3lesWgRGqhWukgsUUgp/iVR5KolB8diaDXvZv4fD4Ev5jz0NOLXUas9kII+uIRp4DUrdsOPMgD3jUE
6SFF+jqgfy2hnlkN97v/AXUT4FATpin0EBwRAf3uk0XvuRvmaRZOagdhPx9hUVDXu3l7hA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



60C7IDbFE

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/cKNqFYB3XBpoxJ12qapDA53Fs4CfvbCr>

