



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MÉXICO**

UNIVERSITAT JAUME I CASTELLON, ESPAÑA

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**VIOLENCIA SIMBÓLICA: LAS MUJERES EN EL
ROCK MEXICANO. UNA APROXIMACIÓN
DESDE EL ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS PARA LA PAZ Y EL
DESARROLLO**

PRESENTA:

MIRIAM VALENZUELA MARTÍNEZ



**UNIVERSITAT
JAUME•I**

DIRECTOR DE TESIS: DR. GUSTAVO A. GARDUÑO OROPEZA

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO; ENERO DE 2018

A mi madre y mis abuelos.

Índice

Introducción.....	i
Capítulo I. Violencia simbólica y Contracultura.....	1
1.1. Violencia simbólica.....	1
1.2. Contracultura.....	5
Capítulo II. Esbozo histórico del rock.....	7
2.1. Antecedentes.....	7
2.1.1. Los años cuarenta.....	7
2.1.2. Los años cincuenta.....	8
2.1.3. Los años sesenta.....	14
2.1.4. Los años setenta.....	25
2.1.5. Los años ochenta, noventa y la época actual.....	30
Capítulo III. Análisis del discurso.....	44
3.1. El análisis.....	44
3.1.1. Análisis formal.....	45
3.1.2. Análisis de contenido.....	45
3.1.2.1 Categorías de Foucault.....	46
3.1.2.1.1 Condicionamientos externos.....	46
3.1.2.1.2. Condicionamientos internos.....	49
3.1.2.1.3 Otros procedimientos de control del discurso.....	50

3.2. Los álbumes y las canciones.....	52
3.2.1. Discos que marcaron el rock en los años sesenta.....	56
3.2.1.1. Rock!- Los Locos del Ritmo.....	56
3.2.1.2. Kaleidoscope- Kaleidoscope.....	63
3.2.1.3. El Tarro de Mostaza- El Tarro de Mostaza.....	69
3.2.2. Discos que marcaron el rock en los años setenta.....	74
3.2.2.1. La Revolución de Emiliano Zapata.....	74
3.2.2.2. Adicto al rock 'n' roll- Three Souls in my Mind.....	81
3.2.2.3. El loco- Dug Dug's.....	89
3.2.3. Discos que marcaron el rock en los años ochenta.....	94
3.2.3.1. Botellita de Jerez- Botellita de Jerez.....	94
3.2.3.2. Hurbanistorias- Rodrigo González.....	104
3.2.3.3. Arpía- Cecilia Toussaint.....	116
3.2.4. Discos que marcaron el rock en los años noventa.....	126
3.2.4.1. Volumen II (El diablito)- Caifanes.....	126
3.2.4.2. Símbolos- Santa Sabina.....	134
3.2.4.3. ¿Dónde jugarán las niñas?- Molotov.....	143
3.2.5. Discos que marcaron el rock en la primera década del dosmil.....	157
3.2.5.1. Yo fui una adolescente terrosatánica- Ultrasónicas.....	157
3.2.5.2. Rocanlover- Zoé.....	165

3.2.5.3. Paper Dolls- Descartes a Kant.....	173
Capítulo IV. Conclusiones.....	181
Bibliografía.....	190
Anexos.....	194

Introducción

Hoy en día se llevan a cabo prácticas sociales que de una forma u otra implican algún tipo de violencia contra las mujeres y contribuyen a perpetuar las desigualdades de género. Tal podría ser el caso de la música, cuando ésta excluye, invisibiliza o estigmatiza a las mujeres a través de su letra, formatos y presentaciones (portadas, performance), ya que probablemente refuerce discursos que propician violencia simbólica, y donde, a raíz de la constante exposición de los individuos con dichos contenidos musicales, podrían consolidarse ideas y pensamientos que no deriven en una cultura de paz, sino que, por el contrario, reproduzcan la inequidad y la violencia. De esta forma, el rock mexicano podría estar siendo un instrumento de violencia estructural, reforzando discursos que generan violencia simbólica. Se ha elegido investigar al rock ya que desde sus orígenes ha pretendido romper con tradiciones hegemónicas. Por ello será necesario ahondar en la historia del mismo y establecer las formas por las que ha incidido en la formación de estigmas de género en nuestro país.

La trascendencia del tema de investigación es prominente al ser parte de estudios que son relativamente nuevos y de los cuales aún queda mucho que indagar. Además, es un tema de importancia para los Estudios para la Paz y el Desarrollo, ya que, al investigar los factores que podrían estar interviniendo en este tipo de prácticas culturales, y estar generando y/o reproduciendo violencia simbólica, estaríamos dando cuenta de una realidad social poco explorada.

El objetivo principal de este trabajo es resolver la interrogante ¿está el rock mexicano reafirmando discursos que generan y/o reproducen violencia simbólica hacia las mujeres, y, de ser así, podría revisar los mecanismos por los que estaría contribuyendo a perpetuar la desigualdad dentro de un sistema patriarcal que ocasiona violencia estructural?

Este trabajo de investigación pretende, en un primer momento, contextualizar el problema de investigación para, de esta forma, dar cuenta del orden social, las interacciones sociales, las relaciones de poder y las transformaciones que se han dado a lo largo del tiempo, en periodos

determinados, desde su origen hasta la actualidad; sin embargo, al ser un fenómeno tan amplio, será necesario analizar específicamente cómo se desarrolla en el contexto mexicano, el cual posee características culturales particulares. Asimismo se realizará un análisis del discurso de los álbumes más representativos del rock mexicano en cada una de las décadas abordadas a lo largo del trabajo.

Durante la década de los años cincuenta se narra cómo llega el ritmo del rock and roll a México, cuáles fueron las agrupaciones más relevantes y su impacto en la sociedad mexicana que ponderaba valores tradicionales como el respeto, la obediencia, la castidad y todo aquello que dictara la moral como correcto. Durante este periodo la industria discográfica aprovechó la popularidad del ritmo para fines comerciales, separando a las agrupaciones y promoviendo a los y las vocalistas que se dejaron manipular, como solistas, interviniendo en su imagen y forma de hacer rock and roll. Fue la industria quien colocó desde un inicio a los rockeros varones como estrellas y relegó a las mujeres al papel de seguidoras, groupies y fanáticas; las pocas mujeres que se atrevían a hacer rock no contaban con el mismo apoyo que los hombres y las que lograban obtener fama eran manejadas por las disqueras, quienes controlaban su imagen, música y forma de conducirse públicamente.

Los años sesenta se vieron influidos por la guerra de Vietnam en Estados Unidos y la represión por parte de las autoridades que desembocó en la masacre de Tlatelolco en México. Dados los contextos violentos, la paz surge como una alternativa para sanar a la sociedad y terminar con la guerra, la persecución, los asesinatos y el abuso de poder a través del movimiento hippie norteamericano y su símil mexicano, el jipiteca. Estos movimientos lograron reunir tanto a hombres como a mujeres que hartos de la violencia y la injusticia social conformaban una comunidad en la que el amor, la paz y la libertad eran los postulados que regían la totalidad de sus vidas; tanto los hippies, como los jipitecas regresaron a sus raíces y dieron a la naturaleza un lugar primordial, acogieron el activismo social, la libertad sexual, el feminismo, la espiritualidad y la experimentación extrasensorial a través de sustancias psicotrópicas, a la vez que rechazaron al consumismo y las manifestaciones de violencia. A pesar de ser pacíficos, el gran poder de convocatoria juvenil de ambos

movimientos puso en peligro la estabilidad del sistema, el cual hizo que éstos llegaran a su fin abruptamente, lo que significó además una época de censura para el ritmo del rock and roll en México.

Debido a dicha censura el rock en México se desarrolló de manera clandestina, quienes hacían rock tenían que presentarse en hoyos fonquis, que no eran más que lugares marginales abandonados. Así fue como surgió una nueva corriente del rock, denominada como punk, la cual consistía principalmente en denunciar problemas políticos y sociales a través de canciones crudas y agresivas que no contaban con grandes arreglos musicales, sino que eran más bien simples y desprolijas. Mientras que para los rockeros resultaba difícil presentarse en estos lugares subterráneos, por la represión de las autoridades mexicanas, para las mujeres esto significaba un problema mayor, ya que generalmente eran acosadas y hostigadas sexualmente durante sus presentaciones.

Finalmente, en los años ochenta, el rock volvió a recuperar lugares y a difundirse por medio de la radio y la televisión, no obstante, el gobierno seguía cancelando festivales y conciertos indistintamente. Las agrupaciones que obtuvieron mayor fama y difusión en esa época y durante la década siguiente fueron aquellas que formaron parte del movimiento denominado como “Rock en tu idioma”, sobre todo aquellas provenientes de España, México y Argentina. Las canciones de estos grupos eran más comerciales y cercanas al pop, con ritmos y letras pegadizos que tocaban temas poco polémicos, ya que había sido justamente la industria la que se había encargado de organizar este movimiento aprovechando el talento nacional, latinoamericano e iberoamericano, con fines lucrativos y, al mismo tiempo, controlando el mercado musical. Pocos eran los grupos que todavía se atrevían a ser contestatarios y a incluir crítica social dentro de sus letras, tal fue el caso de Caifanes, Soda Stereo, La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio o Botellita de Jerez, sin embargo, la mayoría de las agrupaciones tenía que hacerlo a través de metáforas y analogías para evitar cualquier tipo de censura y represión. Nuevamente los representantes del rock en México durante esas décadas volvieron a ser los hombres, y, aunque había bandas de rock mixtas o conformadas por

mujeres, las más sobresalientes y que gozaron de mayor popularidad seguían siendo las que estaban integradas por rockeros varones.

Para finales de los noventa e inicios del nuevo milenio hubo mayor apertura y aceptación hacia las mujeres como exponentes del género musical, nacional e internacionalmente se efectuaron movimientos feministas de mujeres rockeras que cansadas de ser relegadas a participar del rock desde afuera, siendo groupies o fanáticas, decidieron conformar sus propias agrupaciones y hacerse presentes en la escena del rock como músicas e intérpretes. Además se realizaron festivales musicales en los que ellas eran las protagonistas, ya que muchos de los festivales más importantes se negaban a brindar espacios a las mujeres rockeras por su condición de género. Finalmente las mujeres pudieron contar con la libertad de realizar rock como quisieran hacerlo, realizando canciones con temáticas referentes a sus experiencias y puntos de vista, y actuando en el escenario sin que fueran censuradas o reprimidas. A pesar de esto, muchas seguían reproduciendo violencia simbólica a través de estereotipos impuestos por la sociedad patriarcal, o, por el contrario, respondiendo a la violencia simbólica machista con violencia simbólica propia del hembrismo y la misandria, es decir la aversión hacia el género masculino.

Así pues, esta investigación aborda canciones emblemáticas del *rock and roll* en México que históricamente refieren al rol femenino, a los ojos del autor o intérprete, engendrando discursos que se han ido construyendo con el paso del tiempo dentro de este género musical. Lo anterior, tomando en cuenta el contexto en el que surgieron, lo que permitirá encontrar si existe alguna relación entre el rock y la violencia simbólica en contra de las mujeres.

Para lograr este cometido, cada canción se someterá a un análisis basado en las categorías foucaultianas de exclusión que hacen del discurso una línea orientada hacia cierta imagen rígida, inamovible y estereotipada de la mujer.

En los siguientes capítulos se busca, primeramente, establecer qué y cómo se entiende el concepto de violencia simbólica. Esto a la luz de autores propios de los Estudios para la Paz y su aplicación en un entorno de expresión llamado posmoderno.

En un segundo lugar, se hablará de la historia del rock en México, haciendo énfasis en su desarrollo eminentemente masculino y en el papel marginal que la mujer cobraba como expositora o intérprete.

Finalmente, el tercer bloque desarrollará las categorías de análisis del discurso en Foucault, aplicándolas a las canciones elegidas como representativas de cada etapa en la historia del rock nacional. Se manejarán condiciones externas e internas del discurso que se aplicarán según la naturaleza de cada expresión.

Capítulo I. Violencia simbólica y Contracultura

1.1. Violencia simbólica

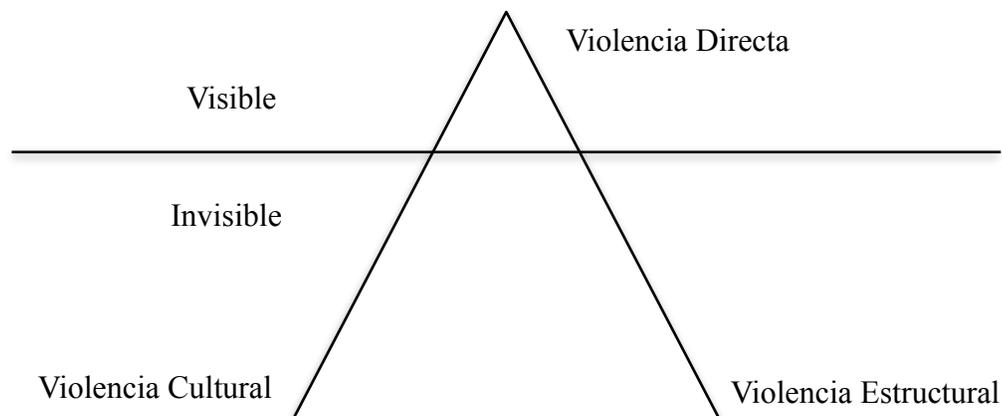
Para Galtung “la violencia está presente cuando los seres humanos se ven influidos de tal manera que sus realizaciones efectivas, somáticas y mentales, están por debajo de sus realizaciones potenciales. [...] La violencia es aquello que aumenta la distancia entre lo potencial y lo efectivo, y aquello que obstaculiza el decrecimiento de esa distancia” (Galtung, 1995: 314), de manera que la violencia se encuentra justamente entre las formas posibles en las que los seres humanos podrían haberse realizado (potencialmente) y la forma en la que en la realidad se les impide hacerlo (efectivamente).

Jiménez apunta que “la violencia se enraíza en lo más profundo y original de nuestra sociedad occidental, esto es, en los principios más antiguos que fundaron nuestro pensamiento” (Jiménez, 2012: 15), motivo por el cual las causas de la violencia suelen pasar desapercibidas, mientras que son los síntomas, es decir, las manifestaciones de la violencia, los que se exteriorizan y solemos percibir como problemas aislados, sin dar cuenta de la causa real que los originó.

De acuerdo con Galtung (2003a), la violencia cultural, también llamada simbólica, es uno de los tres tipos de violencia que existen, los otros dos tipos de violencia son la estructural y la directa. La violencia directa engloba a los comportamientos y/o actos de violencia que producen un daño visible; mientras que la violencia estructural tiene que ver con las condiciones de operación del sistema que no permiten la satisfacción de las necesidades de ciertos individuos, y es el origen tanto de la violencia directa, como de la cultural. Por último, la violencia cultural o simbólica es la encargada de legitimar tanto a la violencia estructural, como a la directa, y se expresa mediante simbolismos, ideologías, discursos, costumbres, creencias, etc., que se han normalizado, de forma que a través de éstos se justifica la existencia de relaciones de poder dispares, “la violencia cultural hace que la violencia directa y la estructural aparezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón -o por lo menos no malas- (Galtung, 2003a: 8).

Tanto la violencia estructural, como la simbólica o cultural, suelen pasar desapercibidos y son el soporte de la violencia directa, la cual, en consecuencia, sería la manifestación más obvia de las violencias estructurales y simbólicas. De forma que la violencia tiene una triple dimensión: Directa, Estructural y Cultural.

La violencia directa es la violencia manifiesta, es el aspecto más evidente de esta. Su manifestación puede ser por lo general física, verbal o psicológica. La violencia estructural se trata de la violencia intrínseca a los sistemas sociales, políticos y económicos mismos que gobiernan las sociedades, los estados y el mundo. Su relación con la violencia directa es proporcional a la parte del iceberg que se encuentra sumergida en el agua. La violencia cultural son «aquellos aspectos de la cultura, en el ámbito simbólico de nuestra experiencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales – lógica, matemáticas – símbolos: cruces, medallas, medias lunas, banderas, himnos, desfiles militares, etc.), que puede utilizarse para justificar o legitimar la violencia directa o estructural» (Galtung en Calderón, 2009: 66).



Elaboración propia con base en el Triángulo de la Violencia de Galtung (Galtung, 2003b).

Si bien la violencia estructural es el origen de los demás tipos de violencia, ésta no podría apreciarse de no ser por la violencia simbólica. Su existencia es necesaria para garantizar la efectiva reproducción de la forma en la que la sociedad está estructurada, ya que “no hay clase hegemónica que pueda asegurar durante largo tiempo su poder económico sólo con el poder

represivo” (García Canclini, 1994: 51). Por ello, la cultura desempeña un rol sumamente importante ya que a través de ésta se otorga legitimidad a la estructura dominante -a través de la ideología-, al tiempo que “oculta también la violencia que implica toda adaptación del individuo a una estructura en cuya construcción no intervino y hace sentir la imposición de esa estructura como la socialización o adecuación necesaria de cada uno para vivir en sociedad” (García Canclini, 1994: 49-50).

Jiménez, concibe a la violencia simbólica o cultural como “todo aquello que en el ámbito de la cultura legitime y/o promueva, tanto la violencia directa como la violencia estructural” (Jiménez, 2012: 31-36), es decir, que la violencia cultural es la cara simbólica de la violencia estructural; el problema de la violencia cultural o simbólica es que se encuentra inserta dentro de la misma cultura, motivo por el cual es difícil combatirla, al respecto Jiménez menciona que:

Otra manera de ver el problema de la violencia estructural, es reconocer cómo, en la mayoría de las ocasiones, quien la sufre (el objeto de la misma) no la percibe como tal, no tiene “conciencia” de su situación, porque existen mediaciones que le impiden visualizarla, como es el caso de la violencia cultural y/o simbólica. Se percibe como algo natural, inmutable y, en su caso, las razones son aleatorias (mala suerte, el destino, los dioses, etc.); en consecuencia, no se le opone ninguna resistencia y, paradójicamente, se “colabora” de manera indirecta con el mantenimiento de estas situaciones de injusticia (Jiménez, 2012: 36).

De modo que, al encontrarse los mecanismos de violencia arraigados dentro de la cultura de una sociedad, se obstaculiza la eliminación de la misma. A través de la religión, el racismo, el clasismo, el sexismo y de ideologías que en su discurso justifican las desigualdades sociales, los individuos no distinguen con claridad el origen de estas disparidades y por ello resulta complicado combatirlas y eliminarlas de raíz, ya que la violencia se interioriza.

Jiménez propone el concepto de la paz neutra como eliminadora de las violencias culturales y simbólicas de las que habla Galtung.

Vivimos en una sociedad de extremos. Por ello, lo primero que tenemos que saber es que la neutralidad no existe dentro de los constructos humanos. Ni siquiera las denominadas ciencias exactas gozan de esa supuesta neutralidad porque si observamos, ni la neutralidad ni la objetividad existen [...] Por ello, no queremos que confundan el adjetivo «neutral» con el verbo «neutralizar». La paz neutra pretende

neutralizar en nuestros espacios de convivencia todo signo de violencia cultural y/o simbólica que no significa ser neutral con tales violencias, sino todo lo contrario: supone tomar partido, ser parcial, tener un interés muy concreto por trabajar frontal y radicalmente en contra de ellas (las violencias culturales y/o simbólicas) (Jiménez, 2014: 20- 21).

Al reconocer que la neutralidad no existe, Jiménez (2014), pretende ver a la neutralidad como un concepto utópico mediante el cual –a pesar de no existir- puede orientarnos a luchar en favor de la aspiración a una paz que logre erradicar los mecanismos de violencia cultural y/o simbólica y mejore las relaciones sociales. De forma que la paz neutra propone las siguientes tesis:

a) Primera tesis. No existe ninguna sociedad neutral, ninguna persona es neutral, y por lo tanto, la neutralidad no existe (esta tesis es la que nos anima a trabajar por ella), ya que la tarea humana es neutralizar los espacios, las culturas, los signos, los mitos, los símbolos, las identidades, etc., de violencias culturales y simbólicas [...]

b) Segunda tesis que defendemos: Desde nuestro punto de vista, la neutralidad es la base de toda relación social ya que con el respeto al «otro» se desvalorizan las distintas formas de violencia (directa, estructural y cultural y/o simbólica) (Jiménez, 2014: 21- 22).

Al dar cuenta de los mecanismos simbólicos y culturales que legitiman la exclusión y desigualdad por motivos de género, se estaría trabajando en favor de una cultura de paz que pretende neutralizar estas formas de violencia simbólica a través de la no violencia y del diálogo.

Aunado a lo anterior, al observar las contradicciones que generan el capitalismo y la modernidad, damos cuenta de un discurso que ocasiona mayor desigualdad y que opera a través de la exclusión -entre otros mecanismos- para garantizar su supervivencia. Este discurso también puede ser observado en las letras de canciones que siguen estigmatizando, invisibilizando y/o excluyendo a las mujeres por el solo hecho de serlo.

Esta investigación pretende averiguar, por un lado, si el rock mexicano sigue manteniendo un carácter contracultural y se posiciona en contra del sistema hegemónico, o, por el contrario, está reafirmando discursos que podrían corresponder con condiciones de violencia simbólica

en contra de las mujeres y la reproducción de una estructura hegemónica patriarcal. Por lo cual será necesario analizar su contexto.

1.2. Contracultura

De acuerdo con Goffman, “la contracultura florece donde quiera y cuando quiera que unos cuantos miembros de una sociedad eligen estilos de vida, expresiones artísticas y modos de pensar y ser que abrazan [...] el cambio en sí mismo. El signo de la contracultura no es una forma o una estructura social específica, sino más bien el desvanecimiento de formas y estructuras, la deslumbrante velocidad y flexibilidad con que aparecen, mutan y se metamorfosean unas en otras y desaparecen (Goffman, 2005: 9).

La contracultura en México surgió como una forma de resistencia que se oponía a la cultura dominante del sistema. El ejemplo de contracultura más importante en México ha sido el rocanrol, que llegó del norte debido a la cercanía con los Estados Unidos en donde este género musical tiene su origen. “Rocanrol”, como se le conoce en México, es un derivado de las palabras anglosajonas “*rock and roll*”, las cuales, de acuerdo con Polimeni (2001), hacían alusión al acto sexual, ya que “Alan Freed, un disc-jockey de notable olfato comercial, tomó el nombre de “*rock and roll*” (es decir, balancearse y girar) de una expresión de la jerga del *rhythm and blues* para denominar el acto sexual. *Rock and roll* era una forma bastarda de decir “fornicar”” (Polimeni, 2001: 29). El *rock and roll* nació de la mezcla de varios ritmos pertenecientes a otros géneros musicales, teniendo como principal influencia la música que hasta ese entonces había sido exclusiva de la población afroamericana; el rocanrol “es el resultado de la fusión de varios estilos musicales negros y blancos en Estados Unidos: el *blues* (de donde [...] toma la estructura armónica y el uso celebratorio de temas sexuales), el *rhythm and blues* (otro ritmo negro de donde toma el ritmo binario y el uso del saxofón y posteriormente, de la batería) y el *country western* (música blanca que, como el blues en la población negra, se ocupa de los elementos trágicos de la vida, utilizando la guitarra y la voz). Además, hizo uso de la danza, del *boogie-woogie*, del *jazz* (la guitarra eléctrica y el contrabajo) y del góspel” (Urteaga, 1998: 68).

Al fusionar ritmos de géneros musicales con orígenes tan diversos y colocarse en el gusto tanto de jóvenes afroamericanos como de jóvenes pertenecientes a la comunidad blanca, el *rock and roll* surge como un género musical incluyente que logró unificar razas. “Por un lado [encontramos] una historia de música negra, con origen africano y asociada a la sociedad esclavista y sureña. Por otro, algo casi contrario, un origen occidental y un desarrollo en el sudeste. Dos orígenes independientes, dos entornos sociales bien diferentes, dos formas de tocar y cantar que, en un principio, nada tenían que ver una con la otra” (Pablo Adán, 2015: 5). Dado lo anterior, podemos decir que el origen del *rock and roll* forma parte de un proceso de hibridación cultural, que refleja que la cultura es dinámica, y, además prueba el alcance y el poder unificador que tiene la música; sin embargo “a la gran industria [estadounidense] no le gustó [...] esa ruidosa revoltura de negros y blancos y juzgó que era inapropiada para los muchachos, pero, como dejaba enormes cantidades de dinero, trataron de montarse en la nueva música y conducirla por donde les convenía” (José Agustín, 2001: 33).

Capítulo II. Esbozo histórico del Rock

2.1. Antecedentes

2.1.1. Los años cuarenta en México

En 1940, en un contexto en el que “el país entró en un proceso de industrialización y “modernización” en el que la influencia de Estados Unidos creció aceleradamente [...] y de que una desigual distribución de la riqueza motivara protestas y manifestaciones populares, reprimidas sistemáticamente [...] gran parte de la sociedad continuaba con los viejos prejuicios y se complacía en los convencionalismos, en el moralismo fariséico, en el enérgico ejercicio del machismo, sexismo, racismo y clasismo” (José Agustín, 2001: 15), sin embargo, también existían quienes se encontraban insatisfechos con la forma en que operaba la sociedad, y buscaron la manera de manifestar su inconformidad y rechazo a través de vías que permitieran que sus ideas convergieran y que representaran nuevos gestos identitarios. Un ejemplo de lo anterior fueron los jóvenes denominados como “pachucos”, quienes adoptaron “la forma de vestir de los jazzistas negros [...], los locos del *be-bop*, que se ponían holgados trajes resplandecientes, elegantes, de pantalones de pliegues en la cintura y valencianas estrechas como tubo; sus sacos eran largos, de amplias solapas cruzadas y grandes hombreras; usaban corbatas anchas como banda presidencial y bogartianos sombreros de fieltro” (José Agustín, 2001: 17), a este inusual y estrafalario traje se le conoció como *zoo suit*, y rompió con la forma convencional en que se vestían los jóvenes de esa época. Los pachuchos eran jóvenes de ascendencia mexicana que eran blanco de racismo y opresión, y vivían en condiciones de explotación y marginación en los Estados Unidos y que, generalmente, formaban parte de pandillas; los pachuchos son un ejemplo de contracultura debido a que se rebelaron ante un sistema que los rechazaba.

En México los pachuchos comenzaron a extenderse en las zonas fronterizas, sin embargo, y de acuerdo con José Agustín (2001), no constituyeron un fenómeno contracultural como lo hicieron en los Estados Unidos. No obstante, sí lograron acuñar su propio lenguaje, una mezcla entre el español y el inglés conocida como *spanglish* o *espanglés*; ritmos musicales y

bailes que los identificaban, como la rumba, el danzón, el mambo, el *swing* y el *boogie*; y una forma de vestir particular que se convirtió en icónica, además son importantes precursores de la contracultura en México dado que, ante un contexto en el que “el régimen mexicano se consolidó del todo y la revolución "se institucionalizó". Las asonadas habían quedado atrás, pero también las conquistas sociales; [...] se abatió la reforma agraria, se domesticó a los obreros y se desmanteló la educación "socialista". [...] A cambio de un sistema antidemocrático y cada vez más corrupto” (José Agustín, 2001: 15), los jóvenes mexicanos vieron en los pachuchos -quienes tomaron elementos de la cultura hegemónica pero se apropiaron de ellos transformando el sentido de los mismos- el ejemplo de que podían configurarse nuevas formas de identidad.

2.1.2. Los años cincuenta

Cuando el ritmo del *rock and roll* llegó a México sucedió algo similar a lo ocurrido en Estados Unidos: “la industria se lanzó al abordaje y nos soplamos a las orquestas de de Pablo Beltrán Ruiz, de cacique Venus Rey y de Luis Alcaraz, a los hermanos Reyes, los Tex Mex y los Xochimilcas. Hasta Agustín Lara y Pedro Vargas salieron en las películas “de rocanrol” [...] Pero después, finalmente, las cosas pasaron al campo de los chavos con Gloria Ríos y Erika Carlsson, y en 1957, como debía de ser, el rocanrol hecho por jóvenes fue una realidad” (José Agustín, 2001: 34). Mientras que Pablo Beltrán Ruiz tiene registrada la primer pieza instrumental de rocanrol en la Sociedad de Autores y Compositores, Gloria Ríos fue la primera en grabar un disco de rock cantado, Gloria era una chicana que al llegar a México se hizo famosa por sus bailes de *swing* y otros ritmos musicales que estaban en boga en Estados Unidos, y supo adaptarse a la perfección al nuevo ritmo del rocanrol. Al respecto, Estrada menciona que “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” (Estrada, 2008: 34).

No obstante, el triunfar en una carrera como rocanrolera no fue fácil para esta cantante, al casarse por primera vez tuvo que elegir entre cuidar de su hogar como lo quería su esposo, el actor y bailarín Adalberto Martínez, mejor conocido como “Resortes”, o seguir en el ámbito rocanrolero, lo que ocasionó su primer divorcio; de esta forma, si ser rocanrolero era un dilema, ser mujer y rocanrolera representaba un doble dilema. Pocas fueron las compañías discográficas que lanzaron álbumes de rocanroleras femeninas, RCA fue la más destacada, lanzando siete discos en total, con cantantes como Gloria Ríos y Virginia López; Orfeón con tres discos de Queta Garay, Columbia con Elvira Quintana, Peerless y Musart con Lucerito Bárcenas y Las hermanas Julián, respectivamente (Estrada, 2008), la mayor parte del mercado estaba atestada por los discos de rocanroleros varones.

El rock nació masculino, proclamó a su rey y las mujeres no solo compramos los discos, sino que fuimos las principales protagonistas en la creación de ídolos hombres y en el consumo de toda la parafernalia que giraba en torno a la cultura juvenil.

Nuestro papel a lo largo de los años -cuando menos en los cincuenta y los sesenta- fue el de receptoras de un mundo que no era “adecuado” para lo femenino. La intensidad, “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. [...] Las mujeres del rock tuvieron que encontrar su espacio y su estilo, tuvieron que inventarse a sí mismas (Palacios en Estrada, 2008: 15-16).

La legitimación de la violencia inicia con la aceptación estructural de jerarquías de género dentro del rock. Al consolidarse éstas, es decir, hacerse permanentes y comunes, toda ruptura o transgresión supondrá respuestas sistemáticas que se valgan de la violencia. En el rock, la mujer aceptó implícitamente un rol que, más tarde, tardaría tiempo en cambiar.

En un inicio, la mayoría de los y las exponentes del rocanrol mexicano se limitaban a interpretar canciones que habían sido éxitos en los Estados Unidos, traducidas al español, con excepción de unos pocos que contaban con material propio. Los rocanroleros más importantes de esa época fueron Los Teen Tops, los Rebeldes del Rock, los Locos del Ritmo, los Crazy Boys, los Hooligans, los Jokers, los hermanos Carrión, los sonámbulos, etc. El rocanrol

comenzó a establecer formas identitarias, los rocanroleros usaban pantalones de mezclilla, camisas con el cuello alzado por la parte de atrás, copete, largas patillas, etc., mientras que las rocanroleras vestían faldas amplias con crinolina, calcetas blancas y cola de caballo, generalmente; comenzaron a surgir figuras icónicas como James Dean que representaba al rebelde sin causa por excelencia y que, según José Agustín (2001), y Pablo Adán (2015), era una especie de héroe contracultural, gracias al cual muchos jóvenes de Estados Unidos y México, comenzaron a cuestionar el rígido modelo autoritario existente en ese momento.

Al respecto, Estrada afirma que “la difusión del naciente ritmo a través del cine, la radio y las rocolas inspiró a la juventud mexicana y mundial de clase media a imitar al adolescente estadounidense en su atuendo, costumbres y música [...] El cine señala los comportamientos; mientras los hombres querían ser como James Dean o Marlon Brando, las mujeres aspiraban a ser como Natalie Wood (Rebelde sin causa) o Mary Murphy (El Salvaje)” (Estrada, 2008: 29); los dos primeros encarnaban a adolescentes problemáticos desilusionados de la sociedad, que vivían al límite, mientras que las últimas interpretaban los personajes secundarios de sus parejas sentimentales.

Estrada menciona que si bien fue difícil ser rocanrolera en los años cincuenta, “junto con los primeros grupos de rock and roll como Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock y los Camisas Negras, aparecieron los grupos femeniles como las Mary Jets (1958) y las 4YT (1960). Para ese tiempo, tanto las 4YT como las Mary Jets fueron grupos únicos al tener mujeres interpretando y tocando rocanrol con guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, algo inaudito para la época, incluso en Estados Unidos e Inglaterra” (Estrada, 2008: 39), sin embargo, estos grupos terminaron por desintegrarse debido a que las integrantes fueron abandonándolo al casarse, o al optar por desempeñarse en otras carreras.

En el momento en el que el rocanrol floreció en México “la sociedad mexicana vivía un importante proceso de cambio. Con la creciente industrialización y urbanización, México se estaba transformando en un país moderno, en el que confluían los viejos valores de una

sociedad tradicional, con los nuevos valores y modas que estaban siendo importados del “*American way of life*”. Entre otras cosas, se trataban de mantener los lineamientos de la 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” (Estrada, 2008: 30), los y las jóvenes de esa época se encontraron entonces en una encrucijada, la cual consistía en continuar viviendo de acuerdo con las tradiciones y valores que hasta ese momento se ponderaban en la sociedad mexicana, o liberarse de ellas y hacerlas a un lado, y ser considerados como rebeldes; en el caso de las mujeres, sin embargo, la rebeldía no implicaba gozar de una sexualidad plena antes del matrimonio.

Por estos motivos, y, a pesar del éxito que tuvo este nuevo ritmo, tanto en su país de origen, como en el nuestro, el rocanrol fue perseguido, ya que, en esa época, la represión por parte del gobierno hacia cualquier manifestación de rebeldía e inconformidad era inmediata; éste se encargaba de supervisar los rodajes que podían ser vistos, así como la ropa que usarían los artistas y la forma en que debían conducirse; de forma que al enfrentarse con una novedad externa, como lo fue el *rock and roll*, la inercia interna del sistema se vio amenazada, por lo que éste tuvo que negociar con el nuevo ritmo con el fin de que la estructura no se modificara dramáticamente, lo que resultó en un acoplamiento formal del ritmo en cuanto a la ropa, el baile y el consumo, así como en violencia simbólica en el contenido de las canciones -dado que se excluía y/o estigmatizaba a las mujeres dentro del discurso-, al tiempo que se hizo elitista y dejaba de lado la crítica política para no poner en riesgo el éxito comercial.

Aunado a lo anterior, en algunas colonias de la Ciudad de México surgieron grupos de pandillas juveniles, los cuales, en su mayoría, solo buscaban establecer lazos de identidad con otros jóvenes y liberarse del autoritarismo que estaban experimentando; algunas pandillas, sin embargo, se dedicaron al robo, el consumo de drogas y a violar o violentar mujeres, estas pandillas terminaron por satanizar al resto, y fueron el pretexto perfecto para criminalizar, perseguir y condenar todo lo referente a jóvenes inconformes con el sistema; esto debido a que

“en una sociedad estática, la violencia personal se tomará en consideración, mientras que la violencia estructural puede verse como una cosa más o menos tan natural como el aire que respiramos” (Galtung, 1995: 327). Pero, al ver que el rocanrol también era un gran negocio, la industria comenzó a intervenir para despojarlo de su rebeldía; se hicieron películas con guiones que matizaban la realidad que se vivía; se contrató a los rocanroleros ya conocidos, separándolos de los grupos musicales de donde habían surgido, y se manipuló su imagen y canciones con la promesa de hacerlos mucho más famosos, “desde el momento en que empezaron a grabar en las grandes empresas [...] los directores artísticos procedieron a someter a los rocanroleros a camisas de fuerza: rechazaban las canciones que consideraban “explosivas” y les proponían otras más inocuas; también se empeñaron en desdibujar todo rasgo propio y en convertirlos en copias patéticas de artistas famosos de Estados Unidos” (José Agustín, 2001: 39).

Por último, se impulsó a nuevos exponentes que fueran fáciles de controlar y que tuvieran una imagen pública intachable; todo esto con la finalidad de suavizar al rocanrol y debilitar la identidad grupal, destacando el talento individual, de forma que los rocanroleros que no habían logrado posicionarse como solistas fueron perdiendo notoriedad, hasta principios de los años sesenta con los cafés cantantes, ya que fueron un espacio un poco más libre para el rocanrol, y que, a pesar de no representar una amenaza para el sistema, eran constantemente clausurados por miedo a que pudieran poner en peligro el orden social.

Lo anterior responde a tácticas para mantener el poder, tanto de la estructura, como de quienes están al frente de ella, ya que de acuerdo con Foucault, respecto a las prácticas del gobierno, “se ve por una parte que son prácticas múltiples, pues muchas personas gobiernan [...] todos estos gobiernos son interiores a la sociedad misma o al Estado. [...] Hay entonces a la vez, pluralidad de formas de gobierno e inminencia de las prácticas de gobierno con respecto al Estado [...] hay tres tipos de gobierno, cada uno de los cuales depende de una forma de ciencia o reflexión específica: el gobierno de sí mismo, que depende de la moral; el arte de gobernar una familia como se debe, que depende de la economía; y, por último, la “ciencia de

governar bien” el Estado, que depende de la política” (Foucault, 2006: 117-118); de este modo, cada una de las formas de gobernar, aunque múltiples, guardan relación con el Estado, así, la forma en que se gobierna desde la política, también se ve reflejada en los distintos niveles del orden social.

En relación con la idea expuesta previamente, en el caso del rocanrol, como la sociedad mexicana aún ponderaba valores tradicionales, entonces se reprimía y estigmatizaba todo aquello que se atrevía a ponerlos en duda, considerándolo como amenaza, de forma que los jóvenes debían gobernarse desde la moral, por lo que a pesar de ser considerados como rebeldes, no podían cruzar ciertos límites, lo que puede observarse de forma muy clara en el caso de las mujeres rocanroleras quienes debían mantenerse vírgenes y mantener una reputación intachable, por ejemplo; de la misma forma, como el rocanrol era un ritmo que dejaba aportaciones económicas significativas, también se hicieron restricciones en cuanto a la imagen de los y las rocanroleras y a los contenidos de sus canciones, de modo que a la vez que era explotado económicamente el nuevo género musical, también pudieran ser controladas aquellas manifestaciones que fueran consideradas como contrarias al orden de esa época, “governar un Estado será, por ende, poner en acción la economía [...] con respecto a los habitantes, a las riquezas, a la conducta de todos y cada uno, una forma de vigilancia, de control, no menos atento que el del padre de familia sobre la gente de la casa y sus bienes” (Foucault, 2006: 120); por último, en su afán de “governar correctamente”, el Estado, reprimió arbitrariamente las formas de reunión de los y las jóvenes que gustaban del rocanrol, para garantizar su dominio y la conservación del sistema existente, asegurando la “continuidad ascendente de las diferentes formas de gobierno a través de la costumbre y la inercia ritual social. A la inversa, tenemos una continuidad descendente en el sentido de que, cuando un Estado está bien gobernado, los padres de familia pueden gobernar bien a su familia [...] y los individuos también se dirigen como corresponde” (Foucault, 2006: 119).

Para esas fechas la cuna del rocanrol ya no era solamente la Ciudad de México, sino que también proliferaron músicos en la frontera con los Estados Unidos, particularmente en

Tijuana, pero también en Durango, Sonora y Tamaulipas, con agrupaciones como Javier Bátiz y los *Finks*, los *TJs*, los *Dug Dugs*, los *Yaqui* y los *Rockin' Devils*, entre otros rocanroleros que cantaban en inglés (José Agustín, 2001).

2.1.3. Los años sesenta

Después, a mediados de los sesentas, se dio el movimiento *hippie*, que era contracultural y pacifista, los *hippies* consumían marihuana y sustancias alucinógenas, creían en la paz, el amor y escuchaban rocanrol, “la mayor parte usaba el pelo largo o de plano se lo rapaba. [...] vestían loquísimo, con muchos colgandrijos al cuello, muñecas y tobillos, faldas largas-largas o cortas-cortas, cintas en la frente, sombreros, botas, huaraches o de plano descalzos; otros extravagantes [...] se vestían como piratas o de plano usaban disfraces. O mejor [...] se quitaban la ropa y andaban desnudos. [...] Se ponían flores y organizaban grandes reuniones colectivas” (José Agustín, 2001: 67), adoptaron como lema la popular frase que persiste hasta nuestros días “haz el amor y no la guerra”. Para 1967 había al rededor de cincuenta mil hippies en los Estados Unidos, y, cuando la fuerza policial trataba de reprimir los eventos públicos en los que se reunían, los hippies les lanzaban flores como una forma de resistencia pacifista, ellos creían en una revolución pacífica que sería capaz de transformar la estructura social de forma profunda, “era una auténtica revolución cultural y el sistema así lo entendió” (José Agustín, 2001: 69), por lo que hizo lo posible por reprimirlos; “los líderes del hippismo fueron los rocanroleros ingleses y norteamericanos; en ellos se detecta el movimiento: inicio, apogeo y depresión. En ellos se refleja porque además de líderes, fueron promotores, impulsores y, después de todo, el símbolo, el tótem de la comunidad” (García Saldaña, 1974: 7).

Esta época es particularmente importante pues el discurso valida el papel del *rock and roll* como promotor de una cultura de paz que se enfrenta a un sistema mantenido por la industria bélica. Durante esos años, los hippies se mostraron inconformes con la Guerra de Vietnam, realizando un sinnúmero de protestas pacíficas que proponían un nuevo estilo de vida opuesto al estilo de vida americano también conocido como “*American way of life*”. Lo anterior dio

pie al surgimiento de grupos que protestaron en favor de sus derechos civiles, entre los más sobresalientes estaban los de afroamericanos, homosexuales, estudiantes y mujeres. Estas últimas -que habían sido relegadas históricamente al cuidado del hogar y los quehaceres domésticos- gracias al movimiento feminista lograron insertarse masivamente en el mercado laboral de manera formal, obtener mayores niveles de educación y colocarse en paridad con los hombres. Lo anterior también implicó mayor libertad para las mujeres en todos los ámbitos, incluyendo el sexual, lo cual se ve reflejado en las temáticas de las canciones de los años sesenta, que ya hablaban de los cambios ocurridos y, si bien, aún consideraban a las mujeres como musas, ya se referían a ellas como mujeres libres que tomaban sus propias decisiones.

El momento cumbre de esta revolución pacifista protagonizada por el movimiento hippie tuvo su lugar en el festival de Woodstock en 1969, en el cual, durante tres días consecutivos, miles de jóvenes se reunieron para escuchar a las agrupaciones de rock del momento, todo esto en un clima donde circulaban diversos tipos de drogas y alucinógenos y, en el cual, el emblema de “amor y paz” logró triunfar, de forma que no hubo ningún incidente durante el evento. Sin embargo, acontecimientos posteriores echaron abajo todo lo que se había logrado hasta entonces, en el festival de Altamont, que pretendía hacer algo similar a lo ocurrido en Woodstock, los asistentes en lugar de disfrutar pacíficamente, se dedicaron a pelear y ocasionar destrozos, la violencia fue de una magnitud tan grande que el festival tuvo que terminar debido a que uno de los asistentes, de raza afroamericana, había sido agredido hasta causar su muerte; esto, aunado a los asesinatos perpetrados por Charles Manson y sus seguidores hippies, aniquilaron el movimiento.

... los Hell's Angels -contratados por los [Rolling] Stones para cuidar el orden- asesinaron a un negro [sic]. [...] Por supuesto que los Rolling no fueron los asesinos, ni tampoco nadie ha querido crucificarlos. Pero los Rolling Stones y su concierto mostraron que los festivales de música pop eran solo el último refugio para contener la paranoia y la esquizofrenia en que había terminado la Flower Generation. [...] La Paz y el Amor que se reunían en la Música de Rock no eran más que otro disfraz de la Democracia Representativa, a través de los chicos, los kids, los hijos.

El éxtasis de las buenas almas se había transformado (súbitamente) en tedio. La droga había dejado de ser efectiva. El gran cambio de la Flower Generation confirmaba, una vez más, la pequeña verdad (very earthy) de Karlitos [sic] Marx: las revoluciones burguesas tienen corta vida, después de éxtasis en éxtasis llegan a un largo periodo de depresión. [...] Alguno de los defensores de Paz-Amor-Festivales de Rock podrá decirme: “pero es que los que provocaron la violencia fueron los Hell’s Angels”.

Simón, chavo, simón and garfunkel, pero en quienes el movimiento hippie se refleja con fidelidad fotográfica es en los Rolling Stones. [...] Porque aunque él [Mick Jagger] y sus Rolling no fueron los culpables del asesinato del negro [sic], sí fueron provocadores y cómplices. Provocadores porque contrataron a los Hell’s Angels no para cuidar el orden sino porque así la filmación de su Biggest Show tendría más impacto y publicidad; cómplices porque en sus declaraciones dijeron que no entendían lo sucedido: en Londres los Hell’s Angels se habían comportado como gente decente, no se explicaban la conducta violenta de Los Ángeles. [...] ¿No sabrá Mickey que los Hell’s Angels son financiados por organizaciones, bellamente fascistas, como la de John Birch Society? ¿Tampoco estará enterado Mickey The Jigger que antes del Gran Cambio los Hell’s Angels eran contratados [...] para romper huelgas y golpear a los primeros que manifestaron su repudio a la guerra de Vietnam? ¡Mick ha participado en manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam! [...] Pero una cosa es la Causa y otra son los Billetes. Una cosa es cotorrear de Revolución y otra es estar en la Revolución (García Saldaña, 1974: 8-12).

Dado lo anterior, la violencia estructural por parte del Estado y la violencia simbólica a través del racismo convergieron dentro del *rock and roll*, dando como resultado una manifestación de violencia directa en contra de uno de los participantes del concierto; sin embargo, mientras el acto de violencia directa es el que resuena, el de violencia simbólica y el de violencia estructural pasan desapercibidos. Así, el sistema logró de nueva cuenta exterminar un obstáculo más que lo ponía en riesgo, y no se trató de uno cualquiera, sino de uno de los movimientos con mayor alcance y con un poder colectivo extraordinario, desintegrándolo desde adentro, eliminando cualquier atisbo de resistencia y reduciéndolo a una estrategia de marketing; de forma que “los Gururrocanroleros [sic] pronto fueron ricos prematuros que tenían que conservar la imagen de la disidencia -y la trascendencia- para seguir siendo aceptados por el Establishment que los enriqueció. Cuando los Gururrocanroleros [sic] empezaron a retar al Establishment, hablando más de la cuenta, éste los encarceló. En la cárcel, en los juicios, los rocanroleros aprendieron que era mejor ser rocanroleros sin disidencias, que era mejor no hablar más de la cuenta para no disminuir las ganancias que, paternalmente, les otorgaba la industria disquera” (García Saldaña, 1974: 12-13), lo cual

también es una forma de violencia debido a que, como menciona Galtung (1995), una de las distinciones de la violencia tiene que ver con la influencia que se ejerce sobre los individuos de modo que “una persona puede verse influida no solamente si se la castiga cuando hace algo que el que influye considera mal hecho, sino también si es recompensada por hacer algo que éste considera correcto. [...] [De esta forma] la sociedad de consumo recompensa ampliamente a aquel que se lanza al consumo, mientras que no castiga positivamente a aquél que no lo hace. El sistema se orienta por la recompensa, se basa en promesas de euforia; pero al hacerlo restringe a la vez el marco de acción” (Galtung, 1995: 318). Así pues, frente a la violencia estructural perpetrada por el Estado, de la mano del *rock and roll* surge la paz como una alternativa para combatir la guerra mediante la no-violencia y el pacifismo, sin embargo, a través de la moral y de mecanismos como el racismo, el clasismo, el sexismo y el consumo, la violencia simbólica seguía estando presente en el género musical.

En México, el movimiento hippie también encontró respuesta, al respecto Estrada (2008), refiere que los jóvenes mexicanos que se suscribieron a la propuesta hippie, rechazaban al sistema y a las reglas morales vigentes, las mujeres tomaron mayor conciencia de sus cuerpos y de su poder de decisión sobre ellos y sobre sus vidas.

En 1966 llegaron a México las primeras noticias escandalosas de los hippies, jóvenes estadounidenses que, a partir de la intervención de Estados Unidos en Vietnam, respondieron con comportamientos inusitados: detestaban el “*American way of life*”, predicaban el retorno a la naturaleza, la vida en comunas, la inmersión en el misticismo oriental, el rencuentro (sic) con un Dios sin Iglesias, la creencia en la libertad sexual y la no violencia. Dos corrientes se mezclaron: la admiración por el rock y la necesidad de escucharlo bajo la influencia de la droga. Consumir marihuana, peyote, hongos, ácido, hashish, se interpretaba como un ventajoso acceso a otras realidades (Estrada, 2008: 86).

Tanto Enrique Marroquín (1975), como José Agustín (2001), coinciden en que los hippies mexicanos deben ser llamados jipitecas, es decir, una mezcla entre “jipi” y “azteca/tolteca”, debido a que si bien, coinciden en el uso de alucinógenos, los hippies o “jipis” mexicanos se identificaron más con los indígenas, adoptaron formas de vestir similares a ellos: huipiles, huaraches, rebozos, sarapes, pantalones de manta, collares, brazaletes y artesanías propias de

los indígenas; al respecto, José Agustín dice que “en un país rabiosamente racista como México era una verdadera revolución que grandes sectores de jóvenes se identificaran con los indios” (José Agustín, 2001: 77); los jipitecas se vestían con pantalones acampanados, chalecos de piel o camisas indígenas y, por lo general, usaban el cabello largo, las jipitecas usaban minifaldas o faldones indígenas o hindúes, no usaban maquillaje o brasier, ni se depilaban, “para fines de los sesenta, a las mujeres les tocó vivir otro espectro del rock, donde comenzaron a romper con algunos prejuicios y a adquirir mayor conciencia de su cuerpo. Esto se reflejó en su manera de vestir” (Estrada, 2008: 33) que era diferente a las mujeres de los años cincuenta quienes, por lo general, usaban faldas que llegaban abajo de la rodilla y suéteres. Su forma de hablar era una mezcla entre el español y el inglés, neologismos de los estratos bajos y un lenguaje “de onda” que consistía en cambiar el orden de las letras en algunas palabras -por ejemplo *dope* pasó a ser pedo- , o a jugar con los significados de palabras que sonaban similares -“ya sabes” pasó a ser “ya sábanas”-, etc. (José Agustín, 2001).

Similar a como ocurrió en Estados Unidos con los *hippies*, en México los jipitecas fueron reprimidos, mientras marchaban y cantaban regalando flores eran golpeados por la policía, los arrestaban, extorsionaban, e incluso rapaban su cabello. Los jipitecas también creían que bajo ese movimiento era posible cambiar al sistema, sin embargo, a diferencia de los hippies norteamericanos, los jipitecas mexicanos eran más bien pasivos, y, aunque algunos apoyaron movimientos que protestaban en contra del gobierno, otros optaron por una revolución desde el individuo, cuestión que cambió a raíz de la matanza de Tlatelolco en 1968, debido a que éstos jóvenes “después de presenciar, impresionados, los sucesos del 68, también atenuaron el sectarismo sicodélico (sic) y ampliaron su conciencia social (José Agustín, 2001: 83).

En el 68, los jóvenes del mundo salieron a las calles a protestar. Tenían mucho que reclamarle a la sociedad. ¿Qué mundo les heredaban sus padres? ¿Qué harían al graduarse? Había un ambiente de rechazo al orden establecido, a los partidos, a los gobiernos.

En México, el movimiento estudiantil terminó en masacre cuando el ejército arremetió contra los estudiantes en un mitin efectuado el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. México sería sede de los Juegos Olímpicos de 1968 y tenía que limpiar su imagen en el exterior. El gobierno de Gustavo Díaz

Ordaz quería convencer a las potencias que valía la pena invertir en México y que el futuro de América Latina se concentraba en nuestro progreso y nuestra estabilidad. A fuego y sangre acabaron con el movimiento (Estrada, 2008: 91).

Dado que el México de esa época se desenvolvía en un contexto de total represión y autoritarismo y movimientos como el estudiantil de 1968 fueron aniquilados violenta y sanguinariamente, además de que se cometían asesinatos, desapariciones y tortura para frenar cualquier manifestación de rebeldía e inconformidad que pusiera en peligro la estructura del sistema tanto los jipitecas, como la juventud mexicana en general, comenzaron un nuevo movimiento conocido como el de “la onda”.

“... muchos jóvenes [...] consciente o inconscientemente simpatizaron con la rebelión pacífica de los jipis, y, sin llegar a tomar religiosamente los postulados básicos de la sicodelia [sic], adoptaron muchos rasgos de la contracultura, especialmente en el pelo, el atuendo y el lenguaje. [...] De esta manera se formó la onda, las manifestaciones culturales de numerosos jóvenes mexicanos que habían filtrado los planteamientos jipis a través de la durísima realidad del movimiento estudiantil. Era algo mucho más amplio, que abarcaba a chavos de pelo largo que oían rocanrol, fumaban mariguana y estaban resentidos contra el país en general por la represión antijuvenil de los últimos doce años. Se trataba de jóvenes de distintas clases sociales que, como antes en Estados Unidos, funcionaban como pequeñas células aisladas y diseminadas a lo largo del país, porque en 1969 ya había chavos de la onda en muchas ciudades, grandes y pequeñas, en México. Los alcances de este grupo sólo se pudieron apreciar en su conjunto durante el eclipse solar de 1970 y en el Festival de Avándaro de 1971. A partir del 68 se empezó a hablar de chavos de la onda y ya no tanto de jipis (José Agustín, 2001: 83).

El momento más importante de este movimiento pudo apreciarse en el festival de Avándaro, que era el símil mexicano de Woodstock, el cual tuvo un poder de convocatoria de entre 200,000 y 500,000 jóvenes y que “marcaría fuertemente las condiciones en el desarrollo que, como campo cultural, tendría el rock mexicano en sus próximos quince años; su exclusión (censura, prohibición, represión abierta) por parte del poder político y por parte de las industrias culturales mexicanas” (Urteaga, 1998: 39), esto debido a que al haber logrado reunir a un espectro tan amplio de la población, las autoridades temieron que este movimiento indujera a una rebelión posterior, por lo que se dieron a la tarea de restringir este tipo de certámenes y de reglamentar bajo qué parámetros podían permitirse exhibiciones de música

rock, de forma que “Avándaro fue el punto álgido de la cultura de la “onda”, pero también su declive” (Estrada, 2008: 99). Es importante mencionar que en el festival de Avándaro solamente dos de los exponentes fueron mujeres, ellas fueron Marisela Durazo y Mayita Campos con Los Yaki.

Si antes de Avándaro el rock había sido calificado por muchos sectores como “música enajenante” y “manifestación extranjerizante de peligrosa penetración cultural”, después de esta reunión masiva se le atribuía el ser provocador de la violencia y la drogadicción (Estrada, 2008: 98).

El *rock* “de onda” trajo consigo una nueva perspectiva más cercana a la realidad mexicana, debido a que los grupos de *rock* hecho en México habían dejado atrás los *covers* de las canciones en boga provenientes del extranjero, las cuales no guardaban relación con las situaciones a las que se enfrentaba la juventud mexicana, y comenzaron a escribir canciones originales que tenían que ver con la forma de vida dentro del país. Agrupaciones como Three Souls in my Mind empezaron a hablar de las vivencias y experiencias ya no de los y las jóvenes pertenecientes a clases más o menos acomodadas, sino de quienes vivían en la marginalidad, además de que fue con ellos que las canciones de rocanrol finalmente comenzaron a ser cantadas en español, pudiendo encontrar en ellas palabras y expresiones coloquiales típicas de México. Fue gracias a este movimiento que el rock mexicano comenzó a adquirir características propias, pero también dio inicio a una nueva forma de censura y persecución por parte de las autoridades. En una entrevista realizada por Estrada a Marisa De Lille, ésta relata que en “tiempos de Díaz Ordaz fueron clausurados todos los cafés cantantes porque las autoridades consideraban estos sitios como ‘propiciadores de la prostitución y la rebeldía, mismas que desencadenaban la delincuencia juvenil’” (Estrada, 2008: 78). A raíz de esto, las tocaditas de rock y los lugares en los que se podía escuchar esta música se volvieron clandestinos, José Agustín menciona que:

Si se permitió el festival para medir la fuerza de la contracultura en nuestro país, los resultados no gustaron a nadie, y el sistema se cerró más que nunca para impedir que prosperaran los movimientos contraculturales. La onda fue satanizada a tal punto que los jóvenes de clase media desertaron de ella y al final solo los más pobres y marginados continuaron dándose el toque [...] siempre fieles al rock

mexicano, que también se marginó a extremos increíbles: se le cerraron las grabadoras, la radio, la televisión y la gran prensa, que cuando hablaba de los roqueros mexicanos lo hacía con un horrendo tono despreciativo. Como no había nada mejor, todos los grupos se tuvieron que recluir en los hoyos fonquis, que funcionaron a lo largo de los setenta (José Agustín, 2001: 89-90).

Así es como surgen los “hoyos fonqui”: lugares subterráneos, cines, fábricas, bodegas, gimnasios o casas que se encontraban abandonados y a los que asistían jóvenes que se reunían para escuchar copias de álbumes de rock anglosajones, pero también de rock hecho en México, el cual al no ser producido ya por disqueras, sino que en su mayoría estaba siendo producido de forma independiente, tenía un contenido más rebelde y contestatario. Sobre esto, Urteaga comenta que “la actitud negativa por parte de las industrias culturales amplió la posibilidad para que éste se desarrollara con mayor autonomía en términos creativos” (Urteaga, 1998: 107). El propio lugar “hoyo fonqui” implica marginalidad, el *rock and roll* se volvió algo prohibido, de manera que quienes gustaran del género musical fueron discriminados y excluidos, siendo víctimas tanto de violencia estructural, como de violencia simbólica, y, en muchas ocasiones, incluso de violencia directa.

Entre las agrupaciones más importantes de esa época podemos encontrar en Estados Unidos a *Jefferson Airplane*, *Big Brother & The Holding Company*, *Grateful Dead*, etc., bandas que en su mayoría contaban con integrantes de ambos géneros, a quienes más tarde se les unirían agrupaciones inglesas como *The Who*, *The Beatles* y *The Rolling Stones*, entre otros; y en México a los *Dug Dugs*, *Peace and Love*, *Three Souls in my Mind*, etc. Mientras que en el extranjero las agrupaciones más relevantes eran mixtas, es decir, estaban compuestas por hombres y mujeres, en México los exponentes más representativos eran hombres principalmente, y las bandas más importantes estaban integradas en su totalidad por varones.

Con respecto a la producción de discos con intérpretes femeninas, Estrada (2008), menciona que entre los años de 1956 a 1969 el orden fue el siguiente: RCA con 81, Orfeón y Peerless con 66, Musart con 47, CBS con 41 y Capital con 13; siendo el periodo de 1962 a 1965 los de mayor producción discográfica para las artistas femeninas, de las cuales en promedio 12

grabaron al menos un disco por año. Entre las cantantes que lograron un contrato con las compañías disqueras antes mencionadas se encontraban Angélica María, Las Hermanas Jiménez, Queta Garay, Mayté Gaos, Vianey Valdez, Julissa, Leda Moreno, Ela Laboriel, Emily Cranz, Las Hermanas Navarro, Olivia Molina, María Eugenia Rubio, Pyly Gaos, Lety Cisneros, Lina Murillo, Kathy, Susuky, Lulú Domínguez, Magda Franco, Viola y Margie Bermejo, quienes, en general, cantaban canciones suaves o covers de artistas extranjeros con versiones dobladas al español; Margarita Bauche que se había consolidado como cantante de protesta terminó cantando baladas cuando fue contratada por Peerless bajo el pseudónimo de Elia Beli (Estrada, 2008). En relación con esta última, cabe mencionar que sus canciones eran principalmente revolucionarias y sobre temas sociales, estando involucrada a profundidad con el movimiento estudiantil de 1968 y protestando a través de sus canciones en contra de la injusticia y la desigualdad social; sin embargo al grabar para Peerless fue obligada a cantar covers de baladas usando un pseudónimo, lo que duró poco tiempo ya que Bauche no estaba de acuerdo con ese ambiente. De acuerdo con Estrada (2008), de ser cantante de balada y rocanrol, Margarita Bauche volvió a ser cantante de protesta y es considerada como la matriarca mexicana del folk, corriente musical que se enfocaba en hablar de temas relacionados con los pueblos y lo que sucedía a nivel social, político y mundial.

Si bien la participación de las mujeres como rocanroleras fue mayor que en los años cincuenta, tampoco logró afianzarse sólidamente durante la década de los sesenta, ya que:

Entre 1956 y 1969 se lanzaron en México ciento seis cantantes mujeres, de las cuales cuarenta por ciento realizaron un solo disco. [...] En Estados Unidos se dio un fenómeno parecido. Por ejemplo, a principios de la década de los sesenta, los llamados “grupos de niñas”, producidos por Phil Spector (The Ronettes) y Berry Gordy (The Supremes), fueron, en la mayoría de los casos, mujeres, o grupos de mujeres, de un solo éxito. Es interesante hacer notar que muchas de las portadas de los discos de estos “grupos de niñas” aparecían sin fotografía. Los productores en las compañías disqueras -a quienes solo les interesaban las voces- sostenían que no valía la pena invertir en la imagen de una mujer que finalmente se iba a casar, a tener hijos y a retirar del medio (Palacios en Estrada, 2008: 16).

Además, debido a las clausuras arbitrarias a los cafés cantantes, desde 1965, algunos grupos se vieron obligados a cambiar de género musical y, algunos otros, volvieron a interpretar covers de grupos extranjeros, pero, para ese entonces, los fanáticos y las fanáticas, por lo general de clase media, preferían adquirir los álbumes de los intérpretes originales. De esta forma comenzaron a cobrar popularidad las canciones cantadas en inglés y ya no traducidas al español, por lo que el consumo de rock nacional bajó considerablemente. Al respecto Estrada menciona que:

En 1965 en México, según el International Buyer's Guide de la revista Billboard había cuatrocientos cincuenta mil tocadiscos; cincuenta mil más con respecto a 1963. Sobre esta cantidad veinte por ciento estaba concentrado en el Distrito Federal. De 1963 a 1964 se incrementaron las ventas de música extranjera de veinticinco a cuarenta por ciento y disminuyó el consumo de productos nacionales de setenta y cinco a sesenta por ciento. El mercado de discos del extended play (EP) aumentó cien por ciento de 1963 a 1965; ochenta por ciento de la producción de EP en México estaba dedicado al mercado juvenil (rocanrol, twist, etcétera) (Estrada, 2008: 79).

Con respecto a la onda, Estrada (2008), relata que a las mujeres rocanroleras de ese tiempo se les pedía que no cantaran “con mucha onda”, porque eso no vendía, y que, además, aquellas que se atrevían a presentarse en los hoyos fonqui eran propensas a ser hostigadas sexualmente. Si bien durante ese periodo el movimiento feminista estaba en su plenitud, en México la realidad que las mujeres roqueras vivieron no era del todo igualitaria, libre, ni tampoco solidaria, ya que si bien “entre 1956 y 1969 se lanzaron aproximadamente 106 cantantes mujeres, cuarenta [...] [de ellas] solo sacó un disco (Estrada, 2008: 49)”, lo que indica que muchas de estas mujeres roqueras no lograron continuar con su carrera, o bien, no contaron con suficiente apoyo por parte de las disqueras para seguir produciendo discos.

A la par, era evidente que muchas roqueras que tenían hijos no contaban con la misma libertad que los roqueros varones que también eran padres. Al respecto Sen (1999), hace énfasis en que las características de igualdad en distintos espacios tienden a distanciarse debido a la heterogeneidad de las personas, de modo que la igualdad en un ámbito puede generar desigualdad en otro, y sostiene que uno de los aspectos de la valoración de la desigualdad que

no ha recibido la atención debida es la diferencia entre la realización y la libertad para realizarse, de forma que la capacidad de las personas para realizarse no necesariamente implicaría la libertad de estas para hacerlo.

Lo engañoso de la métrica de la utilidad puede ser especialmente grave en el contexto de una diferenciación arraigada de clase, género, casta o colectividad. Contrasta con el enfoque de las capacidades, que nos proporciona un cuadro muy vivo de la falta de libertad para conseguir esos funcionamientos elementales, falta de libertad que sufre la gente sometida a grandes privaciones. [...] En un sentido muy básico, la capacidad de una persona para realizarse sí supone la oportunidad de perseguir sus objetivos. Pero el concepto de <<igualdad de oportunidades>> se usa normalmente en la bibliografía de la política económica y social de forma más restringida. Se define el término de la igual disponibilidad de algunos medios particulares, o con referencia a la igual aplicabilidad, o no aplicabilidad, de algunas barreras o constricciones específicas (Sen, 1999: 19).

Sen (1999), menciona que también entra en juego la valoración de lo que las personas consideren prioritario y la noción que tengan de bienestar, de forma que una persona puede llegar a sentirse realizada aun cuando se encuentre en una condición de desigualdad económica o con oportunidades mínimas. De esta forma, la exclusión por género en los ámbitos laborales y culturales ha sido reforzada por un discurso patriarcal que resalta a la figura masculina como universal y superior en contraposición con la femenina, este discurso se manifiesta en acciones que parecieran invisibles o que son consideradas como normales, pero que afectan la inclusión, la participación y el pleno desarrollo de las mujeres tanto en lo público como en lo privado y que son, en sí mismas, una forma de violencia.

Todo lo anterior conlleva a una nueva era de las desigualdades, como lo señalan Fitoussi y Rosanvallon (1996), en la que lo individual triunfa sobre lo colectivo, lo que genera menor cohesión social y, por lo tanto, predomina la indiferencia en lugar de la solidaridad; así pues, la responsabilidad recae en el individuo y no en la estructura, la crisis estructural pasa a ser una crisis individual que genera angustia y vulnerabilidad, y no se percibe a la estructura como la causante de las desigualdades, sino que éstas son vistas consecuencia de la circunstancia, el destino y el azar.

2.1.4. Los años setenta

Durante los años setenta el rock se mantuvo censurado, tanto los hombres como las mujeres que se dedicaban a hacer rock sufrieron de un sin fin de restricciones, entre ellas el no encontrar espacios para presentar su música de forma pública, así como de no poder gozar de un salario constante por su trabajo, ya que al presentarse en los hoyos fonqui sus presentaciones eran clandestinas y corrían el riesgo de ser encarcelados y/o multados por la policía. A pesar de que en esta década tanto roqueros como roqueras fueron víctimas de la represión y la crítica, para las mujeres fue todavía más difícil ya que, de acuerdo con Estrada:

En la década de los setenta, las pioneras, Mayita Campos, Norma Valdez o Baby Bátiz se “jugaban el pellejo” en los hoyos fonquis (espacios situados en colonias populares que no cuentan con la infraestructura adecuada), temiendo ser hostigadas sexualmente. Cargaban en sus espaldas la objeción de ser “roqueras”, que equivalía a ser drogadicta o chica fácil. [...] Sin embargo, quizá la mayor restricción para una mujer es que ser rockera no se considere como una profesión, ni oficio, inherente a su género. Los artistas de rock asumieron su papel, según el investigador Simon Frith, basados en el poeta beatnik: introspectivo, excéntrico, elitista alejado de lo convencional, es decir, sin raíces, hogar y familia. En este sentido excluía a las mujeres de sus instituciones” (Estrada, 2008: 23).

De manera que, si bien el rock and roll parece ser un género musical incluyente, la inclusión de las mujeres dentro del mismo se ha dado de una forma más reducida, ya que al tratar de adaptarse al gusto de la industria y a las preferencias de una audiencia primordialmente masculina, ha sacrificado a las mujeres y renunciado a discursos que las contemplen como iguales o que se pronuncien en contra de la desigualdad que sufren debido a su condición de género. Probablemente esto se deba a que la exclusión de las mujeres con base en su género se remonta al sistema de dominación patriarcal que sienta sus bases en la ideología sexista dentro del discurso filosófico, ya que, de acuerdo con Amorós:

...la ideología sexista en filosofía puede ponerse de manifiesto en dos niveles distintos: uno de ellos, quizás el más obvio, es el de las formas que emplea el discurso filosófico masculino para escamotear el estatuto pleno de la genericidad a la parte femenina de la especie, para buscar conceptualizaciones diferenciales y limitativas a la hora de integrar a la mujer en la propia concepción totalizadora del mundo; otro, mucho menos obvio porque no es objeto de tematización, aparece no ya como condicionante de que a la hora de caracterizar a la mujer como miembro de la especie se le pongan

discriminaciones y límites, sino que afecta al propio discurso de la genericidad, convirtiéndolo en un discurso limitado [...] Dicho de otro modo, la ideología sexista influye en el discurso filosófico de dos maneras: como condicionante inmediato del modo como la mujer es pensada y categorizada en la sistematización filosófica de las representaciones ideológicas, y como condicionante mediato del gran lapsus y mala fe de un discurso que se constituye como la forma por excelencia de relación conscientemente elaborada con la genericidad [...] y procede a la exclusión sistemática de la mujer de ese discurso (Amorós, 1991: 24-25).

Federici apunta que “la construcción de un nuevo orden patriarcal, que hacía que las mujeres fueran sirvientas de la fuerza de trabajo masculina, fue de fundamental importancia para el desarrollo del capitalismo” (Federici, 2013: 176), de forma que el capitalismo impuso una división sexual del trabajo con tareas diferenciadas para los hombres y las mujeres, considerando más remunerativas a las de los hombres y naturalizando las de las mujeres, de forma que éstas tenían una relación dispar en relación con el capital.

De este modo, al igual que la división internacional del trabajo, la división sexual del trabajo fue, sobre todo, una relación de poder, una división dentro de la fuerza de trabajo, al mismo tiempo que un inmenso impulso a la acumulación capitalista. [...] Como he sostenido, la diferencia de poder entre mujeres y hombres y el ocultamiento del trabajo no pagado de las mujeres tras la pantalla de la inferioridad natural, ha permitido al capitalismo ampliar inmensamente «la parte no pagada del día de trabajo», y usar el salario (masculino) para acumular trabajo femenino. En muchos casos, han servido también para desviar el antagonismo de clase hacia un antagonismo entre hombres y mujeres. De este modo, la acumulación primitiva ha sido sobre todo una acumulación de diferencias, desigualdades, jerarquías y divisiones que ha separado a los trabajadores entre sí e incluso de ellos mismos (Federici, 2013: 176-177).

Para Amorós, “otra cosa es que el capitalista sea también un patriarca; otra cosa es que un obrero sea también un pequeño patriarca y que luego hagan pactos entre sí [...] para mantener e control sobre el conjunto de las mujeres. [...] Hay aquí, entonces, dos dinámicas, dos dinámicas que están imbricadas; hay un juego entre ellas y un forcejeo en el capitalismo” (Amorós, 1991: 267). De igual forma menciona que este pacto no tiene raíces económicas -aunque sí tiene implicaciones económicas-, sino que más bien, tiene raíces

ideológicas, que tienen que ver con el dominio de lo simbólico, y tienen su origen en mitos y tradiciones que legitiman el orden patriarcal y que no permiten que las mujeres cuenten con igualdad dentro de la sociedad. No es coincidencia que en el sistema capitalista moderno, que en el discurso pretende otorgar mayor libertad y emancipación individuales, así como un mayor crecimiento económico a través de la competencia, el rol de las mujeres quede subordinado a la reacción y no a la acción, de modo que éstas tienen la libertad de ser seguidoras del género musical en cuestión y de esta forma contribuir dentro del mercado al comprar discos, ropa, entradas a conciertos y cualquier producto relacionado con la agrupación de la que son fanáticas; al mismo tiempo que también cuentan con la misma libertad y autonomía para ser exponentes dentro del género musical; sin embargo, detrás de este discurso, las mujeres se encuentran insertas en una realidad que limita sus oportunidades, ya que al ser un mundo desigual -y, de la misma forma que la inclusión y exclusión no son universales-, la igualdad tampoco tiene un carácter universal, como bien lo desarrolla Sen al enunciar que “la idea de la igualdad se enfrenta con dos tipos de diversidad: 1) la básica heterogeneidad de los humanos, y 2) la multiplicidad de variables desde las que se puede juzgar la igualdad” (Sen, 1999: 13).

Es por esto que además de las restricciones, por parte del gobierno, a las que se enfrentaban al ser exponentes de rock, en el caso de las mujeres se sumaron otras limitantes como la maternidad, el cuidado del hogar, el acoso y hostigamiento sexual, además de la exclusión por parte de otros exponentes y el propio público al ser considerada una profesión que no era propia de mujeres, como lo menciona Estrada en párrafos anteriores.

En los años setenta el movimiento *punk* se extendió hasta México. Dicho movimiento surge en un contexto en el que el anhelo hippie de “amor y paz” había sido extinguido y reemplazado por el anarquismo y, en la mayoría de los casos, la violencia directa. De forma que el punk, como género musical, también adopta un sonido transgresor e incluso violento que refleja la nueva forma de enfrentar la realidad de los años setenta.

A excepción de las producciones ocultas de unos cuantos profetas de culto -deidades norteamericanas como *Captain Beefheart*, bandas de garaje de los años sesenta como *Count Five* o los *Shadows of the*

Night, la *Velvet Underground* y los *Stooges* de finales de los sesenta, los *New York Dolls* y Jonathan Richman y los *Modern Lovers* de principios de los setenta, y la voz reggae del exilio gnóstico-, el punk rechazó de inmediato toda la música que lo había precedido; negaba la legitimidad de todo aquello que hubiera tenido éxito, o de aquellos que tocaban como si supiesen hacerlo. Al destruir una tradición, el punk revelaba una nueva. [...] En un medio configurado por el debilitamiento de la escena pop, el abrumador desempleo juvenil, el terrorismo del IRA que se extendía desde Belfast hasta Londres, la creciente violencia callejera entre los neonazis británicos, los ingleses de color, los socialistas y la policía, el punk se convirtió en una verdadera cultura.

El hecho de que el sonido punk careciera de sentido musical hacía que sí tuviese sentido social; en unos pocos meses el punk apareció como una nueva serie de signos verbales y visuales, signos que eran tanto opacos como reveladores, según quien los observara. por su propia falta de naturalidad, su insistencia en que una situación podía construirse y a continuación, como un artificio, huir de ella -el grafiti ascendía ahora desde las ropas hechas trizas hasta los rostros, hasta el pelo teñido y acuchillado y a través de los blancos en el pelo que dejaban descubierto el cráneo-, el punk hacía que la vida social corriente pareciera un engaño, el resultado de una economía sadomasoquista (Marcus, 2011: 51, 79).

En los setentas, el punk cobró más fuerza que el rock progresivo y el metal pesado, aunque no de la misma forma que lo hizo en otros países, las variantes del punk mexicano estaban ligadas, una vez más, con las raíces indígenas, de acuerdo con José Agustín, “aparecieron chavos muy pobres que, orgullosos, proclamaban: ‘Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano’” (José Agustín, 2001: 103), los jóvenes punk mexicanos vestían pantalones parchados, camisetas estampadas con logotipos de grupos de punk y rock, botas, chamarras, muñequeras y chalecos con estoperoles, y usaban el cabello semi rapado, pintado de colores llamativos, y peinado hacia arriba con la ayuda de goma para el cabello. Los punks mexicanos eran arrestados únicamente por su forma de vestir, ya que, por lo general, no armaban escándalos, ni hacían destrozos, su forma de rebelarse radicaba más bien, justamente, en su look, expresando de esa forma la inconformidad hacia el sistema mexicano; fueron pocos y eventualmente fueron ausentándose hasta casi desaparecer.

Durante la época de los setentas “ya todo se había consumado. No tenía caso rebelarse, había que entrarle al juego con todo y sus inconcebibles reglas, la llamada economía de mercado o neoliberalismo, y aceptar la manipulación de los derechos, la disminución de las libertades, el

aumento de la represión y la intimidación, y el avance incontenible de la miseria moral y material” (José Agustín, 2001: 100). La música rock dejó de ser reproducida en los medios y lugares que antes la habían privilegiado, y si surgía un nuevo espacio que abriera sus puertas al rock, desaparecía casi de inmediato; “las compañías no producían rock porque los medios no lo transmitían” (Estrada, 2008: 123). La música disco comenzó a ganar popularidad y desplazó a los pocos cantantes de rock que se las ingeniaban para tocar en bares públicos que no fueran hoyos fonqui.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, la participación de las mujeres fue aún más complicada que la de los varones rockeros durante esa época, ya que, por lo general, era recurrente que fueran hostigadas sexualmente o insultadas durante sus presentaciones en los hoyos fonqui, debido a esto, algunas se retiraron para enfocarse en sus familias o en otras profesiones, alejándose por completo del rock, aunque otras optaron por seguir buscando espacios para sus propuestas musicales. Así encontramos que:

En la década de los setenta, se sacaron aproximadamente 28 discos en los que participó alguna mujer, por lo regular haciendo coros. Hubo alrededor de quince artistas en activo, una cifra mucho menos comparada con las cien de la década anterior. En estos años participaron en proyectos conjuntos María Montejó, Norma Valdez, Marisela Durazo, Rosalba con La Fresa Ácida y Mayita Campos. Las únicas que sacaron algún disco como solistas fueron Baby Bátiz (fue la que más grabaciones realizó), Sola, Julia (al lado de Benny Ibarra grabó Vaselina), Angélica María (grabó con los Dug Dug's los temas de la película Cinco de chocolate y uno de fresa), Macaria (acompañada por su entonces pareja Javier Bátiz, grabó el disco Save), Martha Ventura, María del Rayo y Rosario Brambila. Orfeón, también en esta década, fue la disquera que sacó mayor número de discos en los que participó alguna mujer (cinco), seguida de RCA y Cisne-Raff con tres. [También] Apareció el sello independiente Atom. [...] El año de mayor producción femenil de la década fue 1970, cuando se realizaron nueve acetatos. Entre 1971 y 1974 se efectuaron de tres a cinco discos por año, con la colaboración de alguna mujer. De 1975 a 1979 pareció que todo se lo llevó un vendaval: en 1977 y 1978 sólo se produjo un disco cada año, y en 1975, 1976 y 1979 absolutamente nada (Estrada, 2008: 113-114).

2.1.5. Los años ochenta, noventa y la época actual

Para los años ochenta el rock comenzó a resurgir, recobrando presencia en espacios como el Museo Universitario del Chopo –del que posteriormente deriva el tianguis rocanrolero del Chopo-; la UNAM; librerías como el Ágora y Gandhi; los foros Tlalpan, el Hijo del Cuervo, Eureka, e Isabelino; la Carpa Geodésica; La Casa del Lago, etc. (Estrada, 2008), lugares que se convirtieron en zonas de suma importancia para la música rock.

A mediados de los ochenta, el rock mexicano se había extendido, rebasó la marginalidad y reconquistó a buena parte de la clase media. [...] Por fin parecía que el rock iba a reconquistar los espacios de los años cincuenta, sólo que ahora el rock en español venía desde abajo, ofrecía composiciones originales y expresaba a los jóvenes mexicanos, ya que, en los ochenta, los chavos ricos, clase media y pobres se empataron al menos en un estado de ánimo oscurísimo que se identificó como *dark*. Ante esto, el consorcio Televisa inventó la campaña "rock en tu idioma" en favor del rock en español, pero en vez de llamar a los grupos mexicanos que tan bien la estaban haciendo y que tantos trabajos habían padecido para salir de los guetos, siguiendo su tradición rabiosamente malinchista, Televisa importó [...] grupos españoles y argentinos, como Soda Stereo, los Hombres G o los Enanitos Verdes, además de que promovió hasta la náusea a sus criaturas Timbiriche, Menudo, Cristal y Acero, y demás nenes dóciles [...] que siempre estaban dispuestos a acatar los dictados de qué cantar, cómo hacerlo, con qué arreglos, con qué músicos, además de cómo vestirse, cómo bailar, cómo comportarse y demás. Así se logró consolidar un rock en español alarmanamente comercial con Garibaldi, Thalía, Bibi Gaytán, Caló, Alejandra Guzmán y Gloria Trevi, esta última un fenómeno más complejo (José Agustín, 2001: 114-115).

Aun así el gobierno en turno siguió cancelando y obstaculizando conciertos de rock de forma arbitraria durante el resto de la década; “la UNAM y Radio Educación eran de las pocas instancias que apoyaban al rock mexicano” (Estrada, 2008:142). Si para las agrupaciones más comerciales era difícil encontrar espacios, para los músicos y músicas de rock mexicano que no figuraban en la televisión o la radio fue aún más difícil; “el buen rock mexicano tuvo que regresar a los circuitos culturales y marginales, de nuevo a los hoyos, aunque se dieron fuertes éxitos comerciales, especialmente en los casos de Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba y Santa Sabina, que alcanzaron la promoción de la industria” (José Agustín, 2001: 115).

De acuerdo con Estrada (2008), la música de los ochenta se vio influida por canales televisivos como MTV (*Music Television*), que transmitía videos musicales de las agrupaciones extranjeras de moda; así como por los avances tecnológicos que permitían comercializar productos de consumo anglosajones, tales como el disco compacto, el walkman, y las grabadoras portátiles.

El año de 1980 fue un año clave para la resurrección del rock en México. Por un lado, el Museo Universitario del Chopo se abrió para los grupos; se organizaban talleres de composición además de certámenes y se instauró el famoso tianguis del Chopo. [...] A fines de los setenta y principios de los ochenta el rock empezó a hacer aparición en las explanadas y en los auditorios de las preparatorias, Colegios de Ciencias y Humanidades, vocacionales, primero como actividad de los llamados ‘porros’ y después de uno que otro programador de actividades culturales. [...] En el primer lustro de los ochenta, las grandes disqueras, la radio, la televisión y la prensa continuaron cerrándose al rock, pero ya había espacios (Estrada, 2008: 136-137).

Con el surgimiento de medios especializados se comienza a interiorizar y normalizar la idea de mujeres en el rock, particularmente como solistas o como miembros de bandas femeninas: Pat Benatar, Lita Ford, Joan Jett, Patti Smith, Suzi Quatro, *The Runaways*, *Heart*, *The Go-Go's*, *The Bangles* y L7, por mencionar algunas. Aunque también sobresale la participación de Stevie Nicks y Christine McVie en *Fleetwood Mac*, en la que compartían con tres varones: Lindsey Buckingham, Mick Fleetwood y John McVie; así como la de Kim Gordon con *Sonic Youth* y Debbie Harry con *Blondie*, entre las más reconocidas. Las mujeres habían logrado finalmente ser protagonistas dentro de la escena musical del rock. A diferencia de las anteriores, esta década se caracterizó por contar con un mayor número de exponentes rockeras, tanto en el extranjero como a nivel nacional, lo que da cuenta de la realidad social que se vivía en ese momento; si las mujeres estaban más presentes en la escena musical era porque también estaban ganando terreno en otros ámbitos sociales y, como consecuencia, su participación era más visible que en tiempos pasados.

En la década de los ochenta tal vez la mitad de las familias mexicanas llegó a depender en todo o en parte de los salarios ganados por mujeres; con excesiva frecuencia estaban solas frente a la responsabilidad de su supervivencia y la de sus hijos. En este periodo muchas mujeres ya no le tenían a

la separación, el trabajo era la clave, la puerta para completar su realización individual y su liberación. [...] Son muchos los factores que han creado un clima favorable para los avances femeninos. El estudio, el trabajo, el desarrollo de las comunicaciones, la información, la propia rebelión de la mujer, además de la posibilidad de controlar su fertilidad fueron elementos decisivos (Estrada, 2008: 138).

Sin embargo, Estrada (2008), también relata que las mujeres rockeras que tocaban algún instrumento o eran vocalistas de las agrupaciones de rock, se veían obligadas a hacerlo extremadamente bien, al grado de que no cupiera duda de sus habilidades musicales y no fueran desacreditadas como músicas por ser mujeres; es decir que se enfrentaban a más prejuicios de los que, de por sí, conllevaba ser rockero, únicamente por su condición de género. Su forma de vestir fue más variada que en años previos, podían llevar el cabello muy corto o muy largo, usar faldas o pantalones, y ponerse o no delineador en los ojos; la moda de los ochentas fue más experimental y unisex.

Al igual que la moda experimentó con nuevas tendencias, el rock hizo lo propio con nuevos sonidos, ayudado de sintetizadores y fusionándose con ritmos *techno* obtuvo un nuevo toque que imprimió un sello singular y diferente a la época. También destacan los grupos de *heavy metal*, *hard rock*, *rock* progresivo y *punk* hechos en México en los que participaban mujeres rockeras, tales como Syntoma, Ruido Blanco, Iconoclasta, Isis, Las Susy's Peleoneras Punk, Secta Suicida Siglo Veinte (SS-20), etc. Sobre las canciones que cantaban estas mujeres rockeras de los ochenta, Estrada menciona que “ellas exigen tener el control y el mando en el encuentro sexual. Ellas escogen a qué horas, cómo, cuándo y con quién, son defensoras del libre albedrío sobre el cuerpo” (Estrada, 2008: 157). Esto puede entenderse debido a que a partir de los años sesenta las mujeres comenzaron a gozar de mayor libertad sexual y a tener mayor control sobre sus cuerpos; sin embargo, la imagen de las rockeras seguía siendo controlada y manipulada casi en su totalidad, por las disqueras, la propaganda y los medios.

Las agrupaciones femeniles más sobresalientes de esa época fueron:

En la escena internacional *The Runaways*, *The Go-Go's* se consideraron como grupos femeniles que interpretaban hard y new wave, respectivamente. También en los ochenta emergieron mujeres que continuaron la tradición del folk y las cantoras melodiosas: Joan Armatrading, Suzanne Vega, Tracy Chapman, K.D. Lang. Otras cantantes se sofisticaron más, como Kate Bush, Tanita Tikaram, Sade, Basta y Sinéad O'Connor. [...] En México aparecieron compositoras con más oficio que fueron delimitando su campo musical y letrístico como Alquimia y Gabriela García, de Flor de Metal. Tímidamente se empezaban a ver algunas instrumentistas: Adriana Trejo, bajista de Mercurio Rock; Nohemí D' Rubín, bajista y Rosa Moreno tecladista, ambas de Iconoclasta; María Elena Sánchez, bajista de Crisálida; Norma López, baterista y Sibila de Villa, saxofonista, ambas de Flor de Metal (Estrada, 2008:137).

The Go-Go's fue una agrupación pionera en lograr el éxito comercial al estar completamente integrada por mujeres que además de tocar sus instrumentos, componían su propia música; esta agrupación es considerada como la banda compuesta por mujeres más exitosa de todos los tiempos. *The Go-Go's* forman parte de los artistas cuya música moldeó a la sociedad norteamericana de la época, sus canciones fueron emblemáticas para la juventud de la década de los ochenta; cinco mujeres que unidas consiguieron convertirse en estrellas de rock por sus propios méritos, el mensaje era claro: las mujeres eran capaces de hacer rock y de gustar a la audiencia. A pesar de esto, algunas de las integrantes de *The Go-Go's* han afirmado en varias entrevistas que su imagen y sonido fue dirigido hacia un camino más cercano al pop en lugar del punk que tenían pensado y en el libro "*We Gotta Get Out Of This Place: The True, Tough Story Of Women In Rock*", Belinda Carlisle y Kathy Valentine mencionan que parte de su aceptación como banda de rock conformada por mujeres se debía a esa imagen.

Women who came up in smudged mascara on the L.A. club scene couldn't maintain all that MTV pretty in pink glow.

Said Carlisle, "I got tired of being cute, bubbly and effervescent all day. I just didn't feel like being bouncy anymore." Bassist Kathy Valentine put it this way "There was a real desire on the part of the media and society for us to be nonthreatening and wholesome... We could have done more to try to control the way our image was thrust on us, but for some reason, that had to be part of the package in order for us to be accepted (Hirshey, 2001: 125).

Lo anterior se traduce nuevamente en violencia simbólica, provocada por las ideas preconcebidas de cómo deben ser las mujeres y las expectativas que se tienen de ellas. A pesar de esto The Go-Go's abrieron el camino para otras agrupaciones conformadas por mujeres dentro de la escena musical y rockera de los años ochentas tanto en Estados Unidos como internacionalmente.

The Runaways fue otro grupo emblemático, ellas probaron que además de la música, lo que importa es la actitud dentro del rock. A diferencia de la imagen y sonido que proyectaron *The Go-Go's*, *The Runaways* eran más ruidosas y directas, sus líricas tenían que ver con la rebeldía, el sexo, las calles y los excesos propios del estilo de vida rocanrolero. Gracias a *The Runaways* muchas otras bandas de rock compuestas por mujeres pudieron abrirse camino dentro de la industria musical, el movimiento feminista Riot Grrrl considera a Joan Jett, integrante de *The Runaways*, como una de sus principales influencias. En esta época en particular las mujeres dejaron de tener un papel secundario dentro de la escena del rock y el punk, reivindicando la libertad y la diversidad sexual y re definiendo el papel de las mujeres como exponentes dentro del género musical.

En México, en la misma década surge Flor de Metal, agrupación de rock compuesta por Gabriela García Rivas, Sibila de Villa y Norma López quienes, al igual que The Go-Go's y *The Runaways*, componían su propia música además de tocar los instrumentos musicales dentro de la banda. El trío solía presentarse en tocadas para estudiantes, asociaciones juveniles feministas y grupos de izquierda, asimismo, lanzaron su único material "Ciudad azul" de manera independiente. La importancia de Flor de Metal dentro del rock mexicano es relevante debido a que además de romper con el estereotipo de que las mujeres dentro del rock solo podían ser vocalistas, al producir su material de forma independiente se rehusaron a acatar las ordenes de las compañías discográficas que en ese tiempo censuraban las voces de las artistas femeninas, o bien, trataban de conducir su sonido e imagen hacia un camino más comercial.

A mediados de los años ochenta ocurre en México un desastre natural conocido como el temblor del '85, el cual afectó de manera importante a la Ciudad de México; en ese momento la sociedad mexicana se solidarizó con los afectados, uniéndose como nunca antes. “Durante los terremotos de 1985, la sociedad civil transforma el uso de los medios para informarse y entablar comunicación donde no había otra forma de hacerlo. En 1986-1987 los universitarios tomaron Radio UNAM para reafirmar a esa emisora como un espacio abierto a la comunidad” (Estrada, 2008: 195), así la radio tuvo gran importancia durante esa década, y es en este periodo que surge Mujeres Coma Rocanrol, un programa radiofónico conducido por Lynn Fainchtein, quien fuera una de las primeras mujeres cuya voz era escuchada a través de Rock 101; la idea del programa fue suya, por lo que además de conducir, también era la encargada de producirlo. “Lynn Fainchtein de 1988 a 1989 elaboró Lime Light, programa sobre gospel y música cristiana en Rock 101. De 1989 a 1990, como propuesta de Luis Gerardo, condujo Salsabadeando, donde se escuchaba música afroantillana. De 1989 a 1992 produjo y condujo Descelofaneando en el que se hablaba sobre discos recién salidos del horno” (Estrada, 2008: 196). Junto con Fainchtein surgieron otras locutoras y productoras de programas de rock, como Susana Albarrán, Julia Palacios, Fernanda Tapia y Dominique Peralta Morales, por mencionar las más relevantes, lo que habla de una mayor presencia de las mujeres dentro de la industria musical y dentro del rock específicamente. Con respecto a la producción musical por parte de las mujeres rockera encontramos que:

En la década de los ochenta, las mujeres roqueras grabaron o colaboraron en 78 discos. El año de mayor actividad fue 1989 (diez), luego 1987 (ocho) y por último 1986 (siete). De la década, la que grabó más discos fue Betsy Pecanins, con cinco (dos con Pentagrama y tres con WEA), seguida de Alquimia con cuatro (tres con CBS y uno con Ariola) y Ángela Martínez de TNT con cuatro producciones independientes. Después tres de Kenny (uno independiente, el otro con Comrock y el otro con Melody); Cecilia Toussaint con tres (uno con Pentagrama y los otros dos con CBS); Iconoclasta con tres independientes y Marisa de Lille con tres (dos con Peerless y uno con Melody), Syntoma con tres, todos independientes (Estrada, 2008: 212).

Debido a que en esa época se dio el boom del rock en español, las empresas discográficas comenzaron a buscar jóvenes exponentes de dicho género musical indistintamente y a firmar

contratos de una forma más amplia en comparación con años anteriores, de manera que tanto hombres, como mujeres lograron obtener contratos con sellos importantes. En los discos que se realizaron de forma independiente se observa mayor libertad creativa y menos censura en el contenido de los discos y la imagen de las rockeras, sin embargo, el hecho de grabar bajo el sello de una disquera reconocida implicó para las exponentes y grupos antes mencionados mayor alcance en cuanto a audiencia, mayor reconocimiento y mayor éxito comercial, es decir, mejores ventas. Una de las ventajas de esto fue que finalmente las mujeres eran consideradas como protagonistas del género musical y podían hacer rock desde su punto de vista, contando con un discurso propio, cantando y tocando sus instrumentos, conduciéndose de la forma que éstas quisieran sin ser restringidas. Sin embargo, entre las desventajas se encontraba el querer explotar una imagen hipersexualizada de las rockeras por parte de las disqueras en los álbumes y en las presentaciones, y, aunque éstas podían rehusarse a ello, cabe mencionar que este tipo de proposiciones no se les hacía a los varones. Al mismo tiempo, dichas rockeras seguían enfrentándose al sexismo y la misoginia tanto dentro de la industria, como fuera de ella, ya que gran parte del público masculino solía lanzar comentarios soeces y machistas hacia ellas.

Como se ha mencionado anteriormente, a finales de los ochenta y durante la década de los noventa surge el movimiento denominado “rock en tu idioma”, con exponentes como Caifanes, Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Fobia y Kenny y Los Eléctricos, entre otros grupos de rock hecho en México. Estrada (2008), menciona que la idea detrás del rock en español surgió gracias a que “en noviembre de 1986 se llevó a cabo en Madrid una serie de seminarios en los que se hacía patente la necesidad de reconocer al rock en español como medio de comunicación en Latinoamérica. Dado que el mercado de balastas iba a pique, con estos seminarios se intentó alentar a la industria del disco” (Estrada, 2008: 198); de este modo exponentes españoles, argentinos y mexicanos tomaron la batuta de dicho movimiento. Estrada (2008), menciona que el rock de los años noventa era un rock que no tenía la carga ideológica y contracultural con la que contaba el rock de los años en los que había sido reprimido: “El tipo de rock que promovía la serie [“Rock en tu idioma”] era pop y utilizaba

temas ligeros, frívolos y triviales [...] Según el periodista Rodrigo Farías, una de las características [...] es la descontextualización de las situaciones dadas; se destaca la importancia del individuo, pero se pierde el entorno social (Estrada, 2008: 199).

En el periodo en que gobernó Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), hubo mayor apertura hacia el rock, se abrieron nuevos espacios televisivos, así como culturales en torno al rock, donde sobresalen programas como “Música sin fronteras”, “Rock sin etiquetas”, “Espectáculos de la ciudad”, y lugares como Rockotitlán, La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), Osiris, La Carreta, Rock Center, Bulldog, Hard Rock Cafe y Tutifruti, entre otros, y es también en los noventa que surge la Operadora de Centro de Espectáculos (OCESA) (Estrada, 2008), de esta forma, durante los años noventa, el rock -tanto nacional, como extranjero-, volvió a ganar territorio dentro de la industria cultural mexicana.

De este modo, la reapertura por parte del gobierno durante estas décadas, responde al modelo neoliberalista que trajo consigo ajustes estructurales por la deuda externa y reformas que beneficiaban a la globalización y que sirvieron para lograr la aceptabilidad de la necesidad de crecimiento económico, de forma que se abrieron las puertas a las inversiones de empresas extranjeras, las cuales, a pesar de invertir en los países latinoamericanos, seguían acaparando la mayor cantidad del capital producido; a la par se daría una desregulación del mercado de trabajo, resultando como consecuencias mayor desigualdad y desempleo, disfrazadas bajo un discurso amparado en la idea de progreso y desarrollo económico. Así podemos ver que:

En los noventa el rock mexicano seguía su lento proceso de desarrollo; no había producido obras extraordinarias y aún predominaba la tendencia de copiar a alguien, pero la profusión de grupos era sumamente notable y los había en todos los subgéneros del rock [...] En los noventa el rock se componía y se tocaba en la mayoría de las ciudades grandes y medianas de México, y la infraestructura naturalmente se había expandido. Finalmente llegaron grandes rocanroleros como Dylan, Rolling Stones, Pink Floyd, King Crimson, U2 o Dead Can Dance, que tocaban en el Palacio de los Deportes (o de los Rebotes, por su mala acústica), el Autódromo, el Auditorio Nacional o el Cine Metropolitan, pero la gran promoción que tuvieron estos conciertos no se extendía al rock nacional, salvo alguna inclusión de Caifanes o de alguien así. Cuando se suponía que había mejores condiciones para el rock,

en buena medida el mexicano seguía marginado a pesar de su vastedad y pluralidad (José Agustín, 2001: 116).

Lo anterior responde a una violencia estructural, debido a que “la violencia está edificada dentro de la estructura, y se manifiesta como un poder desigual y, consiguientemente, como oportunidades de vida distintas. Los recursos están desigualmente distribuidos [...] Por encima de todo, está desigualmente repartido el poder de decisión acerca de la distribución de los recursos [...] se comete violencia, sin importar que haya o no una relación clara sujeto-acción-objeto” (Galtung, 1995: 320-322), dicha violencia se encuentra presente en todos los ámbitos, sobre todo los que responden a relaciones económicas internacionales, y el rock no ha sido la excepción. Al respecto, Estrada comenta que:

“Una de las contradicciones del rock estriba entre ser una forma de expresión popular y, además, un negocio. Es una relación compleja, en la que los significados del rock (en las mentes, en los corazones y aun en los cuerpos) no solo son determinados por su sentido comercial. El consumo del rock nunca es pasivo. Los ejecutantes de este ritmo viven en una paradoja permanente entre ser artistas -responsables de sus impulsos creativos- y ser una estrella del espectáculo, gobernados por el mercado. Hoy en día, el rockero es el músico más integrado a los sistemas comerciales” (Estrada, 2008: 21).

Así, durante los años noventa, la nueva apertura hacia el género en cuestión, fue aprovechada tanto por los rockeros varones como por las mujeres rockeras, pero también por la misma industria que se vio favorecida por las ventas que generaba este ritmo musical. Sin embargo, a pesar de que las rockeras cada vez tenían mayor presencia y participación dentro del rock, los medios de comunicación se encargaban de seguir reproduciendo una imagen estereotipada de las mujeres, haciendo de la lucha por la igualdad un proceso más complicado.

En el Programa Nacional de la Mujer en México -documento emitido por la secretaría de gobernación en 1996- se señala la importancia de los medios masivos de información ante los procesos globalizadores que ocurren en la sociedad contemporánea. Los contenidos que difunden, así como su penetración e influencia, los convierten en una de las principales instituciones propagadoras de modelos de comportamiento y aspiraciones sociales. No obstante, a menudo se menciona que la televisión proyecta imágenes no equilibradas de las mujeres y los hombres. A ellas se les presenta como abnegadas, sin confianza en sí mismas y condescendientes; o bien, se les presenta como objeto sexual.

En contraste, a los hombres, por lo general, se les proyecta como decididos y dominantes, en correspondencia con los tradicionales estereotipos de la masculinidad [hegemónica]. (Estrada, 2008: 24)¹.

De esta forma encontramos que si bien las letras de las canciones interpretadas por las mujeres rockeras de los años noventa eran censuradas y/o moldeadas en la medida de lo posible, y no contaban con la misma carga liberadora de la década anterior, también es cierto que “las letras y temas de canciones de las mujeres en esta época tienen la necesidad de buscar un sitio libre, sin manipuleos (sic), de no ser solo estatua de Venus, atractivo visual, cascarón voluptuoso” (Estrada, 2008: 193-194). Bajo este contexto surgen intentos por parte de las rockeras de la época para lograr ser escuchadas, de esta forma emergen propuestas a nivel internacional y nacional que permitieron dar una mayor visibilidad tanto a las rockeras, como a sus mensajes.

“En México, a fines de los noventa, se organizó una gira denominada “De diva voz”, una réplica en menor escala del *Lilith Tour*² estadounidense, en la que se reunieron Julieta Venegas, Ely Guerra y Aurora y la Academia para difundir sus propuestas musicales. En este tenor, las colombianas Shakira, Soraya y la cantante de Los Aterciopelados, Andrea Echeverri, han vendido miles de discos en nuestro país. [...] De pronto los medios pusieron énfasis en que las rockeras latinoamericanas eran buen negocio (Estada, 2008: 19).

En el discurso de las canciones de estas mujeres además de los temas de amor y desamor ya se hablaba de libertad sexual y de su derecho a decidir sobre sí mismas, sobre su destino y sobre estar solas o acompañadas, así como a alzar la voz sin importar si sus enunciados causarían descontento. Se habla de mujeres sensibles, que sufren, aman y viven, pero también de mujeres fuertes que han decidido no ser víctimas, sino protagonistas, así como elegido no estar subyugadas al sexo masculino; en el discurso de estas cantautoras también se habla de la

¹ Para mayor información revisar el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000, anexo en la parte final de la investigación.

² También conocido como *Lilith Fair*; fue un festival musical de cantantes femeninas en su mayoría poco conocidas, que duró de 1997 a 1999. Este festival fue organizado por la cantautora canadiense Sarah McLachlan, quien debido a que los promotores de otros festivales se rehusaban a presentar a dos artistas de género femenino una después de la otra, decidió iniciar este certamen, el cual donaba lo recaudado a la beneficencia.

represión por parte del gobierno, las desapariciones y la injusticia social. Lo anterior refleja la transformación de la mujer y su papel en la sociedad.

Como sé si lo que dices es verdad / No tengo derecho a reprochar / Pero hace tiempo que presiento / Algo grita y dice “esto no es así” / Podría ser de alguna otra forma / La cosa no es así / ¿Quién es que te vienes creyendo? [...] No importa ya / Que no te guste / Cómo lo digo / Aquí lo tienes. **Cómo sé, Julieta Venegas.**

¿De qué andamos huyendo, si no hemos hecho nada? / Amigos desaparecidos, ¿dónde están para ayudarlos? / [...] Será mejor que no escuchen lo que hablamos / Aunque lo que decimos no es novedad [...] Somos los escondidos / Somos los perseguidos / Pregunto ahora si hubo días de paz / Debo encontrarlos / Debo recordar [...] ¿De qué andamos huyendo, si no hemos hecho nada? / Somos los escondidos en el armario / ¿De qué andamos huyendo, si no cometimos nada? / Somos los perseguidos sin saber porqué / Debo recordar. **Andamos huyendo, Julieta Venegas.**

¿Por qué tendría que llorar por ti? / Total, si el pasado vuelve lo dejaré ir, suavemente / Que algunas veces hiera / ¿Por qué tendría que llorar por ti? / Total, yo de la nada quise darte mi amor, suavemente / Un poco de mí tienes / Para bien, para mal / Para la eternidad / Para irte de mí. **¿Por qué tendría que llorar por ti? Ely Guerra.**

Nuevos ojos, nueva piel, nuevas las manos / Del placer / Van metiéndose y de a poco dominando / Mi querer / Mi querer / Y la flor sobre la herida que ha dejado / La tristeza del vacío indeseado / Es la flor que va creciendo en la marea / De mi piel. **Peligro, Ely Guerra.**

Estaba sola en el rincón de aquella cama / Mirando hacia el balcón / Pensando solo en como las nubes se mueven en la misma dirección / Fue entonces cuando decidí darme la vuelta y sacarte de mi cajón / Ya tu mirada no me asusta, no me engaña, he tomado una decisión. **Horas, Aurora y La Academia.**

Un día / Beatriz se encontró / Sentada sobre una piedra / Con la mirada clavada en el suelo / Con las lagartijas y los cansancios / De las familias y de la presión / Que supone tener una posición / De vivir siempre a la expectativa / De padres, hermanos, amigos y más / Que nunca se fijan lo lejos que están / De la Luna / Más lejos que el Sol/ En la noche / Ella se abandonó / Sin perderse / Y por más que tú / Y menos que yo / De la soledad ella aprendió / A tener valor y ser siempre fuerte. **Beatriz, Aurora y la Academia.**

Gracias a esto, se logró dar mayor apertura a las cantautoras latinoamericanas durante este periodo, de forma que las mujeres rockeras volvieron a cobrar importancia y a tener mayor presencia dentro de los medios nacionales y latinoamericanos, sin embargo, Estrada apunta

que “para la década de los noventa las mujeres conforman diez por ciento de la población musicalmente activa en el medio rockero. [...] En los noventa había unos doscientos grupos de rock en el área metropolitana de la ciudad de México, y en veinte de ellos participó alguna mujer, ya sea como vocalista, instrumentista, compositora o letrista. Algunas de ellas combinaban sus actividades musicales con la maternidad y la supervivencia económica” (Estrada, 2008: 21).

Con respecto a lo anterior, Sen (1999), menciona que así como las necesidades de dos personas de clases sociales distintas serán diferentes a pesar de que éstas puedan tener el mismo trabajo y recibir el mismo salario (ya que la persona de menor clase social puede necesitar el dinero de su salario para cubrir un número de necesidades mayor al de la persona de clase social más alta) también un hombre soltero y una mujer con hijos tendrán diferentes necesidades, y diferentes posibilidades para alcanzar sus objetivos. De esta forma también se explica el hecho de que las mujeres contaran con mayores obstáculos que los hombres dentro del ámbito laboral.

En este marco del rock en México, ¿cómo vivieron este periodo las mujeres en las distintas áreas? Algunas locutoras y productoras adoptaron actitudes de agresividad y fortaleza, de tal manera que pudieran mimetizarse para ser ‘uno de los muchachos’ y lograr sobrevivir. Las que rompían con el esquema de sumisión (es decir, tener ideas distintas a las del jefe y expresarlas) llegaron a ser despedidas. Algunas le sacaron provecho al ‘arreglarse y verse guapas’ y después todo dependía del talento y la capacidad. [...] En el área de management, las promotoras relataron que aun en este periodo padecieron los prejuicios familiares como: ‘esos trabajos no son serios, sino puro reventón’, solo porque laboraban de noche. [...] En lo que respecta a las compositoras e instrumentistas de esta temporada, algunas lamentaron que ciertos productores [...] decidieran la imagen y la música de las artistas. La que se rebelaba era vetada. [...] A las roqueras que sonaran diferente al estilo pop les ponían trabas, menos difusión y no sabían como venderlas. Los medios pretendieron vendernos la idea de que unas baladistas con chamarra de cuero y minitangas eran ‘la vanguardia del rock’. [...] Las chicas de este periodo sufrieron discriminación por parte de sus colegas, ‘las mujeres son conflictivas y no confiables’ y por ese prejuicio no eran tomadas en cuenta (Estrada, 2008: 192).

Del año 2000 en adelante, el rock logra consolidarse como un género musical importante dentro de la juventud mexicana, con un estilo que se nutre de influencias extranjeras, que

relata una realidad social en constante dinamismo, que se renueva, que experimenta con nuevos sonidos y da cabida al surgimiento de propuestas independientes que derivan en un rock más rico y basto. Agrupaciones como Austin TV, Porter, Kinky, Zoé, las Ultrasónicas, Descartes a Kant y Ely Guerra, entre otras, son un ejemplo de innovación dentro del rock, experimentando con diferentes sonidos y escribiendo líricas que desafían los convencionalismos del rock y que rompen con las ideas tradicionales de como deben expresarse, comportarse y a qué espacios están destinadas las mujeres.

En la primera década del nuevo milenio comenzó a generarse “un fuerte movimiento de mujeres instrumentistas en el norte de la república, [e] incluso existen varios grupos conformados únicamente por mujeres. Son chicas de entre quince y 25 años” (Estrada, 2008: 369), lo que muestra que existe una mayor apertura por parte de la sociedad mexicana hacia el rock hecho por mujeres; aceptación que no ha sido gratuita ya que las mujeres rockeras han tenido que batallar, incluso aún más que los hombres rockeros, por ganarse un lugar en este género musical; esta lucha ha logrado dar más visibilidad a las mujeres como exponentes y participantes dentro del rock, sin embargo aún no es posible hablar de una completa inclusión de ellas en este género musical -y posiblemente en muchos otros en los que aún se privilegian los atributos y características ligados a lo masculino-, debido a que aún son estigmatizadas. Un claro ejemplo de lo anterior es que las figuras más icónicas del rock and roll han sido en su gran mayoría rockeros varones, desde Bill Haley y sus cometas en la época de los años cincuenta, pasando por Elvis Presley, *The Beatles*, *The Doors*, *Queen*, *Kiss*, hasta Nirvana, y en donde la única mujer considerada como un ícono del rock a nivel internacional es Janis Joplin.

A partir de 2000 [...] las roqueras que subsisten intentan profesionalizarse, estudian más su instrumento, forman nuevos grupos, insisten. Sin embargo, el medio roquero no permite que estas mujeres se desarrollen. Los lugares para tocar siguen siendo pocos en la ciudad más grande del mundo y las estaciones de radio que programan rock en español le dan más tiempo a los productos de las compañías transnacionales. Éstas son las nuevas generaciones [...] en lucha por ser reconocidas como instrumentistas primero y mujeres después. Algunas manipuladas y otras en búsqueda de su identidad (Estrada, 2008: 357).

Respecto a lo anterior, cabe mencionar que si bien es cierto que las mujeres también han formado parte del rock, ya sea como rockeras o como fanáticas del género musical en cuestión, su participación dentro del mismo ha sido más complicada como exponentes que como seguidoras, esto puede explicarse debido a que como menciona Amorós (1991), el sistema patriarcal es un sistema de complicidades que soporta el dominio del varón sobre la mujer, este sistema es reproducido por varones que no han puesto en tela de juicio el orden patriarcal y del cual las propias mujeres han sido partícipes.

Capítulo III. Análisis del discurso

3.1. El análisis

Este apartado tiene como finalidad hacer una lectura comprensiva de los textos de canciones de rock hecho en México, en cuyas letras puede apreciarse la presencia o ausencia de las mujeres como sujetos que forman parte de la realidad social desde el rock y lo que se dice o no de ellas debido a que históricamente éstas han sido estigmatizadas, discriminadas y excluidas de este giro musical, y, dado que la música es un bien cultural accesible, tanto hombres, como mujeres, somos sensibles a los mensajes que se envían a través de ella.

Es un problema social relevante debido a que la música es una práctica cultural que contribuye a la formación de identidades individuales y colectivas, las cuales se configuran a partir de la interacción con la sociedad “a partir de la música se refuerzan ciertos planos de la identidad personal y colectiva, pero también lugares que marcan, distinguen o estigmatizan” (Morín, 2002: 157), de manera que, a través de este tipo de prácticas, pueden legitimarse o rechazarse discursos establecidos como normales dentro de una cultura determinada, los cuáles en el caso del rock han reducido a la mujer dentro de la industria, contemplándola como musa, como comparsa y como antagonista, principalmente, y no así como igual. Lo cual, además de estar presente en el discurso de las canciones de rock y de los propios rockeros, puede observarse dentro de las prácticas del rock, en las cuales las mujeres han sido víctimas del sexismo y la misoginia simplemente por su condición de género, basta mencionar el hecho de que son más vulnerables a sufrir acoso u hostigamiento por parte de la audiencia, los pocos espacios que se les ha dado en el género musical, así como las manipulaciones por parte de la industria discográfica que ha querido explotar desde una imagen virginal y casta en los años cincuenta hasta una imagen hipersexualizada de éstas en la actualidad. Esto obedece a un tipo de violencia simbólica que además se reproduce a través de los medios de comunicación, pero también a una violencia de tipo estructural que impide que las mujeres se realicen plenamente, en este caso como rockeras, debido a que no les ofrece las mismas oportunidades que a los hombres para cumplir sus objetivos, puesto que tienen que alternar su rol como esposas y madres con las exigencias del género musical. Por esta razón, “la música también tiene un

papel en las relaciones de poder que atraviesan cualquier grupo humano: Puede reforzar imaginarios totalitarios o ayudar a articular resistencias [...] la música significa” (Hernández, 2012: 41).

El análisis del discurso se organizará de acuerdo con los siguientes criterios:

3.1.1. Análisis Formal

- Estructura: Latente, tentativa, implícita.
- Álbum: Imagen. Vinculando el género musical con el contexto histórico.
- Canciones de rock mexicano cuyas letras incluyan, excluyan o estigmaticen a las mujeres en su discurso (canciones que hablen de las mujeres como musas, como antagonistas, como iguales, o que omitan hablar de las mujeres dentro de sus letras). La muestra será de tres canciones por década, desde 1960 hasta la primera década del 2000. El tiempo de referencia será de las canciones producidas de 1960 hasta la primer década del año 2000.

3.1.2. Análisis de Contenido

Dentro del análisis de contenido se tomarán en cuenta los siguientes mecanismos de control del discurso extraídos de Foucault: lo prohibido, la oposición entre la razón y la locura, la oposición entre lo verdadero y lo falso, el comentario, el autor, la organización de las disciplinas, el ritual, la doctrina, la sociedad del discurso y la adecuación social del discurso; ya que para Foucault (1992), el orden de los discursos es impuesto por las instituciones, detrás de éste se encuentran procesos de lucha, resistencia y dominación que resultaron victoriosos, de manera que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992: 5). Estos procedimientos de exclusión pueden ser externos -cuando en el discurso se pone en juego el poder y el deseo-, e internos -cuando los discursos dominan la parte del acontecimiento y el azar-. Lo prohibido, la oposición entre la razón y la locura y la oposición entre lo verdadero y lo falso, forman parte de los

condicionamientos externos, mientras que el comentario, el autor y la organización de las disciplinas son condicionamientos internos. También existen otros procedimientos de control del discurso que marcan las reglas y exigencias que determinan la utilización de éste y delimitan su acceso, tal es el caso del ritual, la doctrina, la sociedad del discurso y la adecuación social del discurso.

3.1.2.1. Categorías de Foucault

De acuerdo con Foucault, “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992: 5), de ahí la importancia que tiene éste en la vida cotidiana y su afectación en la realidad social.

Su análisis en esta investigación es necesario debido a que gracias a éste se pueden explicar fenómenos que afectan a la sociedad, tales como las prácticas tanto de los autores del discurso, como de las personas que lo reciben, lo interpretan y lo reproducen, por lo cual, en este caso, se analizará específicamente el discurso del rock a través de sus exponentes (hombres y mujeres), así como los procedimientos que son parte del discurso, tanto externos, como internos, para lo cual se utilizarán los mencionados por Foucault, dado que, como él mismo menciona, “el discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. [...] el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 1992: 6).

3.1.2.1.1. Condicionamientos externos

- **Lo prohibido**

Este procedimiento regula lo que puede decirse y lo que no en el discurso, así como en qué momento se dice y quién puede decirlo. A través del tabú del objeto, el ritual de la

circunstancia y el derecho exclusivo del sujeto que habla, se prohíbe hablar de ciertas cosas dentro del discurso, al igual, se indica qué decir en circunstancias establecidas y por sujetos específicos, estando ligados los discursos a intereses de poder, pero también al deseo.

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñárnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 1992: 6).

- **Oposición entre la razón y la locura**

Este procedimiento separa al discurso racional del discurso del loco, rechazando a este último al ser considerado como inválido e irrelevante. Si bien, en la actualidad, lo que dice el loco es escuchado e incluso “tratado” a través del saber -como lo hace el psiquiatra con su paciente-, son las instituciones quienes permiten que esta palabra sea atendida, ya que más que censurar este discurso, lo que se quiere es evitarlo, rehuirlo, librarse de él.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

El último de los mecanismos de exclusión externos es la oposición entre lo verdadero y lo falso. Foucault (1992) argumenta que aunque en el interior de un discurso la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, institucional o violenta, al plantear la interrogante de cuál ha sido la voluntad de verdad que ha estado presente históricamente en los discursos, y por qué se mantiene, entonces se habla de un proceso histórico de exclusión que se apoya en las instituciones para lograr mantenerse y, por tanto, al ser un constructo histórico, puede ser modificado.

... esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en un soporte institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el

sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorizado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido. [...] Finalmente, creo que esta voluntad de verdad basada en un soporte y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos -hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y como un poder de coacción (Foucault, 1992: 10-11).

Debido a esto el “discurso verdadero”, no es más que aquel que ha sido aceptado históricamente y cuya legitimidad es brindada por las instituciones de cada época, ya que con el paso del tiempo el discurso verdadero que en un inicio cobraba autenticidad debido a cierto ritual requerido, se separó del acto ritualizado para centrar su importancia en el enunciado, de forma que el discurso verdadero ya no era el más bello y deseable, sino aquel que podía ser verificable, observable y posible. A partir de estos parámetros (que pueden ser modificados de acuerdo al periodo histórico en que se sitúan los individuos) y con el apoyo y refuerzo de prácticas institucionalizadas, el discurso verdadero se separa del falso. Foucault (1992), afirma que esta voluntad de verdad está profundamente ligada con la forma en la que el saber es valorizado, distribuido, repartido y atribuido dentro de una sociedad, lo que supone relaciones de igualdad, ya que la voluntad de verdad es la misma para todos, pero también de desigualdad al tener en cuenta a quién se imparte y distribuye este saber.

De los instrumentos de exclusión externos, para Foucault (1992), este último es el más importante, ya que tiene poder sobre los otros discursos y ejerce presión sobre ellos, además, mientras los otros pueden volverse frágiles, éste se fortalece. La voluntad de verdad o del saber se refuerza a sí misma y al atravesar a la palabra prohibida y a la separación entre la locura y la razón, es capaz de modificarlas. Sin embargo, “el discurso verdadero, que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que le atraviesa: y la voluntad, esa que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo” (Foucault, 1992: 12), así, la “verdad” aparece de forma positiva sin contemplar sus consecuencias negativas: la riqueza, por ejemplo, es vista como positiva, mientras que la exclusión -consecuencia de la riqueza- que es negativa suele pasar inadvertida.

3.1.2.1.2. Condicionamientos internos

- **El comentario**

Este primer procedimiento de control interno del discurso tiene que ver con la repetición de algo que ya había sido hablado, sin embargo, la novedad radica en la forma en la que se retoma dicho texto, bajo qué circunstancias es repetido y qué es lo que se dice de él que antes se mantenía en secreto.

El comentario conjura el azar del discurso al tenerlo en cuenta: permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice. La multiplicidad abierta, el azar son transferidos desprovistos, por el principio del comentario, de aquello que habría peligro si se dijese, sobre el número, la forma, la máscara, la circunstancia de la repetición. Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno (Foucault, 1992: 16).

El comentario tiene como finalidad pronunciar lo que no había sido dicho la primera vez, retoma lo que se mantenía oculto o en silencio en el discurso para hacerlo presente y hablar de ello, permite decir otra cosa. Foucault (1992), hace una división entre los discursos que se dicen cotidianamente en las conversaciones y que desaparecen después de haber sido pronunciados, y los discursos que después de haber sido dichos permanecen y todavía tienen algo que decir, éstos últimos originan nuevos actos de palabras que los reanudan y los transforman al volver a hablar de ellos, son justamente éstos discursos a los que el comentario retoma para decir algo diferente sobre el texto original.

- **El autor**

Para Foucault el autor no es visto como “el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino [...] como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault, 1992: 16), es decir, qué escribe y que no escribe cierto autor, cuál es su obra, su pensamiento, su época, cómo está inserto en la realidad y cómo la modifica, etc. El autor juega un papel importante como indicador de veracidad de un discurso (Foucault, 1992), su reconocimiento valida lo que dice, la

autenticidad del texto está ligada con la identidad de su creador, es decir, está respaldada por el autor.

- **La organización de las disciplinas**

El último criterio interno de limitación del discurso tiene que ver con con el conjunto de métodos, reglas, definiciones, técnicas e instrumentos que permiten clasificar a los discursos dentro de disciplinas específicas, sin importar necesariamente quién sea el autor o si el sentido de éstos ha sido re descubierto -como lo hacen los principios de autor y comentario-. Este principio plantea la posibilidad de formular nuevas proposiciones construidas con base en los parámetros que marque una disciplina en particular. Las disciplinas se construyen tanto por verdades, como por errores, de forma que su reglas se reactualizan constantemente.

En estos procedimientos internos (comentario, autor y organización de las disciplinas), son los discursos quienes ejercen control sobre sí mismos para dominar lo referente al acontecimiento y el azar; mientras que el comentario limita el azar del discurso por medio de la repetición de un texto, el principio de autor lo hace a través de la identidad individual, por último, la organización de las disciplinas establece límites en torno a los criterios y exigencias que debe cumplir una proposición para formar parte de una disciplina, controlando así la producción del discurso.

3.1.2.1.3. Otros procedimientos de control del discurso

- **El ritual**

Este procedimiento determina los gestos, comportamientos, circunstancias y todo el conjunto de signos que acompañan a los discursos, la posición que ocupan los individuos y la calificación que deben poseer para enunciar cierto discurso, además de que define el tipo de discursos que éstos formulan y el efecto que tienen sobre quienes lo reciben.

- **La doctrina**

La doctrina tiende a la difusión de un mismo discurso hacia la colectividad, dicho discurso es aceptado como válido por la comunidad al reconocer sus postulados como verdaderos, suponiendo la conformidad ante una regla implícita que deberá obedecerse, conformando así una dependencia doctrinal.

... la dependencia doctrinal denuncia a la vez el enunciado y el sujeto que habla, y el uno a través del otro. Denuncia al sujeto que habla a través y a partir del enunciado, como lo prueban los procedimientos de exclusión y los mecanismos de rechazo que entran en juego cuando el sujeto que habla ha formulado uno o varios enunciados inasimilables; la herejía y la ortodoxia no responden a una exageración fanática de los mecanismos doctrinales; les incumben fundamentalmente. Pero inversamente, la doctrina denuncia los enunciados a partir de los sujetos que hablan, en la medida en que la doctrina vale siempre como el signo, la manifestación y el instrumento de una adhesión propia - dependencia de clase, de estatuto social o de raza, de nacionalidad o de interés, de lucha, de revuelta, de resistencia o de aceptación. La doctrina vincula los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro; pero se sirve, en reciprocidad, de ciertos tipos de enunciación para vincular a los individuos entre ellos, y diferenciarlos por ello mismo de los otros restantes. La doctrina efectúa una doble sumisión: la de los sujetos que hablan a los discursos, y la de los discursos al grupo, cuando menos virtual, de los individuos que hablan (Foucault, 1992: 26-27).

- **La sociedad del discurso**

Este grupo abarca a los sujetos que poseen el conocimiento, es decir, quienes se han apropiado del discurso, es un conjunto selecto de individuos que limita el acceso del discurso a quienes forman parte de él.

- **La adecuación social del discurso**

Este procedimiento también supone un tipo de sumisión del discurso, ya que, de acuerdo con Foucault, dentro de una sociedad, “todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican” (Foucault, 1992: 27). De manera que si a través de la educación los individuos pueden acceder a un sinnúmero de saberes por medio de los discursos, su distribución y acceso estarían regulados por quienes detentan el poder, de la misma forma, dichos discursos serían adaptados dependiendo con lo que se quiera decir.

3.2. Los álbumes y las canciones

Las canciones se eligieron con base en los álbumes más representativos del rock mexicano de acuerdo con el libro “100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden”, en el cual diversos periodistas y expertos en rock seleccionaron los que son considerados como los más sobresalientes.

Nunca pensamos en los mejores, ni en construir una lista definitiva; entrar en esa disquisición no hubiera llevado años y probablemente nunca habiéramos arribado a sitio alguno. En cambio, elegimos una centena de producciones (elepés, casetes, CD's, EP's) que marcaron rumbos y giros importantes, en sus diferentes corrientes, para el rock mexicano. [...] procuramos conformar un mosaico en el cual estuvieran aquellos discos que, ya fuera en el instante de su aparición o años después, dejaron una impronta importante. Y esta huella no necesariamente se asienta en la mercadotecnia: aunque hay ocasiones en que el valor artístico de un disco coincide con sus ventas, la selección de las producciones aquí recogidas tiene sus méritos en los resultados estrictamente artísticos y no comerciales (Cortés y Gonzalez, 2012: 9-11).

“Antes de que nos olviden” hace referencia precisamente a una de las canciones más sobresalientes e icónicas del rock mexicano. Esta canción, de la autoría de Caifanes, es un homenaje hacia la comunidad estudiantil asesinada en la masacre de Tlatelolco en 1968 y hacia los y las indígenas que se mantienen en pie de lucha, resistiendo, negándose a desaparecer debido a las propuestas de la modernidad, pero también tiene que ver con la lucha de aquellos rockeros y rockeras que a través de su música pretenden lograr un cambio social despertando la consciencia social de sus escuchas y protestando en contra de la injusticia, exigiendo libertad, igualdad y paz, y no simplemente colocarse en los primeros lugares de ventas.

El título ha sido tomado, con la debida autorización, de una canción de Caifanes, tal vez una de sus composiciones más emblemáticas. Es un tema dedicado a aquellos que se han ido, una advertencia para que pase lo que pase no los olvidemos, pues algo de ellos se ha quedado con nosotros. El paralelismo es simple: Los discos, como los conocimos, se han perdido o están a punto de perderse, pero antes de que eso ocurra su marca ya nos acompaña (“antes de que nos olviden/ rasgaremos paredes/ y buscaremos restos/ no importa si fue nuestra vida”); aquí queremos dejar constancia de su peso e importancia en la cultura (Cortés y González, 2012: 12).

Cabe mencionar que de los 102 álbumes que fueron considerados en dicho libro, únicamente 24 discos cuentan con la participación de mujeres rockeras, ya sea como solistas o como integrantes de las agrupaciones de rock, ya que en algunos de los discos existe la colaboración de mujeres pero únicamente como invitadas o realizando coros, tal es el caso de “El poeta del ruido” de Decibel, “Mis amigos muertos” de Real de Catorce, “A la siniestra del Padre” de Arturo Meza, “El fuego de la noche” de la Barranca, “Nadie habla perfecto” de Consumatum est, “Aquamosh” de Plastilina Mosh, “El Sr. González y los Cuates de la Chamba” de El Sr. González y los Cuates de la Chamba, “Latin Ská Force/ Ská” de Los de Abajo, “LabA: Música horizontal” de Alonso Arreola y “Fractales” de Alex Otaola.

También es importante señalar que varias de las mujeres de las que se habla en el primer capítulo y que marcaron momentos importantes en el rock mexicano tampoco están contempladas en éste, tal es el caso de Gloria Ríos, quien, como ya se ha mencionado, grabaría el primer disco cantado de rock en los años cincuenta; o Margarita Bauche, con sus canciones de protesta tras los acontecimientos de censura en los años sesenta; lo que deja ver que aún en la actualidad es difícil hablar de la relevancia de estas mujeres rockeras, quizá, debido a que se cuenta con pocos datos sobre ellas y de quienes no hubiera sido posible tener información de no ser por el trabajo de Estrada, que ha sido de suma utilidad para la elaboración de esta investigación.

De los álbumes recopilados encontramos por década los siguientes, se marcan en negritas los que contaron con la colaboración de mujeres como intérpretes o instrumentistas dentro de la agrupación:

1960: **Rock!**- Los Locos del Ritmo (1960), **Jamaica Ska-** Toño Quirazco (1965), **Kaleidoscope-** Kaleidoscope (1968), **El Tarro de Mostaza-** El Tarro de Mostaza (1968).

1970: **La Revolución de Emiliano Zapata-** La Revolución de Emiliano Zapata (1971), **Bandido-** Bandido (1973), **Náhuatl-** Náhuatl (1973), **Adicto al rock 'n' roll-** Three Souls in my Mind (1973), **El loco-** Dug Dug's (1975), **Hecho en casa-** Nuevo México (1975).

1980: Nadie en especial- Chac Mool (1980), El poeta del ruido- Decibel (1980), Botellita de Jerez- Botellita de Jerez (1984), **Reminiscencias- Iconoclasta (1984)**, Silueta Pálida- Silueta Pálida (1984), El diablo en el cuerpo/ La cabellera de Berenice- Size (1984), **Film- Casino Shanghai (1985)**, **Éxitos- Varios (1985)**, Metal caído del cielo- Luzbel (1985), Hurbanistorias- Rodrigo González (1986), Punks de mierda- Atoxxxico (1987), Comala- Jorge Reyes (1987), **Arpía- Cecilia Toussaint (1987)**, Un toque mágico- Tex Tex (1988), No estamos conformes- Massacre 68 (1989), No me hallo- El personal (1989), **Secta Suicida Siglo 20- Secta Suicida Siglo 20 (1989)**.

1990: Volumen II (El diablito)- Caifanes (1990), **Ciudad Azul- Flor de Metal (1990)**, Mis amigos muertos- Real de Catorce (1990), El circo- Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (1991), El silencio- Caifanes (1992), Valedores juveniles- El Haragán y Compañía (1992), ¿Dónde jugarán los niños?- Maná (1992), A la siniestra del padre- Arturo Meza (1992), **No!- Tijuana No! (1992)**, Burial at Sea- Transmetal (1992), Odio Fonky. Tomas de buró- Jaime López/ José Manuel Aguilera (1993), Des-Construcción- Artefacto (1993), Servicios generales II- La Castañeda (1993), Leche- Fobia (1993), María- Liran' Roll (1993), Re. Café Tacvba (1994), Guillotina- Guillotina (1994), **Símbolos- Santa Sabina (1994)**, Mi Frida sufrida- Sergio Arau (1994), 34-D- 34-D (1996), El fuego de la noche- La Barranca (1996), Mucho barato- Control Machete (1996), Garrobos- Garrobos (1996), Malleus Crease- Humus (1996), Nine Rain- Nine Rain (1996), **Take a Hit- The Sweet Leaf (1996)**, Nadie habla perfecto- Consumatum Est (1997), Odio bajo el alma- Hocico (1997), **Aquí- Julieta Venegas (1997)**, ¿Dónde jugarán las niñas?- Molotov (1997), **Nona Delichas- Nona Delichas (1997)**, **Los Esquizitos- Los Esquizitos (1998)**, **Caramelo Macizo- La Lupita (1998)**, Aquamosh- Plastilina Mosh (1998), 200 Fonios- Sonios (1998), Revés/ Yo soy- Café Tacvba (1999), El Sr. González y Los Cuates de la Chamba- El Sr. González y Los Cuates de la Chamba (1999), Restaurant- Jumbo (1999), A la izquierda de la tierra- Panteón Rococó (1999), Emergiendo- Sociedad Café (1999), Elevador- Titán (1999).

2000: **¡A qué juventud tan cotorrón!- Intestino Grueso (2000)**, **Sol central- José Luis Fernández Ledesma y Margarita Botello (2000)**, **Yo fui una adolescente terrosatánica-**

Ultrasónicas (2000), Nortec Collective: The Tijuana Sessions Vol. 1- Varios (2001), **Fricción visual- La Perra (2001)**, Maquillaje- Zurdok (2001), La Live Band- La Live Band (2002), Latin Ská Force/ Ská- Los de Abajo (2002), Hotel Barcelona- Charlie Monttana (2002), Martes- Murcof (2002), **Emergente. Un retrato de la escena alternativa mexicana- Varios (2002)**, Volován- Volován (2002), Ai te encargo- Banda Elástica (2003), Sufro, sufro, sufro- San Pascualito Rey (2003), Rocanlover- Zoé (2003), Metalmúsica/ Aleaciones aleatorias- Cabezas de Cera (2004), Acapulco Golden- Lost Acapulco (2004), **Back Up: Expediente Tecno Pop 1980-89- Varios (2005)**, El fluir- La Barranca (2005), Volumen II- Los Nena (2005), **Paper Dolls- Descartes a Kant (2006)**, **Grande sexi tos- Jaime López y su Hotel Garage (2006)**, LabA: Música horizontal- Alonso Arreola (2007), Fractales- Alex Otaola (2007), I (heart) broken (heart)'s- Joe Volume & Los Vincent Black Shadows (2007), Los Explosivos- Los Explosivos (2008), Never Greens Vol. 1 & 2- Los Fancy Free (2008), **Take the Sky- Los Lllamarada (2008)**, Nos Llamamos- Nos Llamamos (2008), Historia de la Luz- Furland (2009), Robota- Robota (2009), Ofrenda al Mictlán- Juan Cirerol (2010), **Lejos. No tan lejos- Hello Seahorse! (2010)**, **¡Brutales Matanzas!- Varios (2010)**.

De los cuales se analizarán a profundidad:

1960: Rock!- Los Locos del Ritmo (1960), Kaleidoscope- Kaleidoscope (1968), El Tarro de Mostaza- El Tarro de Mostaza (1968).

1970: La Revolución de Emiliano Zapata- La Revolución de Emiliano Zapata (1971), Adicto al rock 'n' roll- Three Souls in my Mind (1973), El loco- Dug Dug's (1975).

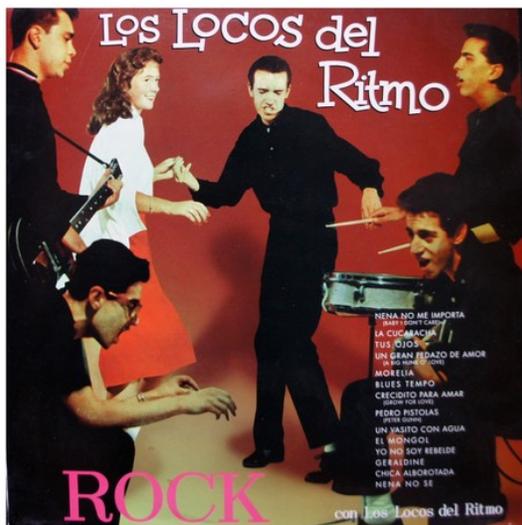
1980: Botellita de Jerez- Botellita de Jerez (1984), Hurbanistorias- Rodrigo González (1986), **Arpía- Cecilia Toussaint (1987)**.

1990: Volumen II (El diablito)- Caifanes (1992), **Símbolos- Santa Sabina (1994)**, ¿Dónde jugarán las niñas?- Molotov (1997).

2000: **Yo fui una adolescente terrosatánica- Ultrasónicas (2000)**, Rocanlover- Zoé (2003), **Paper Dolls- Descartes a Kant (2006)**.

3.2.1. Discos que marcaron el rock en los años sesenta

3.2.1.1. Rock!- Los Locos del Ritmo



Artista: Los Locos Del Ritmo

Álbum: Rock!

Año: 1960

Género: Rock & Roll

País: México

Esta agrupación compuesta por Jesús González, Antonio de la Villa, Rafael Acosta, José Negrete, Álvaro González, Alberto Figueroa y José del Río logró el reconocimiento y la fama al haber participado en el programa televisivo “la hora internacional del aficionado”, en el que fueron apoyados por la porra del equipo de futbol americano de la UNAM, la cual era liderada por José Luis Rodríguez “Palillo”, a quien se le conoce como el creador de la porra universitaria del “Goya”. Tras haber ganado el concurso -habiendo vencido a un grupo compuesto por tres jóvenes americanas que se hacían llamar “Las Chispas”-, la agrupación, entonces conocida como “Pepe y sus Locos del Ritmo”, viajó a Nueva York para participar nuevamente en un programa con el mismo formato llamado “The Ted Mack Show”, en el que se llevaron el segundo lugar.

De un concurso de aficionados de televisión salieron Toño de la Villa y los Locos del Ritmo, que realmente eran los que traían la mejor onda: tenían capacidad para componer y eludieron la gringada de ponerse un nombre en inglés, como casi todos los demás rockers que a partir de 1958 brotaron en México (José Agustín, 2001: 34).

Luego de esto el grupo cambió su nombre a “Los Locos del Ritmo” y grabó su primer disco de *rock and roll*, sin embargo, este álbum hizo su debut varios meses más tarde debido a que

la disquera no confiaba en que su sonido tuviera éxito en el público mexicano. Finalmente logró salir al mercado bajo el nombre de *Rock!*, y poco tiempo después se colocó en el puesto número uno en ventas; sobre esto José Agustín (2001), comenta que “esto sin duda se debió a la frescura y autenticidad de todos ellos pero, especialmente, a que cantaban en español, lo cual les daba un enorme radio de penetración” (José Agustín, 2001: 34-35).

En la portada de “*Rock!*” encontramos a los integrantes de la agrupación tocando sus instrumentos mientras que uno de ellos se encuentra bailando con una mujer vestida con suéter blanco y una falda larga circular de color rojo. En dicho material los músicos reproducían covers de canciones anglosajonas que habían sido exitosas pero traducidas al español, además de seis canciones de su autoría, de las cuales, cuatro eran instrumentales: “Morelia”, “El mongol”, “Un vasito con agua” y “Blues tempo”; mientras que “Tus ojos” y “Yo no soy un rebelde” fueron dos de las primeras canciones originales que marcarían lo que sería el rocanrol mexicano posteriormente. Es justamente en este último tema, donde los cantantes se reconocen como rocanroleros y no así como “rebeldes sin causa” o “desenfrenados”, explicando que su único interés era sentir y disfrutar el ritmo del rocanrol.

Yo no soy un rebelde sin causa / Ni tampoco un desenfrenado / Yo lo único que quiero es bailar rocanrol
/ Y que me dejen vacilar sin ton ni son. **Yo no soy rebelde.**

El estereotipo de “rebelde sin causa” surgió a raíz de la película del mismo nombre protagonizada por James Dean, y fue usado para designar a todos los y las jóvenes que se salían de la norma y cuestionaban las pautas sociales de la época. A la par surgieron en la Ciudad de México y otros lugares del país algunas agrupaciones delictivas y pandillas juveniles que comenzaron a inquietar a los grupos más conservadores quienes creían firmemente que el problema eran las enseñanzas contenidas en dichas películas y el ritmo musical del rocanrol.

... el mundo adulto mexicano se creía tan perfecto que no le entraba la idea de que los jóvenes pudieran tener motivos para rebelarse. Además, no deja de ser significativo que el término viniera de una traducción literal del título de la película de Nicholas Ray, en el que la “causa” no se refiere a un “motivo”, sino a una causa judicial, y por tanto más bien significa “Un rebelde sin proceso”, un rebelde que está en la línea divisoria y no ha pasado a la delincuencia, un rebelde cultural. De cualquier manera,

todo muchacho que no fuese obediente-bien-peinado-pulcro-y-conformista, que no se quitara el pantalón de mezclilla, que cultivara el copete y le gustara el rocanrol era visto como un rebelde absurdo, sin razón, un fenómeno inexplicable que debía corregirse aplicando la línea dura. A estos jóvenes, por su parte, les gustó la idea de ser rebeldes y con más ganas siguieron bailando, arreglándose y vistiéndose como lo hacían; su himno era la rola de los Locos del Ritmo "Yo no soy un rebelde", pues ésta expresaba muy bien su condición. "Yo no soy un rebelde sin causa", decía la canción, "ni tampoco un desenfrenado, yo lo único que quiero es bailar el rocanrol y que me dejen vacilar sin ton ni son", lo cual, en la adolescencia, más bien es síntoma de normalidad; sin embargo, a los hipócritas de tiempo completo les parecía el colmo del cinismo de una juventud sin "ambiciones ni valores" (José Agustín, 2001: 36).

La letra también hace referencia a que para ser rocanrolero es necesario hacer a un lado los códigos y las expectativas sociales que han sido impuestos tradicionalmente, siendo los propios integrantes de "Los Locos del Ritmo" un claro ejemplo de esto, habiendo dejado atrás sus ocupaciones y carreras, para convertirse en músicos de rocanrol.

Que se suelten las melenas / Vengan abajo los copetes / Ay, que se quiten las corbatas / Que se pongan las chamarras / Las guitarras en las rodillas sin parar / Saquen navajas italianas / Pantalones que sean vaqueros / Que nos tiemblen nuestras piernas sin cesar. **Yo no soy rebelde.**

De forma que para ser rocanrolero había que seguir un camino diferente al que imponía la sociedad conservadora de ese entonces, desafiar las normas, adoptar una forma de vestir diferente y construir una identidad propia que se oponía a los valores y restricciones sociales dominantes.

A pesar de esto, se puede apreciar que en la canción solo se hace referencia a otros jóvenes varones como rocanroleros, y solo se toma en cuenta a las mujeres como meras invitadas, como si el rocanrol fuera un ritmo exclusivamente de varones, y estos fueran los encargados de decidir a quién o quiénes invitar a su espacio y, en este caso, serían las mujeres, pero no a todas, sino solamente a las que cumplen con ciertas características:

Vengan los locos y formemos en la en la Fran³ una sesión/ Traigan chamacas que sean de ambiente y que nos den un buen jalón/ Y los discos del rebelde/ Habrá un gran vacilón. **Yo no soy rebelde.**

³ La letra de la canción hace referencia a la nevería Fran-Mex (Francia-México), conocida coloquialmente como "la Fran", la cual estaba ubicada cerca de la estación La Villa-Basílica, en la delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México.

El término “chamacas de ambiente” se refiere a las mujeres que se dedican a la prostitución, de forma que si la letra de la canción se tradujera a la vida cotidiana, su participación no sería la misma que la de los rocanroleros varones, ya que no son vistas como iguales o como parte de la comunidad de rockeros.

La mujer como género no está integrada del todo a la sociedad, sigue siendo vista como un derivado de las normas masculinas. Esto se puede ver en la política, en las artes y en otras esferas de la sociedad. Estas actitudes nos dan un ejemplo del porqué los papeles de las mujeres en la industria de la música han sido subestimados o pasados por alto en las historias, biografías, compendios y análisis sobre este ritmo (Estrada, 2008: 24).

En cuanto al resto de los temas musicales de este álbum, se puede afirmar que en su mayoría están dedicados a las mujeres, pero estas no son vistas como iguales, sino como musas o porque existe un interés romántico hacia ellas.

Si no te gusta el ritmo / Si no te gusta el rock / Si al baile tú no quieres ir / Pues dime la razón / No me quieres / Y no me importa a mí. **Nena no me importa (*Baby I don't care*).**

Tus ojos, lindos son tus ojos / La primera vez que los vi / Supe por fin qué era el amor. **Tus Ojos.**

Estoy bailando en una cuerda / Me estoy muriendo por tu amor / Tú sabes bien que yo te adoro / Y que tu amor con ansia espero / Nada, nena, no, no quiero saber / Ay solo quiero un gran pedazo de amor / Ay de tu amor. **Un gran pedazo de amor (*A big hunk o'love*).**

Mientras que yo joven fui / Del amor me he burlado / Y ahora que el amor llegó / No puedo aceptarlo / Oh, sí, ya pasó la oportunidad / Y mi amor te tengo que dejar / Si soy mayor que tú. **Crecido para amar (*Grow for love*).**

Geraldine / Geraldine / Geraldine / Geraldine / Eres todo mi amor / Geraldine. **Geraldine.**

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Desde que el rock llegó a México en la época de los cincuenta la industria discográfica trató de moldear tanto al ritmo musical, como a sus exponentes en la forma que les convenía, para vender más, restringiendo las temáticas al amor, el desamor, la tristeza, la alegría y traduciendo al español canciones que ya habían resultado exitosas en países extranjeros, y explotando la imagen de las agrupaciones a placer. Lo prohibido entonces era salirse de ese

esquema que garantizaba éxito a los grupos y solistas que lo siguieran al pie de la letra. A pesar de esto, Los Locos del Ritmo, decidieron componer canciones originales escritas en español, además de los covers de canciones anglosajonas. También era una regla implícita el que las agrupaciones de rocanrol estuvieran conformadas por varones preferencialmente.

- **Oposición entre razón y locura**

El discurso de la razón está representado por el discurso de los hombres, de modo que en el rock and roll no sería diferente, ya que si bien se contempla a las mujeres dentro de éste, no se hace desde una posición de igualdad, sino que son descritas como musas, comparsas o antagonistas principalmente.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

El discurso de verdad tiene como base al sistema patriarcal que coloca a las mujeres en una posición de desigualdad, lo verdadero es aquello relacionado con lo masculino, mientras que lo femenino no tiene cabida dentro del rock, de forma que los discursos de las mujeres se presentan como falsos, nulos y sin valor.

• **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Los Locos del Ritmo retoman canciones anglosajonas traducidas al español, adaptándolas a un público de habla hispana, principalmente. Las canciones no son una copia exacta de las originales, en ellas Los Locos del Ritmo logran integrar palabras nuevas que hacen que la traducción varíe para hacer que la canción cobre sentido en español y además rime.

- **Autor**

Los Locos del ritmo fue un grupo que se formó a partir de un concurso musical, fueron los primeros en grabar un disco de *rock and roll* para la disquera Orfeón, sin embargo no serían los primeros en publicar un disco de rock, esto debido al tiempo que la disquera tardó en evaluar las posibilidades de éxito que supondría lanzar el disco al mercado.

- **Disciplina**

Rock! es un disco que pertenece al ritmo naciente del *rock and roll*, el cual, como ya se ha mencionado, combina géneros musicales como el *blues*, el *rhythm and blues*, el *jazz*, el *country western*, el *boogie-woogie* y el *gospel*; esta mezcla de sonidos hacía del *rock and roll* un género musicalailable.

• **Otros**

- **El ritual**

En el ritual la audiencia de la agrupación no se limitaba a escuchar las canciones, sino que también las bailaban, era común encontrar parejas formadas por un hombre y una mujer bailando en las pistas de cafés cantantes o en los lugares en donde se presentaran las agrupaciones. Las mujeres utilizaban faldas circulares amplias con crinolina, mientras que los rockeros varones usaban por lo general pantalones de mezclilla, camisas con el cuello alzado por la parte de atrás y en ocasiones suéter y/o chamarra; cabe mencionar que los integrantes de la agrupación se vestían de manera uniforme, combinando su look de pies a cabeza.

- **La doctrina**

Entre la audiencia de esta agrupación era común encontrar tanto a mujeres, como a hombres, sin embargo, éstas se limitaban a bailar el ritmo y a ser seguidoras del mismo. Mientras que la mayoría de los grupos de rock estaban compuestos por hombres, las mujeres que llegaban a formar parte de alguna agrupación o a ser solistas se veían limitadas por las disqueras, programas televisivos y por la industria cinematográfica al tener que mantener una imagen asociada a la feminidad hegemónica que explotaba la sensibilidad y vulnerabilidad como atributos de las intérpretes.

- **Sociedad del discurso**

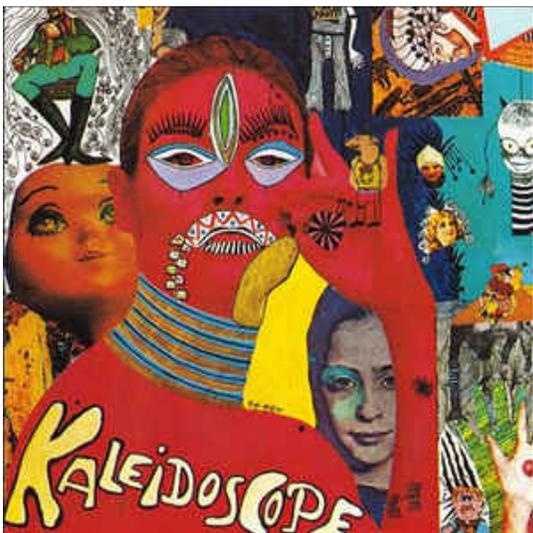
La sociedad del discurso la conforma un grupo de rocanroleros varones, dado que el género musical se encontraba más asociado con lo masculino que con lo femenino desde su

nacimiento. En esto influyó también el cine y la industria discográfica, los cuales privilegiaban a los hombres como exponentes del rock y a las mujeres como sus seguidoras y acompañantes. Lo anterior también era un reflejo del sistema patriarcal en el cual la sociedad mexicana de los años cincuenta y sesentas se encontraba inmersa.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua justamente a una sociedad patriarcal que valora lo masculino sobre lo femenino, lo cual se refleja en todos los ámbitos sociales y se refuerza a través de los comportamientos marcados por el cine, la televisión, las industrias discográficas y la moral.

3.2.1.2. Kaleidoscope- Kaleidoscope



Artista: Kaleidoscope

Álbum: Kaleidoscope

Año: 1968

Género: Psychedelic Rock

País: International (México, República Dominicana, Puerto Rico, España)

El grupo Kaleidoscope se formó entre 1967 y 1968 en la República Dominicana, y estaba compuesto por Frank Tirado, Pedrín García, Julio Arturo Fernández, Orlando “Orly” Vazquez y Rafael Cruz, quienes contaban con nacionalidades diferentes -algunos eran de Puerto Rico, España y República Dominicana-. El quinteto fue escuchado por Edgar Zamudio, un cazatalentos de la compañía disquera mexicana Orfeón, que al poco tiempo decidió publicar su disco en México, lo cual resultó favorable para ellos, ya que no tuvieron que ser condicionados o dirigidos a la hora de hacer su música, puesto que “en esa época los grupos mexicanos estaban, digámoslo así, atados de manos a la hora de producir música original, por lo que pocos podían grabar algo en este sentido” (Mactoo en Cortés y González, 2012: 18-19). Estando ya en México la alineación sufre algunos cambios quedando conformado el grupo por Frank Tirado, Rafael Cruz, Pol Tirado, Héctor Gutiérrez y Jorge René González.

En el disco homónimo de esta banda se encuentran líricas que tienen que ver con una visión esperanzadora del futuro, siempre contemplando a la sociedad en su conjunto como el motor de cambio para la creación de un nuevo mundo. “Sus canciones intentan reflejar el contexto de la vida con la que lidiaban los jóvenes al final de los sesenta. El rock sicodélico era de algún modo una válvula de escape ante el horror que generaba la bomba atómica y lo surreal

de las contradicciones sociales” (Mactoo en Cortés y González, 2012: 19). Quizá la canción que representa más fielmente lo anterior es “*A new man*”, en la cual la agrupación manifiesta con optimismo que el porvenir puede ser modificado al expresar “*I don’t think society’s bad, ‘cause it can be changed. Protesting of things with your mouth just keeps them the same. For a better world we will have to work, for a better world we gotta be changed*” (No creo que la sociedad sea mala, porque puede ser cambiada. Protestar de cosas con tu boca solo las mantiene igual. Para un mundo mejor tenemos que trabajar, para un mundo mejor tenemos que cambiar), frase que engloba un profundo significado mediante el cual se hace al mismo tiempo una invitación a trabajar por el cambio y no simplemente quejarse de las problemáticas que aquejan a las personas como individuos y, sobre todo, como sociedad.

*I think that a new man is born / I feel it’s today / ‘Cause I think the rules are all gone / I gave them away / It’s all over now / I don’t feel the same / It’s all over now / I’ve got a new name / I don’t think society’s bad / ‘Cause it can be changed / Protesting of things with your mouth / Just keeps them the same / For a better world / We will have to work / For a better world / We gotta be changed. **A new man.***

A pesar de tener ideas significativas, uno de los problemas para llevarlas a cabo tenía que ver con que no había un planteamiento como tal para que se pudiera efectuar dicho cambio, de manera que “la propuesta de Kaleidoscope es clara: letras sin mayores pretensiones escritas desde el punto de vista de cualquier muchacho idealista, pero consciente de su realidad” (Mactoo en Cortés y González, 2012: 19). Sin embargo, sus canciones fueron un legado de la época hippie en la que el idealismo, la psicodelia y la búsqueda del cambio social eran producto de un tiempo sumamente violento en el que la música representaba una alternativa a la brutalidad de la guerra y la opresión de un sistema desigual.

*I’m really here ‘cause I cannot hear life of sorrow / Wonderland’s great, ‘cause the date of today is tomorrow / Well you can run away from this place / ‘Cause the journey is all over the world / Acid colours burn my brain / I’m just insane / Three little pigs ran over the bridge, colors flashing / I feel it’s too late, ‘cause they have a date with an Axis / It’s the colors I see everyday / But I’ve never had seen them this way. **Colours.***

En este disco también se encuentran letras que hablan sobre el amor, como “*Once upon a time there was a world*”, en donde se narra la pérdida de la pareja amorosa y la tristeza que conlleva tal acontecimiento. En dicha canción, la mujer de quien se habla es vista como musa,

se extraña su presencia puesto que es insoportable vivir sin ella. Mientras que en “*PS come back*” se habla de una mujer que cuenta con libertad sexual y se maneja como quiere -por lo que el protagonista le pide que vaya a verlo para pasarla bien-, en “*I’m here, he’s gone, she’s crying*” se hace referencia al sentimiento de tristeza de un hombre que se encuentra enamorado de una mujer que ama a otro hombre. De este modo, la mujer dentro del discurso de la agrupación, vuelve a aparecer como musa a la que se anhela y se desea.

And it’s the end of the world ‘cause she’s gone / The end of my world / The end of everyone’s world for me / Oh, I just cannot believe this could happen to me / Oh, no, no, God / Please send her back to me.
Once upon a time there was a world.

*Please, darling please / My darling, don’t you come around? / Sit around? / Doing fine / And making love with me? / Darling please / Baby won’t you? Please! / Oh no!, don’t stop it now / I feel like going wild / Again! **P.S. Come Back.***

*Why do I cry too? / I do have know / I love her so / I bet you can do but now / She still loves her dead gone love. **I’m here, he’s gone, she’s crying.***

El diseño de la portada no fue consultado con el grupo, debido a que era costumbre que de esto se encargaran personajes ajenos a la agrupación que en la mayoría de las ocasiones no conocían a los integrantes, ni mucho menos habían escuchado su música, lo mismo ocurrió con Kaleidoscope ya que, a decir de Ramsés Mactoo (2012), “los músicos no podían diseñar sus propias portadas, pues de esta labor se encargaban los directivos, pese a que éstos jamás tuvieran contacto con la música del grupo en cuestión. Bodo Molitor fue el encargado de realizar varias portadas para algunos grupos mexicanos, entre ellas la de Kaleidoscope” (Mactoo en Cortés y González, 2012: 18). Bodo era un artista y músico de origen alemán que se encontraba realizando sus estudios en México en la década de los sesenta, y, después de haber realizado portadas para diversos grupos que grabaron con Edgar Zamudio -productor y cazatalentos de Orfeón-, entre los que destacan Kaleidoscope y La Libre Expresión, y haber grabado su disco “Hits Internacionales” -del que también diseñó la portada-, se fue del país para seguir haciendo música. La portada del disco de Kaleidoscope era un collage de fotografías con un estilo similar al del álbum “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts*

Club Band” de The Beatles -diseñada por el artista Peter Blake en 1967-, agrupación que fue una de las principales influencias de Kaleidoscope y su estilo psicodélico.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

En una época en donde realizar música original en México estaba prohibido, la banda de rock proveniente de la República Dominicana, Kaleidoscope, llega a México con una propuesta de su autoría, la cual hablaba con optimismo de un futuro que podía ser cambiado de forma positiva a través de acciones individuales y colectivas.

- **Oposición entre razón y locura**

La razón se encuentra del lado de la realidad que aparece violenta, desigual y contradictoria, por lo cual el idealismo, la equidad y la paz formarían parte de la locura. Querer transformar la violenta realidad a través de la paz, al parecer algo imposible, tomaría el lugar del discurso del loco.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Si lo verdadero está asociado con la violencia vivida día con día en una época de guerra en los Estados Unidos, lo falso tendría que ver con la propuesta quizá utópica de combatirlo de una forma pacífica. La voluntad de verdad se remonta a tiempos remotos y está ligada a enunciados que pretenden legitimar la destrucción del “enemigo”, como un mecanismo necesario para preservar el orden y la supervivencia, normalizando la violencia, e incluso justificándola. Por tanto, mientras que la guerra y la resolución de conflictos de manera violenta se mantienen como parte de una voluntad de verdad incuestionable, la propuesta pacífica es rechazada.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Si bien el rock de los años sesentas estuvo marcado por la guerra de Vietnam que afectaba sobre todo a los Estados Unidos, esto repercutió en diversas partes del mundo que se sumaron a la serie de movimientos en contra de la guerra y a favor de la paz. La música no fue la excepción y a través del folk y el rock psicodélico la juventud de la época manifestó su descontento hacia la violencia vivida cotidianamente y las consecuencias de la guerra. Así es como el rock retoma su carácter contestatario y rebelde, colocándose en contra de un sistema que genera violencia, muerte y desigualdad.

- **Autor**

Kaleidoscope se formó como agrupación en la República Dominicana, sin embargo, su material fue relanzado en México. Su música contaba con la influencia de agrupaciones inglesas y norteamericanas de rock psicodélico, siendo *The Beatles* la más importante, además, las letras de sus canciones estaban escritas en inglés.

- **Disciplina**

El rock psicodélico de Kaleidoscope se caracteriza por las letras surrealistas en las que se aludía a las sensaciones producidas por el uso de sustancias psicotrópicas asociadas a la cultura psicodélica, además, en las letras se hablaba nuevamente de amor, pero también se hacía un llamado a la urgente necesidad de un cambio social que podía ser posible, no solo a través de la crítica, sino también con acciones visibles.

- **Otros**

- **El ritual**

Al llegar a México la banda realizó presentaciones en los lugares más populares del momento, incluso lograron salir en la televisión y grabar cientos de ejemplares de su material, que al día de hoy son codiciados por los coleccionistas de rock mexicano debido a que Kaleidoscope se

convirtió en una banda de culto. Los integrantes de la agrupación también salieron de gira en distintas ciudades de México, en las que la juventud mexicana los recibió bastante bien, gozando de reconocimiento sobre todo en la escena *underground* del rock mexicano. El ritual era propio de la psicodelia, el movimiento hippie y la visión idealista del cambio social. Las letras y el mismo nombre del grupo refieren a los colores e imágenes caleidoscópicas propias del hippismo y las sustancias alucinógenas consumidas por los miembros de la agrupación, como por la audiencia dentro y fuera de las presentaciones, aunque no todos quienes formaban parte de la audiencia consumían estas drogas.

- **La doctrina**

El público de Kaleidoscope considera a la agrupación como una banda de culto mítica, ya que, a pesar de que en su material homónimo hablaba de problemáticas más cercanas a los Estados Unidos que a México y en un idioma que no era el español, las letras de sus canciones pudieron adaptarse al contexto mexicano en el que los ciudadanos -sobre todo los jóvenes- estaban sufriendo de censura y represión; además de que su música era original y de buena calidad. La audiencia de la agrupación estaba compuesta por jóvenes idealistas que compartían la forma de pensar de la agrupación, y la cual gustaba de agrupaciones anglosajonas similares que también tocaban rock psicodélico, como *The Beatles*, *Iron Butterfly* y *The Doors*, por mencionar algunas.

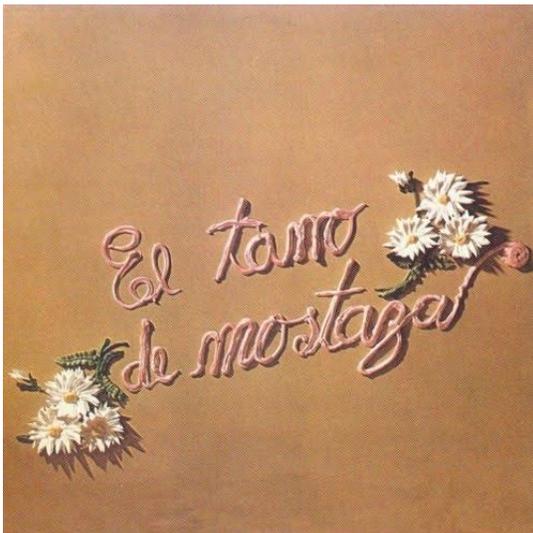
- **Sociedad del discurso**

La sociedad del discurso está integrada de nueva cuenta exclusivamente por músicos varones, ya que fueron quienes se apropiaron del discurso del rock desde que surgió el nuevo ritmo. La mujer solo aparece como musa que inspira composiciones de amor, desamor y anhelo.

- **Adecuación social del discurso**

El discurso se adecua a una realidad que si bien no era la misma que vivía la juventud norteamericana, sí convivía con el autoritarismo, la censura, la represión, la injusticia, la desigualdad y la violencia de las autoridades mexicanas.

3.2.1.3. El Tarro de Mostaza- El Tarro de Mostaza



Artista: El Tarro De Mostaza

Álbum: El Tarro De Mostaza

Año: 1968

Género: Psychedelic Rock

País: México

El Tarro de Mostaza es un grupo veracruzano que se formó en 1965 -aunque en ese tiempo aún no eran conocidos con ese nombre-, de acuerdo con Javier Hernández Chelico (2012), “decidieron llamarse El Tarro de Mostaza en alusión a uno de los alias conocidos de la *cannabis*” (Hernández en Cortés y González, 2012: 22). La agrupación estaba conformada por Juan Felipe Castro, Jorge López, Francisco Javier, Óscar García y Santiago Galván, quienes firmaron un contrato con Capitol, empresa discográfica de la que formaban parte The Beatles.

Los temas incluidos en el disco homónimo eran completamente en español, y hablaban en su mayoría de desamor, amor perdido o soledad, como podemos apreciar en letras como “Obertura/Brillo de Luz”, “En caso de que mi reloj se pare”, “El ruido del silencio” y “La fuente del jardín”, en los que la música que acompaña a las letras mantiene un estilo más o menos similar -aunque la agrupación experimenta con ritmos y sonidos diversos a lo largo del disco-, con excepción de la canción “Amor por teléfono/Brillo de luz (Reprise)” en la que el ritmo se vuelve más vivaz y cercano al pop comercial.

¿En dónde están los ojos que solían llorar con mi penar? / El brillo que los hacía brillar, ¿dónde está? / He buscado y no puedo encontrar / El brillo que ayer me hacía vibrar / Y lo debo encontrar / Pues lo obscuro viene a mí / Ya las sombras rodeando están / ¿Dónde están? / Brilló su luz / Me enamoré de su dulce mirar / Y ya no está / La luz fugaz / Que ayer me iluminó / No puedo ver la realidad sin esa luz /

Me espanta ver la oscuridad sin esa luz / Sin ver tu luz / Brillo de sol / Brillo de sol / Quiero tu luz.

Obertura - Brillo Luz.

Tú nunca has pensado en mí / Y ni has tratado de darme tu amor / Tú piensas solo con temor / Y mi reloj siempre has de parar / Sé que necesito tu amor / Y sé que mi reloj también / Si me amas, sé sincera / Y por siempre tuyo seré. **En caso de que mi reloj se pare.**

¿Quién no ha estado solo / Escuchando alguna vez / El ruido del silencio / Que yo puedo escuchar? / El ruido del silencio / Lo puedes escuchar / Y pronto tus problemas / Solución encontrarán / Escucha bien, ya lo verás / Que haciendo ruido lo entenderás / Es tu conciencia / Que hablando está / Y pronto tú lo oirás. **El ruido del silencio.**

La lluvia que acompaña mi camino / Los árboles que saben mi penar / Son muchos recuerdos / Que no regresarán / Dime dónde estás / La fuente del jardín ya se ha secado / El cielo ya no brilla como ayer / Las aves ya no cantan / El sol no tiene luz / Dime, dónde estás / Ni un beso, ni un adiós / Ni un recuerdo de los dos / Todo eso falta porque no estás tú. **La fuente del jardín.**

Teléfono, siempre te hablo mi amor / Por teléfono / Sabes muy bien, que te quiero mi amor / Por teléfono / Así es / Será que tu padre se puede enojar / Pero yo estoy cansado ya / De tanto, tanto esperar / Si por teléfono no puedo yo / Decirte lo que siento / Ven junto a mí. **Amor por teléfono/Brillo de luz (Reprise).**

En general las líricas tienen que ver con los sentimientos que experimenta una persona a lo largo de su vida: amor, desamor, soledad, tristeza, melancolía y nostalgia. Sobre este material, Javier Hernández Chelico en Cortés y González (2012), comenta lo siguiente:

“... sus composiciones eran en nuestro idioma y su sonido ecléctico [...] El disco aporta, desde que empieza, conceptos arraigados entre los músicos jóvenes de esa época: la pretensión de llegar al disco conceptual, donde el escucha interpretará los sonidos según el estado de ánimo- triste, alegre o pachecho-. [...] Respecto al contenido de las letras, es una lírica amorosa, sin más pretensión manifiesta” (Hernández en Cortés y González, 2012: 21-22).

Así, tenemos nuevamente una agrupación compuesta únicamente de rockeros varones, con letras que no contemplan demasiado a las mujeres, más allá de un interés sentimental. Se habla de ellas como musas, pero también se les reclama su ausencia, su rechazo, su falta de atención y/o cariño, y se les demanda que sean sinceras al tiempo que se les pide que no actúen con desdén. Aquí la violencia simbólica tiene que ver justamente con que, a pesar de no ser una forma directa de obligarlas a hacer lo que los hombres desean, sí es una petición

que está implícita en los textos de las canciones, queriendo que actúen conforme a sus necesidades y anhelos.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Lo prohibido sigue teniendo relación con la composición de temas originales dentro de las canciones de rock, tanto en las letras como en la música. Debido a esto, en una época en la que proliferaban covers de canciones en inglés, el Tarro de Mostaza logra realizar canciones de su autoría, experimentando con sonidos propios del rock psicodélico, y, además, cantando las canciones en español. Lo prohibido también seguía guardando un vínculo sobreentendido con el hecho de que el rock lo hacían los hombres, excluyendo a las mujeres del mismo, tanto como exponentes, como dentro de las temáticas de los rockeros que si bien las consideraban como musas, no las veían como pares, al menos dentro del discurso de las canciones esto es lo que se muestra.

- **Oposición entre razón y locura**

La razón seguía estando dictada por los discursos de los hombres rockeros, de modo que estos tenían el “derecho” de exigir a las mujeres cómo comportarse a través de las canciones, mientras que el discurso del loco era todo aquel que llegara a contemplarlas como iguales, que aceptara sus derechos y libertades y las reconociera como seres independientes y libres, que no deben seguir las órdenes de los varones.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Lo verdadero aún tiene que ver con los valores tradicionales y la moral, que visualizaban a las mujeres como seres subyugados a la voluntad masculina, seres que debían de contar con ciertas características, tales como la abnegación, la obediencia y el cuidado de la pareja.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

En este material El Tarro de Mostaza retoma el rock psicodélico que había surgido en el extranjero y se había puesto de moda internacionalmente, sin embargo, lo hace con temas cantados en español, lo cual no era común. También retoma a las mujeres como musas, y, aunque no se habla directamente de ellas como antagonistas, sí hay un reclamo implícito por no comportarse de la forma que el protagonista de las canciones desea, culpándolas de su dolor y sufrimiento.

- **Autor**

El Tarro de Mostaza está conformado por músicos veracruzanos pioneros del rock psicodélico en español, debido a que si bien existían agrupaciones de rock psicodélico en México, la mayoría lo hacía cantando canciones en el idioma anglosajón. El nombre de la agrupación hace referencia a la marihuana, elemento fundamental del hippismo y el rock psicodélico.

- **Disciplina**

La música que realizaba El Tarro de Mostaza era rock psicodélico cantado en español, a diferencia de otras agrupaciones mexicanas de rock que cantaban en inglés, las canciones son relativamente largas y privilegian el sonido musical por encima de las letras, teniendo estas últimas poca duración en comparación con la duración de la música dentro de las canciones. El disco homónimo de la agrupación busca ser un álbum conceptual, las letras están relacionadas a las experiencias y emociones de cualquier joven de la época, sin embargo, a pesar de la mayor libertad con la que contaban las mujeres durante esos años, las canciones de éste álbum las siguen ubicando únicamente como musas.

- **Otros**

- **El ritual**

El ritual es propio del género musical; dentro del rock psicodélico el misticismo, el uso de drogas y la experimentación con los sonidos musicales para replicar las experiencias propias de estar en un estado de alteración mental son recurrentes tanto al realizar las composiciones, como dentro de las presentaciones.

- **La doctrina**

Dentro de la doctrina el público y la agrupación se vinculan a través del discurso y las prácticas propias del rock psicodélico. Su base principal de fans se encontraba en Veracruz, ciudad en la que El Tarro de Mostaza llegó a presentarse en los foros más importantes, pero también gozaban de gran popularidad en la Ciudad de México; no obstante, a pesar de que el Tarro de Mostaza es considerado como uno de los mejores grupos de rock mexicano, la agrupación fue más reconocida a nivel internacional que a nivel nacional.

- **Sociedad del discurso**

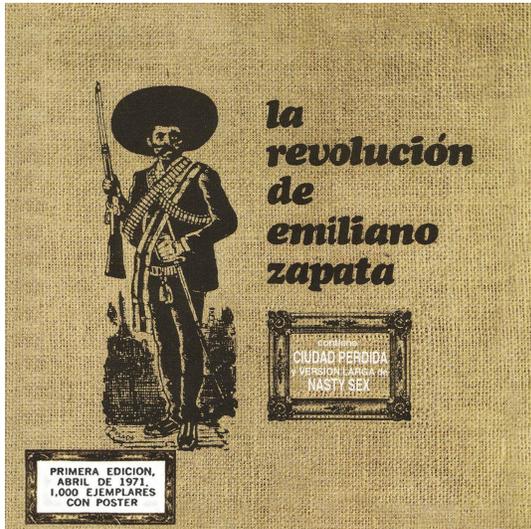
La sociedad del discurso está conformada por hombres nuevamente.

- **Adecuación social del discurso**

El discurso se adecua a una era en la que el hippismo cobró relevancia entre la juventud mexicana, en “El ruido del silencio”, por ejemplo, se puede apreciar la búsqueda mística por alcanzar respuestas, soluciones a los problemas y paz mental a través de la meditación. Las letras también se adecuan a una realidad en la que la mujer comenzaba a tener mayor libertad, dentro del rock ya no se hablaba de ella como antagonista, pero tampoco se le veía como igual, debido a que se le seguían haciendo exigencias propias de una sociedad patriarcal.

3.2.2. Discos que marcaron el rock en los años setenta

3.2.2.1. La Revolución de Emiliano Zapata- La Revolución de Emiliano Zapata



Artista: La Revolución De Emiliano Zapata

Álbum: La Revolución De Emiliano Zapata

Año: 1971

Género: Hard Rock/ Psychedelic Rock

País: México

La Revolución de Emiliano Zapata surgen como agrupación en 1970, un año después, tras haber ganado un concurso radiofónico y haber conseguido un contrato discográfico con Polydor, lanzan su material homónimo con “*Nasty Sex*” como sencillo principal. A pesar de ser un grupo de rock mexicano las letras de sus canciones estaban escritas en inglés, gracias esto obtuvieron el reconocimiento no solo dentro de su país natal sino también internacionalmente. La portada del disco presenta la emblemática figura del caudillo del sur, Emiliano Zapata, grabado realizado por José Guadalupe Posada, ilustrador mexicano en la época pre-revolucionaria, mientras que el fondo de la cubierta da la impresión de ser un saco hecho de yute.

Dentro de las canciones del disco se puede observar que en su mayoría tienen temáticas de amor, en las que las mujeres son tomadas en cuenta únicamente como musas. Así encontramos que en “*Nasty Sex*” el protagonista de la canción está enamorado de una mujer que disfruta de su sexualidad libremente, retando a las normas tradicionales que dictaban el comportamiento de una mujer, por lo que éste le pide que “cambie su forma de comportarse” y vaya en el “camino del sol”, ya que supone el camino correcto, porque “este tipo de sexo la va a

decepcionar”; al mismo tiempo, dentro de la letra la agrupación manifiesta que los roqueros no son tan duros como parecen y que también saben amar, mediante la frase “*my baby forgot that the rocks can also sing a song of love*”.

Oh, my baby forgot that the rocks can also sing a song of love / Oh, somebody told me that she was sleeping with a tweaky guy / Hey baby change your manners / And go by the way of the sun / Can't you see that this kind of sex / Is gonna let you down? / Let you down. Nasty Sex.

En “Melynda” y en “*I wanna know*” las mujeres siguen apareciendo como musas, a la primera se le ha abandonado pero es extrañada, quien dedica la canción se da cuenta de que la necesita y por esto le pide que regrese y “siempre sea sincera”; a la segunda se le pregunta por qué ha decidido irse, “quizás es mi culpa” dice el intérprete, “tal vez mi camino es muy largo”, probablemente haciendo alusión a la agitada vida de un rocanrolero, en la que se dificulta combinar el ámbito profesional con el familiar.

Looking at the time we spent together / I want you right now / Please don't let me standing here alone / You're the different things I'm telling you / Always be true / Always be true. Melynda.

Why I can't load a smile from me? / Why does she have to go so far away? / I wanna know, I wanna know / Maybe it's my fault / Maybe my way is too long / I remember all the good times / Today will never come again. I wanna know (Quiero saber).

En “*If you want it*” la agrupación manifiesta “no tengo dinero, pero tengo alma, no tengo zapatos, pero tengo vida, nosotros amamos nuestra vida”, sirviendo como una especie de crítica hacia el sistema económico vigente y cómo la sociedad privilegia las cosas materiales sobre lo verdaderamente importante.

I can't ask nothing from the people / They just can't see me going on my way / All believe that I have nothing / I got no money (oh, but I got soul) / I got no shoes (and I got life) / We love our life / Nobody knows nothing of my life / Because I never speak to them / I only try to tell you something / I got no friends / Oh, I love her eyes / I got no home / And I love her hair / We love our life / I got no money (oh, but I got soul) / I got no shoes (and I got life) / I got no grass / Oh, I love her soul / I got no friends / Oh, I love her eyes / I got no home / And I love her hair / We love our life. If you want it (Si tú lo quieres).

Sin embargo, esta canción también tiene que ver con la forma en que la opresión del sistema puede pasar desapercibida a pesar de que la mayoría de sus miembros estén siendo excluidos de ciertas oportunidades, debido a que en la sociedad moderna:

“Cada sistema regula las formas de la inclusión, es decir, las modalidades de su tratamiento de la inclusión. Pero la sociedad en su complejo debe renunciar a la posibilidad de una regulación o de un tratamiento universal. Se puede ser pobre pero feliz como dicen los mariachis; se puede ser ignorante y tener éxito en la polaca, como se puede ser rico y no ganarse el paraíso. Es más, parece que precisamente ésta sea la normalidad. [...] Parece que la distinción de inclusión y exclusión atraviesa todos los sistemas sociales en sentido transversal respecto a las distinciones con las cuales cada uno de ellos opera; ésta atraviesa los códigos de los sistemas particulares y condensa o alienta la integración” (De Giorgi, 1998: 23).

Así, en la sociedad moderna cuya naturaleza es ambivalente y paradójica ya que “produce al mismo tiempo mayor igualdad y mayor desigualdad; más riqueza y más pobreza; más saber y más no saber; más política y menos control; más legalidad y más ilegalidad; más democracia y menos participación; más seguridad y más riesgo” (De Giorgi, 1998: 22), cada sistema social regula las formas de inclusión, sin embargo, esta regulación no es de carácter universal ya que, al romper con la tradición, en la modernidad las normas son más débiles y los límites borrosos, así pues, un individuo puede ser incluido en un ámbito y al mismo tiempo ser excluido en otro, de manera que al no haber un tratamiento universal de inclusión, se potencializa la exclusión. Ante este panorama, la sociedad moderna ha preferido optar por negar la existencia de la exclusión para así superarla (De Giorgi, 1998), sin embargo, este es un mecanismo con el que cuenta el propio sistema para funcionar correctamente y mantener su estructura.

Por último en “*At the foot of the mountain*” (Al pie de la montaña) la agrupación hace una crítica social en la que condena los actos de violencia “¿cómo puede existir aún el odio a través del mundo?” “¿Por qué, si fuimos creados por el amor?”, ideas que era común encontrar en el pensamiento de la juventud mexicana de los años sesentas y principios de los setentas, sobre todo en los y las jóvenes pertenecientes al movimiento hippie, quienes se encontraban realmente preocupados por combatir el odio, la violencia y la guerra por medio de una propuesta pacífica cuyo eje era el amor hacia los otros.

*At the foot of the mountain there is a lake / So the superior man controls his instincts / He goes ever ahead feeling his way / As the mountain watches at the sun / The great one watching his go / Loving in the way of the Lord / At the foot of the mountain there is a lake / Just like the sun reflects its light in the lake / How can still hate exists through the world? / Why if we were created by love? / Oh, God! **At the foot of the mountain (Al pie de la montaña).***

En general dentro de “La Revolución de Emiliano Zapata”, es posible encontrar temáticas propias de los problemas por los que pasaban los jóvenes de la época, sin encontrar un contexto claro de qué los producía. Asimismo este álbum pone de manifiesto la existencia de una estructura patriarcal -causante de la desigualdad entre los géneros- predominante en la sociedad mexicana, motivo por el que en las líricas aún se visualizaba a las mujeres como musas.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Para los años setentas el ritmo musical del rock estaba prohibido, por lo cual muchos músicos optaron por tocar en hoyos fonqui, que eran lugares marginales. Sin embargo unos pocos lograron colocar sus canciones en la radio a nivel internacional, tal era el caso de La Revolución de Emiliano Zapata, quienes al ganar un concurso pudieron difundir su música no solo en México sino en países anglosajones. Por este motivo las letras de sus canciones estaban escritas en inglés, ya que esto les permitía mayor alcance. En su disco homónimo la protesta había quedado atrás, sus canciones tenían por lo general temáticas de amor en las que las mujeres aparecen como musas a las que se les pide ser fieles y comportarse de acuerdo con los valores tradicionales que enaltecían la monogamia y la castidad “*somebody told me that she was sleeping with a tweaky guy. Hey baby, change your manners and go by the way of the sun. Can't you see that this kind of sex is gonna let you down?*”; también abordaban la violencia como un problema existencial “*How can still hate exists through the world? Why if we were created by love?*”; y la falta de dinero y desigualdad social como asuntos que podían ser reemplazados por la felicidad “*I got no money (oh, but I got soul). I got no shoes (and I*

got life). *We love our life*". Debido a esto la industria discográfica permitió que la música de la agrupación se propagara tanto de manera nacional como internacional.

- Oposición entre razón y locura

La separación y el rechazo están marcados por el idioma, las canciones son escritas y cantadas en inglés, separándose del resto de rock que había aparecido en años anteriores en el cual las canciones del idioma anglosajón eran traducidas. Se rechaza el uso del idioma español debido a que el inglés logra mayor alcance, sin embargo, también es cierto que es más difícil de entender por el público mexicano de la época, lo cual es un asunto elitista. Además, al ser un discurso de varones se rechaza a las mujeres dentro del mismo, prueba de esto son las canciones en las que se dicta la forma en que deben comportarse, la cual es completamente opuesta a la de los rockeros.

- Oposición entre lo verdadero y lo falso

La voluntad de verdad sigue siendo la de un sistema patriarcal que exalta los atributos masculinos y menosprecia los que están ligados a lo femenino. El discurso verdadero sigue siendo pronunciado por los rockeros varones y soportado por las instituciones. La felicidad, la castidad y la sumisión de las mujeres aparecen como positivas mientras que la exclusión y la desigualdad son las partes negativas del discurso que pasan inadvertidas.

• Procedimientos internos

- Comentario

Tanto el nombre de la agrupación, como la imagen de la portada del disco homónimo de La Revolución de Emiliano Zapata, tienen en común al caudillo del sur mexicano, retomando una figura emblemática que luchó por la libertad del país y los derechos de la tierra para quien la trabaja. Sin embargo, el acontecimiento de su retorno no contaba con la misma carga revolucionaria, hay peligro al hablar de rebelión en esta época, por lo que el cambio parece quedar en la superficie al hablar de amor y felicidad como componentes esenciales para la

transformación, dejando a un lado los discursos de inconformidad con el sistema y/o de libertad para las mujeres, por ejemplo.

- Autor

En una época en la que el rock cantado en inglés se encontraba en boga, solamente aquellos grupos que cantaran sus canciones en dicho idioma contaban con credibilidad, fama y validez. Lo que estaba permitido abordar a través de estas canciones eran temas como el amor, la paz, la psicodelia y la felicidad, por ejemplo, siempre y cuando no se hablara abiertamente en contra de la autoridad. El manejo del inglés le permitió a esta banda situarse dentro de las figuras más importantes del rock mexicano de los setentas.

- Disciplina

Este tipo de rock que corresponde a la época de los años sesentas y setentas se caracteriza por la experimentación con los sonidos, generalmente tratando de replicar la alteración en la percepción de la realidad a través de los sentidos asociada con el uso de drogas. Este género se distingue por el uso de guitarras eléctricas, instrumentos no occidentales, letras surrealistas asociadas con la espiritualidad, el cambio, o con sensaciones provocadas por alucinógenos.

• Otros

- El ritual

A través del ritual se definen los comportamientos de acuerdo con las circunstancias, de modo que los rituales propios del rock psicodélico estaban ligados a la experimentación a través del uso de drogas, letras surrealistas y ligadas con la espiritualidad, el cambio y la crítica social, también a través de esta música y sus rituales se promovía la libertad y la convivencia.

- La doctrina

La psicodelia marca una separación entre lo cognitivo y lo espiritual, privilegiando lo segundo, de esta forma la experimentación con alucinógenos tiene que ver con la liberación del alma y su manifestación por medio del misticismo. En una época en la que, al menos en

México, las agrupaciones más importantes dentro de este género musical seguían estando compuestas principalmente, si no es que completamente, por hombres; son ellos quienes dan voz a este discurso, y si bien, tanto hombres como mujeres reconocieron estos enunciados como verdaderos y estaban vinculados entre sí formando una gran comunidad, los discursos de libertad siguen contemplándolas como musas de las que se espera que sean compañeras sentimentales sinceras y fieles, de no ser así, se les pide que cambien sus comportamientos.

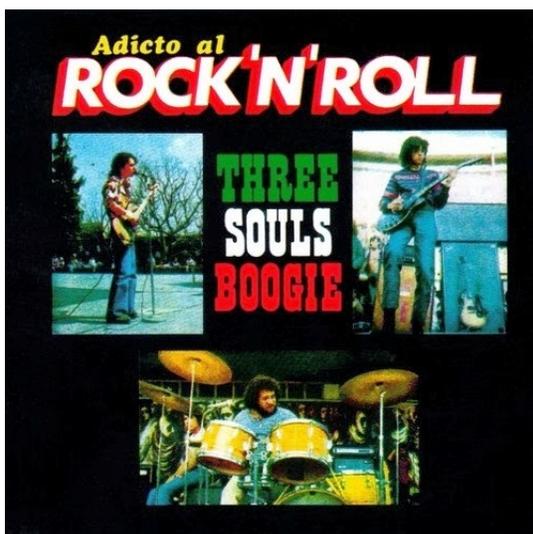
- Sociedad del discurso

Una vez más la sociedad del discurso está conformada por varones, ya que éstos se han apropiado del discurso del rock desde sus inicios, pero también entra el juego el uso del inglés, ya que únicamente los varones que hablaran un inglés más o menos correcto eran quienes contaban con la validez que les otorgaba emitir dichos discursos.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua a lo que estaba permitido hablar en la época de los setentas, no se puede hablar de rebeldía o revolución en contra del sistema, pero sí de amor, desamor y espiritualidad. Las mujeres solo entran dentro del discurso como musas inspiradoras, el discurso dicta que comportamientos deben seguir y los justifica.

3.2.2.2. Adicto al rock 'n' roll- Three Souls in my Mind



Artista: Three Souls in my Mind

Álbum: Adicto Al Rock 'N' Roll (Chavo De Onda)

Año: 1973

Género: Rock

País: México

Con el rock de onda llega el apelativo “chavo de onda” para definir a los jóvenes rocanroleros de la época, tanta fue la trascendencia de “la onda” que el grupo *Three Souls in my Mind* compuso una canción al respecto, en la que describían la realidad que vivían estos jóvenes. La onda, a decir de Parménides García Saldaña (1974), “son los excesos. Vivir la vida en exceso. Los excesos pueden estar en la diversión que incluye risas, lágrimas y amor, entre alcohol, cocaína, morfina, heroína, mota, ácido; según los tiempos” (García Saldaña, 1974: 14); así “Chavo de onda” se convierte en una oda a la vida de excesos de un rocanrolero que siempre se siente “contento en el reventón”, “cotorreando [sic] chavas” cuando a las tocadas va, porque es un “chavo de onda” y “le pasa el rock and roll”, ya que en la onda, el exceso de alcohol, sustancias ilícitas y sexo están permitidos, son parte de ella, sin ellos no existiría, puesto que “la onda, en su dimensión terrenal, es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. La onda es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad” (García Saldaña, 1974: 15).

Es por eso que, tal y como versa un fragmento de la canción en cuestión, “los viejos no lo pueden entender”, porque “agarrar la onda era sintonizarse con la frecuencia adecuada en la manera de ser, de hablar, de vestir, de comportarse ante los demás: era viajar con hongos o

LSD, fumar mota y tomar cervezas; era entender, captar bien la realidad, no sólo la apariencia, llegar al meollo de los asuntos y no quedarse en la superficie; era amar el amor, la paz y la naturaleza, rechazar los valores desgastados y la hipocresía del sistema” (José Agustín, 2001: 84). Esta manera de ser, hablar, vestir y comportarse se encuentra perfectamente retratada en la letra de “Chavo de onda” cuando ésta dice: Me gusta soltarme la greña pa’ andar en el roll / Me sé la letra de unas rolas de los Rolling Stones / Siempre me visto de mezclilla cuando a las tocadas voy / Yo soy un chavo de onda y me pasa el rock and roll.

El mencionado himno *rocker* azteca contiene varios de los mexicanismos (“las tocadas”, “cotorrear”, “rola”, y “rol”) que definirían el léxico musical popular en nuestro país. Además, el *boogie* rítmico del tema (junto con “Perro Negro”) fundaría la cadencia primitiva de lo que hoy denominamos rock urbano.

“Chavo de Onda” es una canción que contribuye significativamente a la gestión del rock mexicano. Con ella, por primera vez el ritmo anglosajón cantado en español sonó bien, encontró una voz personal (irónica, divertida, atiborrada de cinismo y resentimiento) y dejó atrás las letras adolescentes metidas con calzador que caracterizaban a las versiones de éxitos importados [...] la lírica sigue centrándose en alabanzas tiernas al rock and roll, pero desde un punto de vista marginal, retratando la realidad de “la banda” metropolitana y no la de los universitarios *rockers* o los chicanos bilingües (Ali Gardoki en Cortés y González, 2012: 33-34).

Cabe mencionar que Alex Lora, no era parte de “la banda” marginal, sino que, por el contrario, pertenecía a una clase social más o menos acomodada, sin embargo, dado que durante esa década “los chavos de la onda siguieron siendo perseguidos, golpeados y encarcelados, porque nunca hubo un movimiento articulado que permitiera la cohesión de tanto joven y la defensa de sus derechos” (José Agustín, 2001: 84), es posible que la agrupación *Three Souls in my Mind* obtuviera tanta popularidad debido a que dichos jóvenes se sintieron identificados con su música ya que finalmente alguien estaba prestándoles atención, dándoles voz y relatando sus realidad a través de las letras de canciones de rock mexicano hecho en español.

Tengo que vagar por la gran ciudad / La gente se espanta al verme pasar / Tengo que rodar y rodar y rodar y rodar / No tengo conciencia, ni tengo edad / Soy un perro negro y callejero / Sin hogar, sin hembra y sin dinero / A nadie le importa mi porvenir / Está escrito que tengo que sufrir / Tengo que vagar y vagar y vagar y vagar / No tengo conciencia ni tengo edad / Soy un perro negro y callejero / Sin hogar, sin hembra y sin dinero / Soy un perro negro y callejero / Sin hogar, sin hembra y sin dinero.
Perro negro y callejero.

A cualquier chavo le gusta el *rock and roll* / Lo hace sentirse en otra dimensión / Pues es un ritmo muy loco de verdad / Sientes que el cuerpo te empieza a temblar / Sí, es el *rock and roll* / A mis vecinos les gusta ir al fútbol / Y a los adultos les gusta el alcohol / ¿Por qué a nosotros no nos quieren dejar / Que todos juntos bailemos *rock and roll*? / Sí, el *rock and roll* / Si el gobierno nos quiere controlar / Que nos permita gozar del *rock and roll* / Y que nos dejen podernos olvidar / De lo que pasa aquí en la ciudad / Sí, con el *rock and roll* / Así, con el *rock and roll*. **Déjenos gozar.**

Esta historia empieza cuando yo nací / E hice una promesa que voy a cumplir / Le prometí a mi padre que iba yo a estudiar / Y que nunca, nunca, me iba a destrampar / Al pasar los años mi vida cambió / Me perdí en el vicio y en el *rock and roll* / Ahora estoy muy loco, loco de verdad / Y lo único que hago es rocanrollear, yeah. **Three souls boogie.**

Vivir en México es lo peor / Nuestro gobierno está muy mal / Y nadie puede protestar / Porque lo llevan a encerrar / Ya nadie quiere ni salir / Ni decir la verdad / Ya nadie quiere tener / Más líos con la autoridad / Muchos azules en la ciudad / A toda hora / Queriendo agandallar / No, ya no los quiero ver más / Y las tocadas de rock / Ya nos las quieren quitar / Ya solo va a poder tocar / El hijo de Díaz Ordaz. **Abuso de autoridad.**

Similar a la censura y restricciones impuestas por las autoridades hacia los rockeros en Estados Unidos e Inglaterra por las mismas décadas (60's-70's), el protestar abiertamente en contra del gobierno en turno le valió a Lora ser detenido por las fuerzas policiales, lo que repercutió en su mensaje de descontento social y disminuyó su posición crítica y de inconformidad hacia el poder presidencial, volviéndose más precavido y menos subversivo.

... el fenómeno más notable en la bisagra de las décadas de los setenta y ochenta lo constituyó el grupo *Three Souls in my Mind*, no sólo porque logró una popularidad enorme entre la banda (que después se desparramó hacia sectores de clase media y de jóvenes campesinos) sino porque a partir de ellos el rock en México se compuso en español o, más bien, en mexicano. Evidentemente no iba a haber un verdadero rock nacional si no se componía en nuestro idioma. Con un estilo primario, basado en el blues y el rhythm and blues, con notoria influencia de los *Rolling Stones*, *Three Souls in my Mind* era un poco el equivalente de *Creedence Clearwater Revival* en México (hasta la voz de Alejandro Lora era como la de John Fogerty): rock auténtico que viene desde el fondo y surge sin ornamentaciones ni artificios: puro y primitivo rocanrol con letras que primero expresaban a la banda y después con una marcada y no siempre espontánea tendencia social. *Three Souls in my Mind* señoreó el universo de los hoyos hasta que, a principios de los ochenta, se transformó en el Tri, siempre bajo la mano férrea de Lora, sin duda un personaje decisivo del rock nacional; durante años Álex Lora emitió las injurias más léperas, sangrientas y divertidas contra el gobierno, sin perdonar, por supuesto, al presidente en turno. Lo mismo hizo en su momento con Salinas de Gortari, pero no se imaginó que el enano fuese un gángster y que en

el acto le asestaran un fulminante y escalofriante arresto, a partir del cual Lora midió más las invectivas (José Agustín, 2001: 112).

Con respecto al resto de los temas musicales contenidos en “Adicto al Rock ’N’ Roll”, es importante mencionar que éstos siguen estando dedicados hacia un interés amoroso de género femenino, en los cuales se puede observar un contenido lírico extremadamente machista:

Tengo una nena que está muy bien / Tengo una nena que está muy bien / Y cuando estoy con ella me siento como rey / Ella es morena y tiene ojos cafés / Es la gitana de los ojos cafés / Y cuando estoy con ella me siento como rey / Ella hace que el cuerpo me comience a temblar / Ella hace que el cuerpo me comience a temblar / Y cuando estoy con ella me siento a todo dar / Ella hace que el cuerpo me comience a temblar / Ella hace que el cuerpo me comience a temblar / Y cuando estoy con ella me siento a todo dar. **La gitana.**

Una vez tuve una vieja / Que se portaba muy mal / La cambié por otra / Pero todas son igual / Así son las viejas / En el Distrito Federal / Quieren que les hables / Y que las vayas a dejar / Quieren que les ruegues / Y que conozcas a sus papás / Y quieren que no veas / Ya nunca más a nadie más / No les gusta nada / No les gusta el rock / De todo se quejan / Y su ídolo es Tom Jones / Así son las viejas / En el Distrito Federal. **Viejas del Distrito Federal.**

El dolor lo da la pena / La alegría la libertad / La mujer es un poema / Y el hombre es su creador / Todo tiene una razón / Todo tiene un por qué / Esta vida Dios te la prestó / Y se la vas a devolver. **Todo tiene una razón.**

De forma que este tipo de letras estereotipan a las mujeres como propiedad masculina, al mismo tiempo que las naturaliza como seres inferiores, únicamente por su condición de género: “Tengo una nena que está muy bien”, “Una vez tuve una vieja”, “La mujer es un poema y el hombre es su creador”; además de otorgarles características negativas -contrarias a las de los rockeros varones-: “No les gusta nada, no les gusta el rock, de todo se quejan y su ídolo es Tom Jones, así son las viejas en el Distrito Federal”, “Una vez tuve una vieja que se portaba muy mal, la cambié por otra, pero todas son igual”. Estos temas musicales, al ser misóginos, reproducen violencia simbólica contra las mujeres y tienen como trasfondo las creencias, prejuicios y la concepción que hay de las mujeres en un sistema patriarcal en donde la idea de que lo masculino es el centro de toda acción se encuentra muy arraigada; de esta forma se impide visualizar a las mismas como iguales, es decir, como sujetos que cuentan con el mismo valor.

Ya hay acá excesos de rimas con la terminación “ar”, atisbos de moral católica y misoginia latente. Por ejemplo en la feveriana-garagera (sic) “Todo Tiene una Razón” se escucha la rasposa voz de Lora casi declamar “todos quieren ir al cielo y nadie deja de pecar”, “esta vida Dios te la prestó y se la vas a devolver” o “la mujer es un poema y el hombre su creador”; frases que remiten a las canciones que años después definirían el perfil lírico del poblano, más cercanas al discurso de un mesías mediático que al de un cronista social (Gardoki en Cortés y González, 2012: 34).

Por último, en “Lo que tú me das”, la figura de la mujer aparece nuevamente como una musa, es decir, sigue colocándose en una relación dispar de poder, aunque esta sea simbólica, lo cual es relevante debido a que lo simbólico es el reflejo y soporte de la estructura social.

Si te miro recuerdo lo que dijiste / Que me quieres y me amas como a nadie has querido jamás / Nena, yo no podría decir si es mentira o verdad / Solo sé que te quiero y me gusta lo que tú me das / En las noches de luna no puedo dormir / Miro al cielo y me acuerdo, me acuerdo de ti / Nena, esta vida sin ti no tendría razón / Solo sé que te quiero y me gusta lo que tú me das / Lo que tú me das / Oh, yeah / Solo sé que te quiero y me gusta lo que tú me das / Solo sé que te quiero y me gusta lo que tú me das. **Lo que tú me das.**

La portada del disco es bastante sencilla, un fondo negro en el que solo aparecen tres recuadros en los que se muestran a los miembros de la agrupación tocando sus instrumentos por separado, mientras que en el título se pueden leer las palabras “adicto al” en letras amarillas y Rock ‘N’ Roll presentado en mayúsculas con un tamaño más grande y letras en color rojo con blanco ocupando gran parte del espacio de la portada, seguido de la frase *Three Souls Boogie* en medio del disco, con los colores de la bandera nacional: verde, blanco y rojo respectivamente, dando a entender que lo que los oyentes encontrarían en dicho álbum sería un *rock and roll* enteramente nacional.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

La censura impartida por las autoridades mexicanas en los setentas impedía que los músicos opinaran o se pronunciaran en contra del sistema, las figuras icónicas del rock en México seguían cantando en inglés. Bajo este contexto nace “Adicto al Rock ‘n’ Roll” del grupo *Three Souls in my Mind*, con canciones escritas en español que retrataban a la juventud “de onda”

mexicana más marginal, hablando de figuras políticas importantes como el Presidente de México Gustavo Díaz Ordaz y el control excesivo por parte del gobierno. Tiempo después, el vocalista de la agrupación, Alex Lora, terminaría siendo encarcelado al criticar a otras figuras representativas del gobierno federal como Carlos Salinas de Gortari, quien fuera presidente a finales de los años ochenta y principios de los noventa.

- Oposición entre razón y locura

La separación y el rechazo se presentan hacia la autoridad, los adultos y las mujeres. Con respecto a la primera la agrupación se posiciona a favor de la libertad de expresión y en contra de la censura del gobierno y sus mecanismos de control. En los discursos del álbum se hace una clara separación de los jóvenes rocanroleros con los adultos que no entienden al nuevo ritmo y tienen intereses diferentes. También se marca una separación con las mujeres, y se les excluye y rechaza de forma indiscriminada del género musical debido a que “no les gusta nada, no les gusta el rock”, además de que no son consideradas como iguales ante los rockeros varones, sino como posesiones, acompañantes y, en el mejor de los casos, musas.

- Oposición entre lo verdadero y lo falso

El discurso verdadero vuelve a estar asociado con las diferencias impuestas por el sistema patriarcal con base en el género al que los individuos pertenecen, de modo que la voluntad de verdad sigue excluyendo y rechazando a las mujeres dentro del *rock and roll*. La moral tradicional se alinea con la racionalidad del sistema mexicano que sigue siendo patriarcal. La crítica en contra de la violencia estructural aparece como positiva, mientras que la violencia simbólica ejercida hacia las mujeres a través del discurso es la parte negativa de la que no suele hablarse.

• Procedimientos internos

- Comentario

En este disco se retoman temáticas relacionadas a la euforia que causaba el ritmo del *rock and roll* y la vida de los jóvenes rocanroleros las cuales habían sido abordadas por el género

musical en sus inicios, sin embargo, las líricas ya no eran traducciones literales de temas anglosajones, sino que eran canciones originales basadas en la realidad del país, que además de estar escritas en español incorporaban mexicanismos, lo que las hacía más próximas a la juventud nacional.

- **Autor**

Cuando se lanzó “Adicto al Rock ’n’ Roll”, *Three Souls in my Mind* ya era una agrupación conocida en la década de los setentas, la banda había tocado en un sinnúmero de hoyos fonquis desde su formación en 1968, además de que también participó en el “Festival de Rock y Ruedas de Avándaro”, logrando consolidarse como una de las bandas de rock más importantes en el México de esa época; tiempo después, Alex Lora y El Tri, grupo que surge a raíz de la desintegración de *Three Souls in my Mind*, serían considerados como una institución dentro del rock nacional.

- **Disciplina**

La música de esta banda de rock era una fusión entre el blues y el rock urbano. Sus canciones contaban con letras sencillas y acordes que no derrochaban virtuosismo ni poseían grandes arreglos musicales. Las temáticas abordaban situaciones vivenciales que retomaban aspectos de la ciudad, hablaban de pobreza y marginación y en ellas se podían encontrar señales de crítica social.

• **Otros**

- **El ritual**

Dentro del ritual encontramos una banda conformada por músicos de género masculino que en su discurso reproducen un sistema patriarcal que excluye todo lo que se encuentra relacionado con lo femenino. Como dentro del ritual se definen los comportamientos es justo ahí donde palabras como “vieja”, “nena”, “hembra” y frases como “cotorrearme chavas” o “la mujer es un poema y el hombre es su creador” cobran relevancia, debido a que es también dentro del ritual donde se reproducen estos comportamientos y su efecto sobre aquellos a quienes se

dirigen determina propiedades particulares para los sujetos que hablan pero también para los sujetos de quienes se habla, de modo que mientras los hombres toman el papel de protagonistas, poseedores y creadores, las mujeres quedan en segundo plano y ocupan el lugar que éstos les otorgan: antagonistas, musas, acompañantes, súbditas.

- **La doctrina**

En un principio los seguidores de *Three Souls in my Mind* pertenecían a clases bajas, pero después los integrantes comenzaron a ganar popularidad dentro de las clases medias. Sus discursos retrataban la vida cotidiana de la juventud mexicana más marginal, sin embargo, hacían una separación entre los hombres y las mujeres, denotando superioridad o rechazo por parte de éstos hacia ellas, en versos como “la mujer es un poema y el hombre es su creador” o “una vez tuve una vieja que se portaba muy mal, la cambié por otra, pero todas son igual”.

- **Sociedad del discurso**

Nuevamente es un grupo de varones quien se apropia del discurso, son ellos los que hablan de sus vivencias y experiencias, las mujeres son, una vez más, excluidas, si se habla de ellas es solamente como musas, comparsas o antagonistas, como objetos que se poseen y no como sujetos que gozan de igualdad.

- **Adecuación social del discurso**

El discurso se adecua en función con la época, de modo que a pesar de contar con rasgos de crítica social dentro de sus letras, la agrupación seguía reproduciendo violencia simbólica hacia las mujeres a través de éstas. Además, después de haber sufrido un arresto a causa de su actitud contestataria y de las críticas hacia los gobernantes contenidas en las letras de las canciones de sus agrupaciones, Alex Lora decidió medir sus palabras y su postura ante la autoridad para evitar mayores represalias.

3.2.3.3. El loco- Dug Dug's



Artista: Dug Dug's

Álbum: El Loco

Año: 1975

Género: Hard Rock/Psychedelic Rock

País: México

Los Dug Dug's fue una agrupación que nació en los años sesentas, contando con Armando Nava, Jorge De La Torre y Jorge Torres Aguayo como miembros. En la portada se observa la fotografía de los miembros de los Dug Dug's, nombre que surge de una contracción de Durango, estado de donde procedían; en la parte inferior del álbum se encuentra escrito el título del disco, mientras que en la parte superior está el nombre de la agrupación. El grupo había grabado ya tres discos, sin embargo en "Cambia cambia", material anterior a "El loco", habían experimentado con un estilo diferente al que sus seguidores estaban acostumbrados, por lo que con este nuevo disco regresaron a sus inicios.

Al igual que otras agrupaciones, Los Dug Dug's habían participado en el festival de rock de Avándaro, siendo uno de los grupos más representativos de la escena nacional, sin embargo, pasado el festival, el *rock and roll* en México comenzó a ser censurado y relegado a espacios clandestinos; en este contexto nace su cuarto material titulado "El Loco", el cual significaba un movimiento arriesgado por parte de los Dug Dug's dado el descontento de la autoridad.

La escena del rock mexicano en 1975 es sinónimo de persecución, atrincheramiento en las periferias de las ciudades donde se daban tocadas clandestinas, giras de pequeños grupos que se arriesgaban, con tal de seguir vivos, después de la guerra declarada por las autoridades debido a su miedo hacia las concentraciones de jóvenes. Lo marcó Avándaro en 1971: los medios de comunicación se negaban a incluir en su programación rock nacional y mucho menos si éste era cantado en español. Para 1975

quizá era una locura seguir haciendo rock; ese mismo año aparece este disco (Rugiero en Cortés y González 2012: 36).

Así, a lo largo de “El loco” hay una clara propuesta que invita al cambio mediante la cohesión social, dicha proposición nace como una alternativa de resistencia al sistema, en una época en la cual la represión hacia la juventud, el rock y cualquier manifestación de rebeldía se encontraban latentes. En dicho álbum pueden encontrarse numerosas críticas hacia el individualismo, la indiferencia y apatía con la que vivían los miembros de la sociedad mexicana, a través de las letras de sus canciones.

I got a frustration / With all my whole nation / There's no relation / Civilization / People who stay fools / Lie in their own pools / And they have no feelings / No good vibrations / I gotta say this, you're stupid people / They don't understand, stupid people / Rolling like a stone, you're stupid people / Change! Change! Change! Change! Change! Change! / Change! Change! Change! Change! Change! Change! Change! Change! Stupid People (Gente estúpida).

Caminando voy / Solo por las calles / Sin saber a dónde ir / Miro por doquier / La gente pasar / Unos vienen y otros van / Y la gente / Y la gente caminando va / Que viene y va / Y la gente / Y la gente caminando va / Que viene y va / Yo nunca sabré / Si un problema hay / En sus vidas / No sabré / Unos llorarán / Y otros reirán / También otros sufrirán / Y la gente / Y la gente caminando va / Que viene y va / Y la gente / Y la gente caminando va / Que viene y va. **La gente.**

*I don't care what the people say / I don't care what you've got / I just want to live my life / I get the street stride on you / Cause I, I've got my emotion / Go out every night, all night / I don't care where you go / I stay home every night, all night / I can do what I want. **I got my emotion (Estoy en onda).***

Aunque también dentro del material, se seguían encontrando canciones de amor en las que las mujeres siguen siendo vistas como musas. Así encontramos canciones como “Quiero verte (junto a mí)” y “*Let me breathe* (Déjame respirar)”, en las que se habla de un amor que necesita de la cercanía del ser querido para poder florecer, “*come with me, I call your name, be with me or disappear, stay right here, just let me breathe*” versa una de las canciones.

Cuando yo te veo / Cuando yo te abrazo / Siento que te quiero / Más y más / Cuando yo te hablo / Cuando yo te beso / Siento que te quiero / Más y más / No quisiera verte partir / No quisiera verte sufrir / Solo quiero verte estar junto a mí. **Quiero verte (Junto a mí).**

*Come with me / Is all I want / Follow me to / Where I go / Close to you / Skin to skin / Come with me, be In ecstasy / What I said / Now Is true / All I want Is to be with you / Love you all / Till I die / Be together for all our lives / Come with me, I call your name / Be with me or disappear / Stay / Right here / Just let me breathe / Just let me breathe / Stay right here. **Let me breathe (Déjame respirar).***

Una vez más, la agrupación se compone únicamente por varones, mientras que las canciones del álbum consideran a las mujeres como musas, pero también en “*Let me breathe*” se demanda a la mujer amada “ven conmigo, yo llamo tu nombre, está conmigo o desaparece”, condicionando su presencia en la vida del protagonista.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Frente a la persecución y censura que vivía el *rock and roll* en México posterior al festival de rock de Avándaro, los Dug Dug’s presentan un material que critica la indiferencia social, el individualismo y la falta de unidad. En un contexto de total opresión, el hablar de unidad social como una alternativa de resistencia ante el sistema era arriesgado, dado que en primera instancia, la capacidad de reunión del rock fue precisamente lo que desencadenó la represión por parte de las autoridades.

- **Oposición entre razón y locura**

Hay un marcado rechazo hacia el individualismo y la indiferencia, lo que además marca una separación entre los rockeros con este tipo de personas, llegando a denominarlas incluso como “*stupid people*”, es decir, “gente estúpida”. Pero esta separación también se hace con las mujeres ya que una vez más no se habla de ellas como parte de la comunidad rockera, sino únicamente como musas.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

El discurso verdadero tenía que ver con la cohesión social, de forma que si lo verdadero estaba ligado a la unidad, lo falso entonces estaría relacionado con el individualismo y la indiferencia.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Los Dug Dug's retoman la idea de cambio a través de la cohesión social, sin embargo esta vez lo hacen al reprochar el individualismo, la apatía y la indiferencia de las personas de una forma clara y directa, en lugar de la visión utópica y positiva que se tenía una década atrás. También se retoma el uso del inglés en algunas canciones, pero, a diferencia de otras agrupaciones que no manejaban este idioma al cien por ciento (como La Revolución de Emiliano Zapata, por ejemplo), los Dug Dug's sí contaban con un dominio total, al grado de que sus canciones podían entenderse sin problemas por los angloparlantes.

- **Autor**

Para los setentas los Dug Dug's ya eran uno de los grupos más emblemáticos de la escena nacional del rock, habían participado en el "Festival de Rock y Ruedas de Avándaro" siendo una de las agrupaciones que contaban con mayor popularidad y seguidores.

- **Disciplina**

Las canciones contenidas en "El loco" forman parte del *hard rock* y del rock psicodélico. Su música seguía formando parte del rock psicodélico, pero contaba con un sonido más fuerte y pesado, como el mismo término "*hard rock*" lo indica. Los instrumentos musicales cobran mayor protagonismo, hay más complejidad en cuanto a la música, de modo que la forma de ejecutar los acordes da lugar a una demostración más amplia de las habilidades musicales de los rockeros.

- **Otros**

- **El ritual**

Dentro del ritual los Dug Dug's se dirigían a su audiencia con familiaridad, dirigiéndose al público como iguales, lo hacía partícipe de las canciones apuntando el micrófono hacia éste para que los fanáticos y fanáticas pudieran corear algunas partes de las canciones, también los

animaba a aplaudir al ritmo de la música, por su parte la audiencia les pedía que tocaran más canciones. Los miembros de la agrupación solían improvisar y hacer comentarios entre canción y canción.

- La doctrina

Dado que en la doctrina el discurso denuncia al sujeto a través del enunciado y al enunciado a partir del sujeto que lo habla podemos observar que existe un vínculo recíproco entre ambos, por lo que la forma de resistencia de los Dug Dug's por medio de sus canciones logra entenderse dado el contexto en el que se encontraban insertos y teniendo en cuenta su participación dentro del mismo. Así, teniendo en cuenta que el rock psicodélico guarda una íntima relación con lo espiritual puede comprenderse de mejor manera porqué sus enunciados están vinculados con una lucha pacífica que incita a la solidaridad y la unión para lograr el cambio, en lugar de optar por una transformación en la que el uso de las armas y la violencia sean factores fundamentales.

- Sociedad del discurso

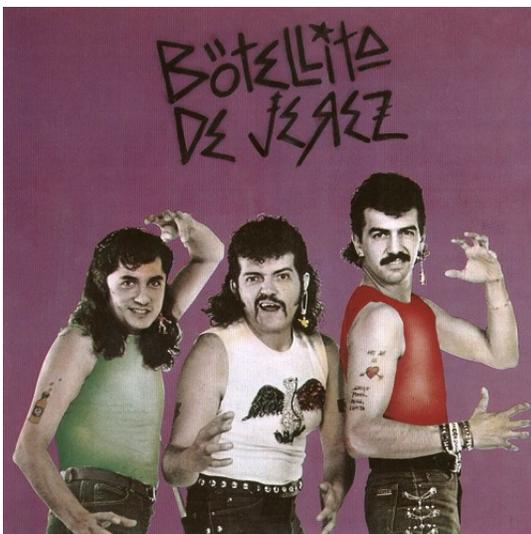
La sociedad del discurso vuelve a estar conformada por músicos de género masculino. Los tres integrantes de los Dug Dug's eran quienes pronunciaban el discurso.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua a una época en la que proferir cualquier tipo de crítica directa en contra del gobierno estaba prohibido y era sancionado, además esta censura había sido aplicada al rock de forma más drástica, por lo cual, en lugar de manifestar descontento hacia ciertas figuras representativas de la autoridad, se criticaba la apatía social y el desinterés de los individuos. Las mujeres siguen teniendo el papel de musas ya que no se habla de ellas como parte de la comunidad rocanrolera, sino solamente como seres queridos o sujetos de los que se anhela amor.

3.2.3. Discos que marcaron el rock en los años ochenta

2.2.3.1. Botellita de Jerez- Botellita de Jerez



Artista: Botellita De Jerez

Album: Botellita De Jerez

Año: 1984

Género: Rock (Guaca Rock)

País: México

Formada por Francisco Barrios el “Mastuerzo”, Armando Vega Gil el “Cucurrucucú” y Sergio Arau el “Uyuyuy”, Botellita de Jerez fue un grupo de rock mexicano nacido en los años ochenta que, además del rock, experimentó con otros géneros musicales, de forma que en sus canciones se puede notar una mezcla entre el rock y ritmos populares mexicanos a la que denominaron “guacarrock”. De igual forma, en las letras de sus temas es común observar referencias hacia elementos de la cultura popular mexicana, reivindicando así lo nacional.

Voy a mentarles una historia muy contada / Lo que en un hoyo muy pesado sucedió / Un charro negro interrumpió a media tocada / Pistola en mano su caballo nos echó / Los chavos de onda se prendieron por la afrenta / Chacos y boxers comenzaron a sacar / Cuando aquel charro les gritó ahí va la neta / Con este dancing yo los vengo a alivianar / Charrocanrol, charrocanrol, charrocanrol / Le hicieron rueda al charro aquel que zapateaba / Y con su reata al personal apantalló [sic] / Siguiendo el ritmo de la banda que tocaba / Mezcló la negra con la música del rock / Charrocanrol, charrocanrol, charrocanrol / Desde aquel día todos los ritmos están fuera / Adiós al punk, al chachachá y al agogó / Todos los chavos traen espuela y chaparreras / Porque la raza del charrock se enamoró / Charrocanrol, charrocanrol, charrocanrol / Charrocanrol, charrocanrol, charrocanrol / ¡Viva México! ¡Sí señor! **Charrocanrol.**

En este disco las letras de las canciones abordan principalmente las experiencias, prácticas y costumbres de los jóvenes de la ciudad, los problemas a los que se enfrentan en su vida

cotidiana, el entorno en el que se desenvolvían, etc., llegando a tener una fuerte carga de crítica social en ocasiones disfrazada de sarcasmo, en donde los principales motivos de queja eran la incompetencia y corrupción de las autoridades mexicanas -tanto en lo referente a sus instituciones, como a sus representantes-; la delincuencia; y la forma en la que el sistema capitalista generaba desigualdades y oprimía a los miembros de la sociedad mexicana que luchaban día a día por sobrevivir con salarios bajos y escasas oportunidades de empleo.

Cruel destino que arrojas mi vida / A otras rutas que no son de mí / Hoy me encuentro entre gente perdida / Que ha olvidado que debo salir / Quiero salir, quieren entrar / Quieren subir, quiero bajar / Pino Suárez tu estación / Y el metro es mi prisión / Pino Suárez tu reventón / Lo pide el corazón, zon, zon, zon / Suena la chicharra, chirrín, tururú/ Las puertas se cierran, me van a torcer / Policías arrieros / Pasajeros gueyes / Los andenes llenos / ¡Qué horror! **Heavy metro.**

Se rompieron las tinieblas / Yo viajaba en un camión / Bajó un caballo del cielo / Montando San Jorge al pelo / Con sus armas siempre en celo / Muy ufano aterrizó / Rechinando las pezuñas / Su caballo percherón / En medio de un eje vial / Se encontró con un dragón / Que jugaba en el semáforo / Con aliento a azufre y ron / ¡Ay yo lo vi! ¡Ay yo lo vi! Era un dragón / ¡Ay yo lo vi! ¡Ay yo lo vi! Tenía un quemón / San Jorge cruzó el abismo / Y con su macana feroz / A ese monstruo tragafuegos / Se llevaba a la prisión / Por estar hasta las chanclas / Y no usar silenciador / El dragón lloraba fuego / Pidiendo su absolución / Si ya ando que no la veo / Con eso de la inflación / Me he quedado sin trabajo / Ya ni tengo pa'l camión / ¡Ay yo lo vi! ¡Ay yo lo vi! Era un dragón / ¡Ay yo lo vi! ¡Ay yo lo vi! Tenía un quemón.
San Jorge y el dragón.

Las canciones estaban escritas con un lenguaje que incorporaba mexicanismos, anglicismos, albures y hacía uso del *spanGLISH* o espanglés, jugando con las palabras y sus significados.

Oh, Dennis, no la hagas de Toks en Wings / Oh, Dennis, no la hagas de Toks en Wings / To Vips, or not to Vips / That's the Woolworth / One, two, three, Ford, Chrysler car / General Electric, Ultra Brite / Mobil Oil Special / Bye, bye, okay / Tutsi pop y Milky way / Oh, Dennis, no la hagas de Toks en Wings / Oh, Dennis, no la hagas de Toks en Wings / To Vips, or not to Vips/ That's the Woolworth. **Oh Dennis.**

Los maderos de San Juan, piden pan y no les dan / Piden queso, les dan un hueso, se les atora en el pescuezo / Aserrín, aserrán, no les dan / Aserrín, aserrán, no les dan / De tin marín, de do pingüé / Cúcara, mácara, títere fue / Yo no fui, fue Teté, pégale, pégale, que ella fue / Yo no fui, fue Teté / Amo (amo) / Amo (amo) / Amo (amo) / Amo (amo) / Amo a to (amo a to) / Amo a to (amo a to) / Amo a to matarile, ríle, rón (amo a to matarile, ríle, rón) / Amo a to matarile, ríle, rón / Los maderos de San Juan, piden pan y no les dan / Piden queso, les dan un hueso, se les atora en el pescuezo / Aserrín, aserrán, no les dan / Aserrín, aserrán, no les dan / De tin marín, de do pingüé / Cúcara, mácara, títere fue / Yo no fui,

fue Teté, pégale, pégale, que ella fue / Yo no fui, fue Teté / Cúcara, mácara piden pan / Los maderos no les dan / Yo no fui, fue pescuezo, pégale, pégale, con un hueso / Yo no fui, fue Teté / Aserrín, aserrán, no les dan / Aserrín, aserrán, no les dan. **Los maderos de San Juan.**

Tuve un saque de onda en días pasados / Me asaltó una banda de reventados / Saca pa' los puros, gritaron tochos / Sácanos de apuros, ¡saca los chochos! / Saca tu cigarro, que tenga barro / Saca tu cerillo, que tenga brillo / ¡Saca! ¡Saca! ¡Saca para mí! / ¡Saca! ¡Saca! ¡Saca para mí! / ¡Saca! / Yo saqué las uñas, estaba erizo / Tres me abarataron y voy pa'l piso / Saca, zacatito, pa'l conejito / Saca, sacamuelas, yo estaba pelas / Sácate a la goma, para borrararte / Sácate los ojos, pa' no mirarte / ¡Saca! ¡Saca! ¡Saca, para mí! / ¡Saca! ¡Saca! ¡Saca, para mí! / ¡Saca! / Cuando me saquearon oí sirenas / Se peló la banda, le sacatearon / Me apañó la tira, me sonsacaron / Y con sus torturas me interrogaron / ¡Saca! Me decían / ¡Saca! No tenía / ¡Saca! Los gendarmes / ¡Saca! ¡No la guardes! **Saca!**

En este disco las letras de las canciones abordan principalmente las prácticas, costumbres y experiencias de la juventud mexicana que se encontraba inserta en un sistema que les brindaba pocas oportunidades y donde la delincuencia, la inseguridad y la corrupción eran el pan de cada día. De forma que si de por sí era complejo sobrevivir con poco dinero y precios altos, a esto se le sumaba la extorsión policial y los constantes robos a los que se encontraban expuestos los habitantes de la Ciudad de México.

Con Botellita de Jerez apareció el humor desatado, circense, con fuerte crítica social y una mexicanidad tan recia que admitía toda desmitificación. La música no era el fuerte de este grupo (cuyos orígenes venían de los Tepetatles de Alfonso Arau en los sesenta), y lo que importaba era el espectáculo, en el que se vestían de aztecas o se ponían grandes sombreros zapatistas, a la vez que le daban al presidente De la Madrid el título de "hulero" (por no decirle "culero", definición exacta que el pueblo de México dio al preciso durante el campeonato mundial de fútbol de 1986) (José Agustín, 2001: 114).

También plasmaban las vicisitudes que vivieron como roqueros en su camino hacia el reconocimiento público, en un periodo en el que el rock apenas comenzaba a encontrar espacios que le habían sido cerrados con anterioridad. En "Buscando la fama" retratan fielmente que el objetivo principal para las disqueras no se enfocaba tanto en lanzar discos cuyo contenido musical fuera de calidad, sino que más bien se ocupaba por encontrar productos que fueran "comerciales"; motivo por el cual en un principio se les dificultó triunfar instantáneamente, ya que en un primer momento no lograron colocar sus canciones en los canales y estaciones más populares al no ser apoyados por la industria discográfica, la cual únicamente promocionaba proyectos que fueran fáciles de vender y que no arriesgaran

demasiado la forma en la que estaba configurado el sistema. Siendo esta canción también una crítica al consumismo.

Buscando la fama por aquí, por allá, por acullá / Cruzamos como ve, cine, radio, T.V. / Con nuestro material (musical) / Pero fracasó, lo nuestro no gustó / Por fin un productor nos dio una oportunidad / Quiero algo comercial (comercial) / Un negocio musical / Óiganlo bien, se va a vender / Un ciento de rolas con punta de goma por un peso / ¿Cuántas, cuántas?, ¿cuántas, por ahí?, ¿cuántas? / Un ciento de rolas con punta de goma por un peso / ¿Cuántas, cuántas?, ¿cuántas, por ahí?, ¿cuántas? / Cómprelas, llévelas, úselas / Cómprelas, llévelas, úselas / Para que no vaya a pagar su precio comercial / Se la venimos a entregar con descuento especial / Como una oferta y promoción de Industrias Guacarrock.

Buscando la fama.

De este modo, dentro de dicha canción, Botellita de Jerez llega a comparar la venta de estos materiales discográficos, con artículos de uso cotidiano que se adquirirían en el metro de la Ciudad de México a precios muy bajos, metáfora a través de la cual expresaban el sentimiento de insatisfacción que provocaba vender sus canciones a la industria musical para obtener ganancias mínimas. Como si en lugar de música, se tratara de un lápiz o un artículo cuya creación no implica demasiado trabajo intelectual, fetichizando incluso el proceso artístico que hay detrás de la realización de ésta. De manera que si el sistema capitalista moderno gira en torno a la mercancía, entonces la creación artística no está exenta de convertirse en una.

Afirmar que la cultura es un proceso social de producción significa, ante todo, oponerse a las concepciones de la cultura como acto espiritual (expresión, creación) o como manifestación ajena, exterior y ulterior, a las relaciones de producción (simple representación de ellas). Podemos entender hoy por qué la cultura constituye un nivel específico del sistema social y a la vez por qué no puede ser estudiada aisladamente. No sólo porque está *determinada* por lo social, entendido como algo distinto de la cultura, que le viene desde fuera, sino porque está *inserta* en todo hecho socioeconómico. Cualquier práctica es simultáneamente económica y simbólica, a la vez que actuamos a través de ella nos la representamos atribuyéndole un significado (García Canclini, 1994: 43-44).

Es decir, que el proceso de producción de la cultura se relaciona con el sistema en el que nace y, además de su valor de uso, tiene un sentido simbólico que representa las características propias de dicho sistema, es decir que la cultura no es ajena al sistema, sino que, por el contrario, a través de ella se refleja y reproduce éste; por tanto, hay un vínculo entre la cultura

y la estructura, por esto, los contenidos musicales eran a la vez producto y reflejo del orden socioeconómico de la época.

Tanto el estudio de sociedades arcaicas como capitalistas ha demostrado que lo económico y lo cultural configuran una totalidad indisoluble. Cualquier proceso de producción material incluye desde su nacimiento ingredientes ideales activos, necesarios para el desarrollo de la infraestructura. [...] En un sentido general, la producción de cultura surge de las necesidades globales de un sistema social y está determinada por él. Más específicamente, existe una organización material propia para cada producción cultural que hace posible su existencia (García Canclini, 1994: 45-46).

A través de sus letras, los integrantes de Botellita de Jerez también criticaban el conformismo social de aquellas personas que en lugar de retar al sistema y realizar sus objetivos, preferían ejecutar trabajos poco satisfactorios para poder cubrir sus necesidades básicas.

Y, ¿qué cree, señor Esopo? / Que llegó el trágico invierno / Y la comida en la lata / A la hormiga que la mata / En cambio nuestra cigarra / Después de tanto ensayar / Domina ya la guitarra / Y del rock es superstar / De fábula, de fábula, de fábula / De fábula, de fábula, de fábula / Esto tiene moraleja y pa' todos es pareja / El trabajo a lo tarugo, para todos es verdugo / Lo mejor es darle duro / Lo mejor es darle duro / Lo mejor es darle duro al guacarrock / Guacarrock / ¡Guacarrock! **De fábula.**

Quizá la canción más popular de este disco es “Alármala de tos” la cual es relevante debido a que denuncia la violencia de género, dando cuenta de otro aspecto de la desigualdad que se vivía en los años ochentas y que no había sido tomado con seriedad en las canciones de rock mexicano. La protagonista de la historia es víctima de violencia estructural ya que pertenece a una clase social baja que no le proporciona las oportunidades necesarias para desarrollarse con plenitud, además es violentada desde el seno familiar, sufriendo de violencia directa al ser golpeada y explotada física y sexualmente por sus familiares, específicamente por la figura paterna, quien llegó a violarla; debido a esto la protagonista asesina a su padre y al acudir con la autoridad es violada nuevamente y agredida hasta la muerte. Esto tiene que ver con las desigualdades generadas en un sistema patriarcal, a través del cual se pondera el dominio de lo masculino y se justifica el uso de la violencia de los hombres sobre las mujeres para poder controlarlas.

La transmisión de roles a través de la cultura ha entrañado desigualdad, pero, además, esta desproporción viene impregnada por el dominio de un sexo sobre el otro [...] Así, se puede señalar que los motivos o

elementos que explican que la violencia se dé cotidiana y habitualmente, y que al mismo tiempo sean tan desconocidos, son esencialmente:

El sexismo cultural transmitido a través de mecanismos de control social, formal e informal, en el proceso de socialización, por parte de la familia; la escuela, y las instituciones políticas, religiosas y administrativas, así como por el medio laboral. Con toda esta maquinaria, la sociedad presiona para que las personas pensemos y actuemos de forma diferente, según seamos mujeres o varones [...] las víctimas de violencia familiar tienen en común su vulnerabilidad, la cual deriva de diferentes factores, tales como su condición de dependencia, su imposibilidad de tener acceso a los espacios de procuración de justicia ya sea por desconocimiento de cómo hacerlo, en unos casos, o por la falta de capacidad jurídica, en otros (Ruiz Carbonell, 2002: 21).

A partir de esto se explican las condiciones de extrema vulnerabilidad en las que se encuentran las mujeres que son víctimas de violencia doméstica, ya que desde el seno familiar sus oportunidades se ven limitadas a causa de una ideología que fomenta la desigualdad con base en el género al que pertenezca un individuo; asimismo, esta ideología se reproduce dentro y fuera de la familia mediante los roles de género. Otro factor que dificulta la impartición de justicia y resarción de los daños para con las víctimas, tiene que ver como menciona Ruiz Carbonell (2002), con la falta de acceso de las víctimas a los espacios de procuración de justicia o con la incapacidad de quienes se encargan de proporcionarla. El tema está basado en una noticia que apareció en el periódico/revista de nota roja “Alarma!”. En dicho tema se habla de la violencia directa, cultural y estructural a las que estaban expuestas las mujeres, sobre todo las de bajos recursos, en el contexto sociocultural del México de los años ochenta.

La Lola paciente mendigaba / Sufría, su jefe la obligaba / Con ella sacaba buena lana / La pobre era jorobada / Su madre le metía al talón / Era perversa y de mal corazón / Su hermano vivía en el reventón / Él era Lilo, amante de un panzón / Alarma, alármala de tos / Uno, dos, tres, patada y cos / Alarma, alármala de tos / Uno, dos, tres, patada y cos / Ese día pasaba normalmente / Cuando su padre atacola (sic) de repente / Violola (sic) con un deseo demente / Y ella quiso morir en ese instante / Mató a su padre cuando este la seguía / Mientras su hermano con su madre le ponía / Pensó que ayuda jamás encontraría / Hasta que al fin halló a un policía / Alarma, alármala de tos / Uno, dos, tres, patada y cos / Alarma, alármala de tos / Uno, dos, tres, patada y cos / La Lola su historia lloró / Y auxilio al tira imploró / El azul sonriendo la miró / ¿Qué creen que fue lo que pasó? (¿Qué pasó?) / Siguíola [sic], Atacola [sic], Golpeola [sic], Violola [sic] y Matola [sic] / Con una pistola. **Alármala de tos.**

En cuanto a la portada del disco homónimo de Botellita de Jerez se puede observar que cuenta con una imagen fuertemente marcada por los ochentas, pero también puede notarse que la

forma de vestir de los integrantes incorporaba el estilo ecléctico que podía percibirse en su música, el cual mezclaba lo norteamericano con lo mexicano, combinando los jeans de denim, con playeras en colores verde, blanco y rojo, y un estampado de águila en el centro de la playera blanca, emulando al lábaro patrio mexicano. Asimismo, los jeans o pantalones de mezclilla procedentes de norteamérica, habían sido modificados al ser confeccionados con incrustaciones y arreglos propios de los mariachis mexicanos; las playeras sin mangas, los tatuajes, aretes y pulseras, y el graffiti del título contaban con rasgos del punk; por último, el cabello largo y desarreglado, era un símbolo de rebeldía, atrevimiento y libertad.

Así como los jóvenes punk adoptaron un vestuario similar al de la clase obrera, los integrantes de Botellita de Jerez se hicieron de una imagen muy cercana a lo que ellos mismos definen como “naco”, haciendo referencia a la cultura popular más marginal de la sociedad mexicana, a la cual reivindicaron en la mayoría de sus canciones, ya que para este grupo de rockeros “lo naco es chido”. Botellita de Jerez representaba a una generación de jóvenes que trataban de desprenderse de los prejuicios, tanto sociales, como musicales, es por eso que el conjunto de todos estos elementos fueron plasmados en la cubierta de su álbum.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Durante los años ochenta el rock retomó espacios que le habían estado prohibidos diez años atrás, la censura se trasladó de los espacios a las canciones, a pesar de esto, aún se cancelaban conciertos de manera arbitraria y los medios de comunicación seguían optando por difundir música comercial en lugar de sonidos experimentales que contaran con contenidos más sustanciales.

- **Oposición entre razón y locura**

La razón estaba asociada al progreso, de modo que la apertura de espacios no fue accidental, sino que respondía a intereses de mercado, de manera que se apuntaló al rock como producto. Por tanto, la locura aparece como el reducido grupo de los y las intérpretes de dicho género

musical que se rehusaba a seguir las pautas de las empresas discográficas para poder darse a conocer y vender sus materiales.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Mientras que discurso verdadero tiene que ver con la idea del progreso a través del crecimiento económico y la acumulación de riquezas, el discurso falso tendría que ver con todo aquello que lo contradijera, así el rock “que vende” se presenta como el rock verdadero, mientras que el que se hace subterráneamente no cuenta con reconocimiento. Al igual, como en el discurso el progreso económico trae consigo mejores oportunidades y mayor calidad de vida, la falta de empleo, la delincuencia y la corrupción, al presentarse como hechos que contradicen la voluntad de verdad de dicho progreso, tienen que ser invisibilizados por el sistema. Por este motivo, dentro del rock mexicano, los discursos que hablen de este tipo de contradicciones no tienen cabida en la difusión de los medios y estaciones más populares del país. Una cosa es que el rock se integre nuevamente en los espacios de los que había estado restringido para ser explotado comercialmente, y otra que cuente con plena libertad en sus discursos. En este contexto, el esfuerzo que hace Botellita de Jerez a través de su disco homónimo resulta tanto contestatario como arriesgado comercialmente.

• **Procedimientos internos**

- **Comentario**

En su disco homónimo Botellita de Jerez reivindicó aspectos de la cultura popular mexicana que habían sido criticados y menospreciados con anterioridad por formar parte de las clases menos instruidas. Con esta agrupación también se volvió a hacer uso del idioma inglés pero esta vez de forma satírica, haciendo un juego de palabras entre este idioma y el español, pronunciando mal las frases y acomodándolas de manera que formaran frases chuscas.

- **Autor**

Este trío de músicos nació en la escena *underground* y logró prestigio dentro del rock mexicano gracias a su estilo musical -el cual conjuntaba ritmos populares mexicanos como el

mariachi y la cumbia con el rock- y a sus letras irónicas y desinhibidas. “Alármala de tos” fue una de las canciones que alcanzaron mayor éxito y los colocó dentro de las figuras más populares del rock en México.

- Disciplina

El tipo de rock que tocaba Botellita de Jerez fue denominado por la misma agrupación como “guaca rock”, fusión de las palabras aguacate y rock, lo que tenía que ver con la combinación entre lo mexicano (sonidos, lenguaje, espacios, vestuario, referentes y otros elementos propios de la cultura popular mexicana) y el ritmo del rock.

• Otros

- El ritual

El lenguaje es un componente fundamental en la vinculación de los individuos a través del ritual, de este modo, los seguidores de la agrupación encontraron en Botellita de Jerez y sus canciones un referente próximo, los personajes que protagonizaban sus letras eran ellos mismos: la “banda”, los fanáticos; los músicos no eran tan diferentes a ellos, sino que eran iguales, los representaban, se identificaban con ellos, de manera que existía una dependencia recíproca entre los músicos y sus seguidores, lo cual podía observarse a través del ritual en el que la agrupación se integraba al resto formando una gran comunidad.

- La doctrina

Mediante la doctrina los y las fanáticas de la banda se vinculan entre sí al sentir proximidad con los discursos de las canciones de Botellita de Jerez, dado que éstas retrataban su vida cotidiana, una vida atravesada por la delincuencia, la corrupción y la pobreza. Además del contexto, el lenguaje también tiene un papel vinculante, ya que se identifica con un amplio sector de la población principalmente conformado por la juventud de clases medias y bajas de la Ciudad de México.

- Sociedad del discurso

La sociedad del discurso la conforman de nueva cuenta hombres rockeros involucrados con el activismo y las causas sociales, ya que tenían una opinión crítica hacia el gobierno y la desigualdad social, lo cual se veía reflejado en sus letras.

- Adecuación social del discurso

El discurso de protesta se adecua de manera ingeniosa como una sátira que pone de manifiesto los problemas y contradicciones ocasionados por la violencia estructural y la desigualdad social, de una forma cómica, lo cual suaviza un poco la cruenta realidad a la que se enfrentaban los individuos de clase media y baja de la sociedad mexicana de los años ochentas.

3.2.3.2. Hurbanistorias- Rodrigo González



Artista: Rodrigo González

Album: Hurbanistorias

Año: 1986 (1982)

Género: Folk Rock, Rupestre

País: México

Rodrigo González, mejor conocido como “Rockdrigo” es una leyenda del rock mexicano que inició su carrera picando piedra, componiendo, tocando y grabando sus canciones él mismo; de esta forma surge “Hurbanistorias”, creación inspirada en los eventos que ocurren cotidianamente en la ciudad, específicamente en lo que era el Distrito Federal, hoy Ciudad de México, en los años ochenta. Sus piezas tenían una marcada influencia de la música folk anglosajona, quizá producto de la cercanía entre su ciudad natal y la frontera con los Estados Unidos; Rodrigo comenzó a componer desde los 15 años y estudió siete carreras, de las cuales no terminó ninguna, aún así, los conocimientos que adquirió en cada una tuvieron gran peso en sus letras, las cuales eran sumamente críticas. Con él nace un tipo de rock denominado como “rupestre”, llamado así debido a que es un rock que no cuenta con una gran producción, voces sobresalientes o virtuosismo musical.

El rock rupestre, pues, era el rock de los jodidos, un rock básico, sin sofisticación, sin recursos, salido directamente de las márgenes de la realidad urbana de los años de la primera gran crisis; un rock de las cavernas, lo que implicaba también un movimiento musical en sus inicios. Por supuesto, se trataba del rock mexicano que al fin nacía: un rock tan inconfundible como el de Led Zeppelin, pero tan mexicano como José Alfredo Jiménez (José Agustín, 2001: 114).

El cantautor trataba de integrar lo individual con lo colectivo a través de metáforas, que tenían como propósito -además del musical- despertar la consciencia en sus escuchas, ya que éste creía que a través del rock, junto con otras formas de arte, se podía lograr una revolución; era partidario de la libertad y del cambio, no tenía miedo de exponer los abusos de las autoridades y las contradicciones del sistema, tampoco le importaba el éxito económico, motivo por el cual nunca grabó un disco de estudio profesional. Murió a la temprana edad de 35 años a causa del terremoto que estremeció la Ciudad de México en 1985, lo que, junto con su obra e ideología, lo consagró como una de las más grandes figuras míticas del rock mexicano.

Rodrigo González consolidó, profundizó, amplió y refinó el incipiente rock mexicano. Este talentoso rocanrolero llegó de Tampico, una auténtica mina de rock, y durante un tiempo sobrevivió cantando sus canciones en el metro, en autobuses urbanos y en la calle. Sus composiciones se caracterizaban por un ingenio mexicanísimo y gandallón; el humor y la ironía se codeaban con un verdadero aliento poético y se manifestaban a través de un lenguaje coloquial que se adaptaba estupendamente a los marcos melódicos. Rodrigo, que después modificó su nombre a Rockdrigo, finalmente logró trabajo en un hoyo llamado Wendy's y con rapidez se hizo de numerosos seguidores que disfrutaban enormemente sus canciones. En vivo, Rockdrigo exudaba un carisma extraordinario y era mucho más rocanrolero de lo que resultó en su único disco que él supervisó y controló: *Hurbanistorias*, en el que parecía más cerca del canto nuevo. Era muy inteligente y tenía una cultura estimable, así es que en sus rolas había referencias a intelectuales mexicanos, a libros, y tenía versos como "ya lo dijo Freud, no me acuerdo en qué lado, ésta es la experiencia que he experimentado". Sus homenajes a la ciudad de México, como "Vieja ciudad de hierro", sedujeron al público roquero, al igual que sus canciones humorísticas, como "Oh yo no sé" o "El Ete", que pertenecían a la mejor tradición picaresca de Chava Flores; "Metro Balderas" a su vez se volvió emblemática del México de los ochenta. En 1985 la fama de Rockdrigo crecía imparable y lo convertía poco a poco ni la máxima figura del rock mexicano. Precisamente cuando le iba mejor, cuando su disco recogía reseñas favorables y se conocía cada vez, más, cuando le ofrecían muchas y buenas oportunidades, Rockdrigo murió aplastado en su departamento de la colonia Juárez durante el terremoto de septiembre. El terremoto lo mató, pero acabó de mitificarlo (José Agustín, 2001: 112-113).

En "Hurbanistorias" -disco grabado de forma independiente en el año de 1984- Rodrigo narra un conjunto de relatos en los que exhibe que los problemas más comunes de los ciudadanos del Distrito Federal no son fortuitos, sino que son consecuencia de un sistema dispar que los desfavorece y que a través de su ideología disfrazaba con engaños sus paradojas. En "Perro en el

Periférico” Rodrigo desenmascara estos engaños a través de rimas y metáforas urbanas, en esta canción “el individuo es consumido por la voracidad insaciable de la sociedad industrial, sintiéndose indefenso frente a la vorágine y el bullicio urbano” (Escamilla en Cortés y González, 2012: 67), además, el protagonista de la canción se da cuenta de que este tipo de sociedad se basa en una serie de mentiras y trampas que se normalizan a través de costumbres y creencias para evitar su caída, encontrándose en un dilema entre lo que creció aceptando como cierto y lo que percibe en la realidad, llegando a cuestionarlo todo y no encontrar una respuesta, por lo que llega a compararse con un animal que se encuentra impotente ante una situación sin salida, en la cual el único destino cierto es la muerte, pero, mientras llega ese momento, el animal trata de sobrevivir “confundido y colérico” al quedarse sin opciones.

Desde que nació barnizaron sus entrañas / Retacaron [sic] su cabeza de patrañas / Costumbres que como arañas / Lo atraparon en su red hecha de mañas / Creció creyendo ser normal / Con los botones precisos / Superando al animal / En el cuarto y quinto inciso / Pero un día voló / Y desde arriba él miró / El desorden de todo el barullo esférico / Fue entonces que se sintió / Como un perro en el periférico / Fue entonces que se sintió / Como perro en el periférico / Confundido por creencias / De religiones y ciencias / Aturdido por el ruido / En su interior, bien perdido / Tan solo un disco rayado / Con volumen muy histérico / Sin saber para qué lado / Como un perro / Como un perro en el periférico / Solo era una una representación / Tan solo un acto de teatro / Una simple asimilación / De aquel tiempo y ese espacio / Confundido y colérico / Como un perro en el periférico. **Perro en el Periférico.**

Lo mismo pasa en la “Balada del asalariado”, donde se relatan las preocupaciones y angustias que trae consigo la falta de dinero, las cuales están presentes en cada instante de la vida de quienes trabajan con el salario mínimo, es decir, de la mayoría de la población. En la canción también se deja ver un elemento religioso que caracterizaba a gran parte de la sociedad mexicana de ese tiempo: la fe, por lo que el protagonista de la canción busca ayuda sobrenatural a través de oraciones y rezos, pero lo único que encuentra es “al diablo de la devaluación”. La canción finaliza con las frases “me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana. Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermano”, dando a entender que tanto hombres como mujeres no estaban exentos de sufrir la misma “suerte”.

Me asomé a la ventana y vi venir al cartero / Me entretuve pensando en una carta de amor / Más no, no, no / Era la cuenta del refri y del televisor / Me asomé a la ventana y vi venir a Romero / Me entretuve pensando en que venía a saludar / Más no, no, no / Eran seis meses de renta que tenía que pagar / Me

asomé a mis adentros / Solo vi viejos cuentos / Y una manera insólita de sobrevivir / Miré hacia todos lados / Dije “¡Dios!, ¿qué ha pasado?” / Nada, muchacho, solo eres un asalariado / Por la puerta han entrado mi mujer y mis hijos / Preparo la alegría que nos va a acariciar / Más no, no, no / La despensa y la escuela se tenían que pagar / Pagar, pagar, pagar pagar / Sin descansar / Pagar tus pasos / Hasta tus sueños / Pagar tu tiempo y tu respirar / Pagar la vida con alto costo / Y una moneda sin libertad / Suben las cosas / Menos mi sueldo / Es lo que se espera de este lugar / No, no, no / No, no / Me fui para la iglesia a buscar un milagro / Rezándole a un retrato quise ver la cuestión / Más no, no, no / Lo que vi fue al diablo de la devaluación / Me asomé a mis adentros / Solo vi viejos cuentos / Y una manera insólita de sobrevivir / Miré hacia todos lados / Dije “¡Dios!, ¿qué ha pasado?” / Nada, muchacho, solo eres un asalariado / Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana / Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermano. **Balada del asalariado.**

En “Rock en vivo” se habla de un fracaso amoroso en el que se compara al amor de la ex pareja con un rock en vivo “fugaz e improvisado”, pero también se hace mención a la falta de cohesión social que impera en una sociedad individualista en donde las personas no se preocupan por nadie más que por sí mismas. Este tema da a entender que sin amor “todo es esquema”, “máquinas, sistemas, estructuras”, no hay un propósito real que motive a seguir viviendo bajo un régimen opresor del que terminaremos siendo solo una parte más del engranaje, realizando las tareas de forma mecánica. Si el amor es el propósito fundamental que le da sentido a la vida humana, entonces a través del amor -entendido este como un sentimiento universal y fraternal- podría lograrse la unión entre los individuos y así llevar a cabo un cambio en la estructura social; sin embargo, como la modernidad trajo consigo la idea del progreso para remplazar al cambio social como eje rector (Wallerstein, 1999), los vínculos entre las personas se hacen cada vez más frágiles, lo que dificulta que esto suceda.

No falta nada en la estructura de smog / Los zapatos viejos y las caras oxidadas / Las máquinas rugen feroces / Sobre Antonio Caso / Sombras que entran y salen oliendo a cerveza / Clavado en una idea / Volteo a ver si aterrizas / Me asomo al reloj / Y es más que un calendario / Sospecho que allá afuera solo hay desconocidos / Figuras de cera que pasan sin decir tu nombre / No, no hay manera de regresar la cinta / Tu amor fue un rock en vivo / Dos, tres, manchas de tinta / Un requinto de jazz, fugaz e improvisado / Una imagen en el aire de un pintor / Apresurado/ Ya todo es esquema / Desde que partió tu barco / Máquinas, sistemas / Estructuras, sin embargo / Un acorde vuela / Me platica de una isla / Y un navegante herido para tras tus ojos. **Rock en vivo.**

“Distante instante” es una oda a la nostalgia y la soledad, y en esta canción también se pueden percibir las consecuencias de una sociedad individualista, en donde las personas se han convertido en seres desapegados, apáticos, mecanizados y casi autómatas.

Si volviera el amor / Si tuviera un hermano, un amigo, un sueño en la mano / Moriría ese dolor / De buscar el calor en el cruel laberinto de este vaso de alcohol / De estas calles sin sol / Si tuviera ilusiones / Si existieran razones, locuras, mentiras, pasiones / No habría necesidad / De pasarme por horas bebiendo cantimploras de esta gris soledad / De esta eterna ansiedad / Si pudiera borrar esos viejos recuerdos / Que como viles cuervos arrancan ya mis ojos / Dejando a mis despojos / Entre historias hirientes / Igual de indiferentes / Al amor y a las gentes. **Distante instante.**

Una vez más se hace alusión a la necesidad de un sentimiento que logre unificar a las personas, sin que éste se agote, lo cual podría parecer imposible en un mundo en el que todo expira casi instantáneamente como consecuencia de la modernidad, ya que “la actualidad moderna es entendida como un momento de tránsito que se consume en la conciencia de la aceleración del presente y en la expectativa de la heterogeneidad del futuro” (Habermas, 1993: 16), es decir que, en la modernidad, todo se consume velozmente a sí mismo en la espera de lo que está por venir, por lo cual nada es duradero.

Algo similar a lo que ocurre con “Distante instante” sucede en “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)”, canción en la que también se puede observar que los temas de individualismo y alienación son recurrentes; en dicho tema el músico señala “y cual si fuera la espuma de un anuncio de cerveza, una marca me ha vendido ya la forma de mi cabeza” realizando nuevamente una fuerte crítica al sistema capitalista que despoja a los individuos de su esencia, para convertirlos en “sombras borrosas”.

Camino automático en una alfombra de estatuas / Masticando en mi mente las verdades más sabidas / Y como un lobo salvaje / Que ha perdido su camino / He llenado mis bolsillos / Con escombros del destino / Sabes bien que / Manejo implacable mi nave cibernética / Entre aquel laberinto de los planetas muertos / Y cual si fuera la espuma / De un anuncio de cerveza / Una marca me ha vendido ya / La forma de mi cabeza / Ya que yo / No tengo tiempo de cambiar mi vida / La máquina me ha vuelto una sombra borrosa. **No tengo tiempo (de cambiar mi vida).**

“Vieja ciudad de hierro” también hace una crítica -aunque quizá no tan evidente- al crecimiento industrial capitalista, el cual genera abundante contaminación, ruido excesivo,

violencia desmedida, y hace desaparecer los pocos espacios naturales, ecológicos y recreativos que se esfuerzan por sobrevivir en el contexto urbano de la Ciudad de México.

Capital de mil formas / De bellezas que se pierden entre el polvo / De tus carros, de tus fábricas y gentes / Que se hacinan y tu muerte no la sienten / ¿Qué harás con la violencia? / De tus tardes y tus noches y en tus calles / En tus parques y edificios coloniales / Convertidos en veloces ejes viales / Ya que te han parado el tiempo / Te han quitado la promesa de ser viento / Te han quebrado las entrañas y el silencio / Ha volado como un ave sin aliento / Se ha marchado lejos / Tu sonrisa clara y en tus azulejos / Han morado colores que son añejos / Y hoy ya no brillan más / Y ahora no brillan más. **Vieja ciudad de hierro.**

“Oh, yo no sé” hace alusión a un interés de tipo carnal por parte de un hombre hacia su pareja romántica que, de acuerdo con la canción, es de género femenino y no está dispuesta a tener un acercamiento sexual con éste. La trama revela los intentos de convencimiento por parte del sujeto en cuestión, los cuales pueden verse como una forma de ejercer presión sobre la voluntad de la mujer de quien se habla y así persuadirla de cambiar su decisión, lo cual sería una forma de violencia; pero también refleja la poca libertad con la que contaban las mujeres de la época, las cuáles aún se veían en el dilema entre seguir las normas y costumbres tradicionales que reprimían su sexualidad o liberarse de ellas.

Oh, yo no sé, porqué no la sueltas / Si te aviento choros y te doy mil vueltas / Hasta soy cuaderno [sic] ya de tus papás / Le doy pa' su chela a tu hermano el rapaz / Oh, yo no sé, porqué no me las das / Si agarras la onda de alivianada / Y si me la sueltas al grito de zaz / Un viaje muy chido tú te meterás / Te meterás un viaje muy chido / Un viaje muy chido tú te meterás / Oh, yo no sé, porqué no me las prestas / Si te hago regalos y te llevo a fiestas / Te invito a cenar al mejor restaurant / Te llevo en mi carro hasta Atizapán / Oh, yo no sé, porqué no te alivianas / De soltar la luz se me quitan las ganas / Si yo ya te dije que me iba a casar / Con solo tantito nada va a pasar / Nada va a pasar, con solo tantito / Con solo tantito nada va a pasar. **Oh, yo no sé.**

En “Ratas” y “Estación del Metro Balderas” Rodrigo habla de la delincuencia como un tema aparentemente común, ya que sucedía con frecuencia en la ciudad. En el primer tema, Rodrigo utiliza a las ratas como símbolo de la corrupción, ya que éstas eran muchas y podían encontrarse en todos los ámbitos en los que se desenvolvían las y los ciudadanos del Distrito Federal, del mismo modo que ocurría con los criminales, los cuales podían ser “ratas” sin importar la clase social a la que pertenecieran, esta analogía fue muy conveniente ya que en

México el término “rata” tiende a ser asociado con los ladrones. En esta canción el compositor denuncia abiertamente que las autoridades no ponían solución al asunto, porque, en muchas ocasiones, ellas mismas formaban parte de las “ratas”.

Veloces sombras se escurren silenciosas / Al amparo de la obscuridad / Veloces sombras se adueñan de las calles / Y las cloacas de la gran ciudad / Voraces e inteligentes / Gustan vivir entre gentes / Contándolas por millones / Y de especies diferentes / Cinco por cada persona / Robándose el alimento / Propagando enfermedades / Haciendo oler mal el viento / Asesinando a los niños / Sin que nadie haga nada / Escondidas en las mantas / Enseñándonos los dientes / Llegan hambrientas las ratas / Ratas, saliéndose por mis ojos / Enredadas entre mis pestañas / Contándolas por manojos / Dotadas de millones de mañas / Ratas entre el comerciante / Sacándote la cartera / Arriba y abajo en el metro / Ratas por donde quiera / Sacándote una charola / Cayéndote encima con bola / Vestidas con trajes finos / Vestidas con cualquier quimera / Ratas por todas partes / Ratas los lunes y martes / Ratas mientras entro y salgo / Royéndote las noticias / Queriendo quitarte algo / Contándote cosas ficticias. **Ratas.**

Ahora bien, en “Estación del Metro Balderas” encontramos la historia de otro delincuente que decide tomar por la fuerza el andén del Metro de la línea 3 de la Ciudad de México, debido a que está trastornado dado que su pareja se extravió en esa estación años atrás -lo que parecía ocurrir con facilidad, ya que siempre se aglomeraban multitudes en ese lugar-. Al final del relato el personaje principal se justifica diciendo que el propio sistema lo ha vuelto un criminal, cosa que no dista mucho de la realidad, ya que la falta de recursos económicos y la escasez de oportunidades de trabajo y educativas juegan un papel importante en la delincuencia; así, la existencia de criminales es producto de un sistema inestable que los obliga a violar la ley para poder sobrevivir; es decir, que el mismo sistema que los condena, es también el que los crea.

Sáquese de aquí señor operador / Esto es un secuestro, yo manejo el convoy / Mejor haga caso, para usted es mejor / Así es que hágase a un lado, porque ahí le voy / Hace cuatro años que a mi novia perdí / En esas muchedumbres que se forman aquí / La busqué en andenes y en salas de espera / Pero se perdió, en la estación de Balderas / En la estación del Metro Balderas / Ahí fue donde yo perdí a mi amor / En la estación del Metro Balderas / Ahí dejé embarrado mi corazón / No, no, no, no, no / En la estación del Metro Balderas / Una ola de gente se la llevó / En la estación del Metro Balderas / Vida mía, te busqué de convoy en convoy / Mejor haga caso o le doy un balazo / ¿No se ha dado cuenta que estoy muy alterado? / Ya lo dijo Freud, no me acuerdo en qué lado / Solo es la experiencia que he experimentado. **Estación del Metro Balderas.**

Por último en el “Rock del Ete” el compositor hace juegos de palabras que hacen referencia a una película de Steven Spielberg que estuvo de moda en esa década, cuyo título era “E.T.”, en la cual la historia giraba en torno a un extraterrestre que había llegado a la Tierra. En la versión de Rockdrigo, el alienígena ha llegado para buscar mujeres; conforme avanza la canción el oyente puede darse cuenta de que en realidad este ser espacial no es más que una representación del miembro reproductor masculino. El tema puede verse como una parodia a la forma en la que los núcleos conservadores reaccionaban ante la posibilidad de que las mujeres tuvieran relaciones sexuales antes del matrimonio, o fuera de éste, poniendo en entredicho los valores tradicionales, por eso versa “cierren puertas y ventanas, escondan a sus hermanas, ahí viene el Ete [...] a donde quiera se mete” y “los esposos y los novios lo quieren sacar de la Tierra”. Sin embargo la canción también incluye expresiones machistas y homofóbicas como “a las mujeres somete” y “a los chayotones provoca alegría”, las cuales siguen siendo un ejemplo de violencia simbólica.

Dicen que llegó de lejos / Alguien de las estrellas / Anda en busca de mujeres / Quién sabe qué quiere con ellas / No le importa que sean viejas / Jóvenes, feas o bellas / No es el pájaro uy, uy, uy / Pero llegó del cielo / Tampoco el gallito inglés / Pero causa más desvelo / De cuello largo y cabezón / Pelón, porque carece de pelo / ¿Sabes quién es? / Es el Ete / A donde quiera se mete / Es el Ete / A las mujeres somete / Cierren puertas y ventanas / Escondan a sus hermanas / Ahí viene el Ete / Es el Ete / A donde quiera se mete / Es el Ete / A las mujeres somete / Cierren puertas y ventanas / Escondan a sus hermanas / Ahí viene el Ete / Los niños juegan con él / Y a los mayores aterra / Los esposos y los novios / Lo quieren sacar de la Tierra / Anda tras él la policía / Y a los chayotones provoca alegría / Trae un mensaje de amor / Para solteras y viudas / Dicen que quita el insomnio / Y que hasta cura las crudas / Y aunque no es para tanto / Casi lo quieren volver un santo / ¿Sabes quién es? / Es el Ete / A donde quiera se mete / Es el Ete / A las mujeres somete / Cierren puertas y ventanas / Escondan a sus hermanas / Ahí viene el Ete. **Rock del Ete.**

La portada del álbum fue diseñada por el propio Rodrigo y es una imagen en blanco y negro del cantautor tocando su guitarra, en ésta aparecen personas, edificios y automóviles de fondo, mientras que en la parte superior del disco puede leerse el letrero “Rodrigo González” y abajo de éste “Hurbanistorias”. Tiempo después la disquera Pentagrama relanzaría un disco póstumo del material que originalmente se encontraba en formato cassette.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Lo prohibido en una época en la que el rock había resucitado eran justamente los discursos que pusieran en entredicho el funcionamiento del sistema. El rock tenía permitido hablar sobre fama, dinero, mujeres, sexo, drogas y las vivencias particulares de quienes hacían esta música, sin embargo si querían lograr éxito y ser difundidos a través del radio o la televisión, quienes se dedicaban a tocar rock tenían que seguir el camino que las disqueras les impusieran. Por estos motivos “Hurbanistorias” de Rodrigo González nace como un material independiente; el músico lanza críticas directas en contra del sistema mexicano y la desigualdad que propicia, en sus letras señala el aislamiento, el individualismo, la alienación y desesperación de quienes como él se encuentran tratando de sobrevivir día con día ante una estructura que apenas les permite cubrir sus necesidades básicas, denuncia la violencia como un mecanismo del sistema, pero también como resultado de las pocas oportunidades que brinda.

- **Oposición entre razón y locura**

Mientras que la razón está marcada por el desarrollo económico, la locura sería ir en contra del mismo. La locura es denunciar su poca utilidad y tratar de moverse fuera de este sistema como lo hace Rodrigo González al no grabar su disco con una disquera reconocida y difundirlo de forma independiente.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Lo verdadero está representado una vez más por el progreso económico y lo falso por todo aquello que lo rechace, por lo que los discursos verdaderos son los que se alinean bajo los parámetros que la industria discográfica ha impuesto implícita o explícitamente, mientras que en lo falso se agrupan todos aquellos discursos que salen de la norma y se empeñan por seguir resistiendo al sistema.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Rodrigo González recupera la crítica social como un elemento del rock, lo hace de una forma sencilla pero contundente, a través de canciones que nuevamente hablan de la vida en la ciudad y los obstáculos que se presentan en la cotidianidad mexicana. También en sus canciones vuelven a estar presentes elementos de cohesión social y de reivindicación de lo mexicano. La novedad radica en que aborda problemas sociales como la delincuencia, la pobreza y la violencia, de una forma que deja ver que no se dan de forma fortuita, sino que son producto del sistema y la falta de oportunidades existente en él. Asimismo, habla de la contaminación y el deterioro de la ciudad como consecuencia de este llamado “progreso”, que también parece transformar a las personas en seres autómatas que no tienen tiempo para preocuparse por ellos mismos o por los otros. Sin embargo cabe mencionar que también recupera expresiones machistas y ofensivas como “chayotones”, que denotan desprecio hacia las personas homosexuales y en dos de sus canciones se hace alusión a la búsqueda de sometimiento de las mujeres ante los hombres en “Oh, yo no sé” cuestionando la autenticidad de su libertad sexual al cantar: “oh, yo no sé, porqué no me las das, si agarras la onda de alivianada” y no respetando su derecho a decidir sobre su cuerpo, y en “El rock del Ete mediante la frase “Es el Ete, a las mujeres somete, cierran puertas y ventanas, escondan a sus hermanas, ahí viene el Ete”, en donde las mujeres deben esconderse porque son vulnerables ante este ser, que no es más que el órgano reproductor masculino, por lo que si las mujeres tienen que esconderse de él es porque no son percibidas como seres que cuentan con derechos, ni mucho menos con igualdad ante los hombres.

- **Autor**

Rodrigo González es una figura mítica del rock mexicano, es uno de los principales representantes -si no es que la figura más icónica- del rock rupestre, llegando a ser comparado con artistas de la talla de Bob Dylan, por ejemplo. El músico nació en Tamaulipas y fue picando piedra hasta llegar a la Ciudad de México, también es importante mencionar que sus

líricas son resultado de los conocimientos adquiridos a través de sus años de estudiante -y su paso por varias carreras, las cuales nunca terminó-. La cercanía con los Estados Unidos permitió también un mayor acercamiento al rock anglosajón y especialmente al folk, que también sería una gran influencia en el tipo de música que tocaba Rodrigo.

- **Disciplina**

El género musical de Rodrigo González se asocia con el folk rock, sin embargo, el músico es señalado como uno de los pioneros del rock rupestre en México, este tipo de rock suele estar representado por el uso de la guitarra y/o la armónica para acompañar la voz, así como por las letras que narraban la cotidianidad mexicana y contenían elementos de protesta en sus letras, además del hecho de que los materiales se lanzan de manera independiente debido a la falta de recursos.

No es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles.

Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente.

Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando [sic].

Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores (Manifiesto Rupestre en Rupestre. El documental, 2014).

• **Otros**

- **El ritual**

Dado que el rock rupestre es un rock muy simple en el que no se necesita tener una voz prodigiosa, y el uso de instrumentos electrónicos es prescindible, cualquiera podía ser

intérprete de rock rupestre siempre y cuando abordara temas de la cotidianidad mexicana. La clase social juega un papel importante ya que los “rupestres” eran casi siempre artistas marginales que no contaban con los recursos económicos para difundir su música de forma masiva, realizar producciones profesionales, o incluir instrumentos musicales sofisticados en la grabación de sus materiales.

- La doctrina

Los individuos pertenecientes al movimiento rupestre se distinguían de otros y otras intérpretes de rock, debido a que eran visto como los marginales, los “mugrosos”, la prole, mientras que los rockeros formaban parte de la élite. Así tanto músicos como seguidores se vinculaban entre sí y con el discurso gracias a que este enunciaba sus experiencias cotidianas. Este movimiento formaba parte de la resistencia pacífica ante una estructura que generaba y reproducía desigualdad y violencia, el discurso permitía dar visibilidad a estos problemas en lugar de mantenerlos escondidos, como lo hacían otros intérpretes del rock nacional para seguir vigentes.

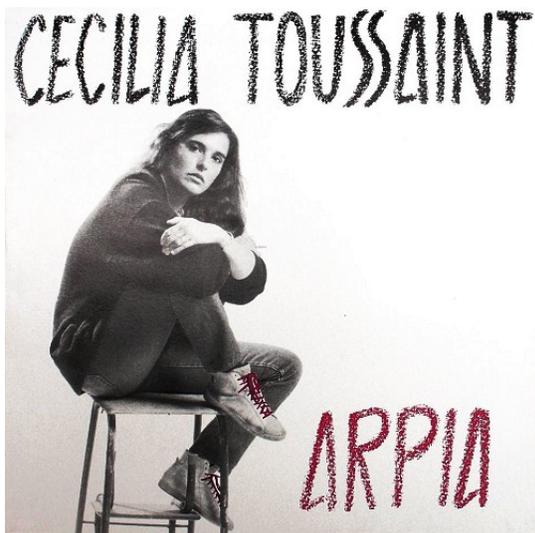
- Sociedad del discurso

La sociedad del discurso la constituye un músico varón que representa al colectivo rupestre, es decir, un grupo de artistas mexicanos que difundían su música de protesta sin ayuda de las disqueras. Este colectivo formaba parte de la resistencia ante un sistema regido por las ganancias de mercado, la música rupestre narraba la cotidianidad de las y los mexicanos, y sus temas se centraban en la caótica realidad más que en la utopía.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua a la realidad de la época, no se habla de nuevas realidades esperanzadoras, sino que se narra el lado oscuro de la cotidianidad mexicana, los cambios, la contaminación, la marginación, el desempleo, la exclusión, la apatía, el individualismo, el crimen, la delincuencia, la corrupción, la violencia y todo aquello que era resultado de un sistema que es responsable de las desigualdades de clase, de etnia y/o de género.

3.2.3.3. Arpía- Cecilia Toussaint



Artista: Cecilia Toussaint

Album: Arpía

Año: 1987

Género: Rock

País: México

Originalmente este material sería producido de forma independiente, por el grupo Arpía el cual estaba conformado por Cecilia Toussaint, Rodrigo Morales, Héctor Castillo Berthier y Roberto Morales, sin embargo este último saldría de la agrupación, y la producción del disco se volvería más comercial. Arpía se convirtió en el nombre del álbum y el grupo finalmente adoptaría el nombre de la vocalista, haciendo parecer que se trataba de un trabajo en solitario, a pesar de que en el álbum participaron Héctor Castillo Berthier, Rodrigo Morales y José Luis Domínguez.

En dicho proyecto musical se puede ver que la mayoría de las canciones están relacionadas con la liberación sexual, en una década en la que todavía no existía un cambio evidente en la forma de pensar y vivir de la sociedad mexicana en cuanto al reconocimiento de los derechos con los que contaban las mujeres, debido a que el machismo seguía muy arraigado. En la lírica de éstas ya se habla del uso de métodos anticonceptivos, relaciones sexuales prematrimoniales, infidelidad y de la libertad de tener múltiples parejas sexuales.

Los ojos de alguien me he de encontrar / O me escurro al aire / O me estoy de balde / O es que aquí no hay nadie / La hierva me asienta / Presiento el mal / Y la compañía / Y los labios suaves con quienes jugar / Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, uoh, oh, ya sácame / Ay, ay, ay, ay, ay, ay, uoh, oh, ya párteme / Ay, ay,

ay, ay, ay, ay, ay, uoh, ya sácame / Ay, ay, ay, ay, ay, ay, uoh, ya párteme / Y a pesar de todo, de vuelta al suelo / Espero y oigo. **Astrágalo.**

Noche tras noche / El amor con distinta piel / Envolvió al velador trasnochado de mi corazón / Noche tras noche / Al saciar el sueño / Su sed / Deja un beso distinto en los labios de mi soledad / El amor como un nubarrón / Llueve recio y tupido y luego se va / Y si llega a quedarse se va evaporando, se va. **Corazón de cacto.**

En esa fiesta todo reventó / Anoche, ¡ay qué noche! / En coche atrás / Cómo remaba aquel lanchero, ¡ay Dios! / Me siento bien, pero me siento mal / Mi peor es nada ni color se dio / Roncaba y de puntitas hasta atrás / Legué a la cama y se me entrometió / Me siento bien, pero me siento mal / Me levanté muy rara el día de hoy / Me siento bien, pero me siento mal / Mejor por ahí me largo a dar el rol / Me siento bien, pero me siento mal. **Me siento bien, pero me siento mal.**

Además de Cecilia, Jaime López y José Elorza son los autores responsables de la mayoría de las letras de las canciones contenidas en este álbum, sin embargo, el hecho de que fuera una mujer quien les diera voz en una época en donde la sexualidad de las mujeres aún era un tabú, significó una verdadera revolución. Asimismo, a través de canciones como “Ámame en un hotel”, Cecilia exponía la hipocresía y doble moral de una sociedad en la que la infidelidad era mal vista pero aún así era practicada secretamente.

Me sales con que tienes siete días de casada / Falta de confianza / Y dices que me quieres / Yo también / A capa y espada / ¿Cómo le vamos a hacer? / Tengo la solución Mabel / Ámame, ámame, ámame, ámame, ámame en un hotel / Me sales con que tienes nueve meses de embarazo / Mira que sablazo / Y yo que te conozco desde antier / Díselo a tu chavo / ¿O como le vamos a hacer? / Tengo la solución Raquel / Ámame, ámame, ámame, ámame, ámame, ámame en un hotel / Ámame, ámame, ámame, ámame, ámame en un hotel / Ámame, ámame, ámame, ámame, ámame, ámame en un hotel / Tienes mi corazón como una pelota de basquetbol / Tienes mi corazón como una pelota de basquetbol / Pero tengo la solución / Voy a amarte, voy a amarte, vas a amarme con condón / Con condón / Me vienes con que tienes que llegar temprano a casa / Esto es una lata / Me encuentro a tu marido en el burdel / Vaya, vaya, vaya / ¿Cómo le vamos a hacer? / Tengo la solución mi buen / Ámela, ámela, ámela, ámela, ámela en un hotel / Ámela, ámela, ámela, ámela, ámela en un hotel / Ámela, ámela, ámela, ámela, ámela, ámela en un hotel. **Ámame en un hotel.**

“La viuda negra” es un blues-rock escrito por Toussaint en el que la mujer que protagoniza la canción tiene fama de “viuda negra” por ejercer abiertamente su sexualidad sin entablar ningún tipo de relación o compromiso con los hombres con los que se relaciona, y, más aún, la letra deja entrever que después de usarlos, los lastima hasta matarlos, siendo quizás ésta una

metáfora que indica que los hombres con los que se vincula son prescindibles una vez que ha obtenido el placer que busca. Dado lo anterior, puede decirse que en la canción conviven dos ideas al mismo tiempo: la de la libertad sexual femenina y el estigma al que se enfrentan las mujeres al ejercerla, pues esto implica una ruptura con las ideas tradicionales que norman el deber ser de las mismas.

Es como la viuda negra, ardiente y sensual / Le dicen la viuda negra, pues es ardiente y sensual / Su cuerpo es como la noche / Y su veneno es mortal / Si tú no la conoces, no quiere que pienses mal / Si algún día llegas a verla no te vayas a espantar / Si caes en su telaraña no te la vas a acabar / Te va a hacer el amor, muy grueso / Y cuando estés más clavado te va a torcer el pescuezo / Pues es ardiente y sensual / Le dicen la viuda negra, pues es ardiente y sensual / Te va a hacer el amor, muy grueso / Y cuando estés más clavado te va a sacar los ojos / Pues es ardiente y sensual / Es como la viuda negra / Y su veneno es mortal / Le dicen la viuda negra, pues es ardiente y sensual / Es como la viuda negra / Y así será hasta el final. **La viuda negra.**

El disco también contiene temas de crítica social y de denuncia que contextualizan al México de los años ochenta. Canciones como “Bulldog Blues” “Sex Farderos”, “La 1a. Calle de la Soledad” y “Viaducto Piedad” hablan acerca de las situaciones a las que se enfrentaban día a día los y las jóvenes capitalinos. En la primera encontramos una narración del abuso de autoridad por parte del gobierno que venía ocurriendo desde el año de 1968 y se reforzaba tras colocarse al mando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) elección tras elección. La crítica no solo es para los malos gobernantes, sino también para los ciudadanos conformistas que en lugar de protestar en contra de las injusticias cometidas por los poderosos, se encontraban alienados mirando televisión; y para los medios de comunicación que manipulaban sus contenidos tratando de disfrazar la realidad que sufría el país y haciendo que los mandatarios corruptos se mantuvieran en el poder.

Siguiendo mi rastro ladraba un bulldog / Mascando mis huellas él las devoró / Sudando y jadeando llegué al comedor / Por pura venganza me comí un hot dog / Rastreado a mi cuate la tira ladró / Cuando era estudiante fue aquel apañón [sic] / Mi amigo, enemigo de la corrupción / De puro coraje ‘ora [sic] es senador / Del ’68 todos saben que / Solo hubo olimpiadas / Recuérdelo bien / Medalla de oro para el pelotón / La razzia de bronce la sangre regó / Me meto a la cama queriendo comer / Mi esposo es pequeño, pequeño vergués [sic] / Enciende la tele, que hoy hay futbol / Entre campeonatos, el tiempo pasó / Y en ’88 sexenios después / Saltando a la cancha va el PRI otra vez / Elige y elige, que aún hay votación / También granaderos / Solo es precaución / Siguiendo mi rastro ladraba un bulldog /

Mascando mis huellas él las devoró / Sudando y jadeando llegué al comedor / Por pura venganza me comí un hot dog / En Burger Boy. **Buldog Blus.**

En “Sex Farderos”, Cecilia narra lo que tenían que pasar las jóvenes que estaban envueltas en el negocio de la prostitución. El título de la canción es una frase compuesta por una palabra en inglés: “sex”, que significa sexo; y una en español: “farderos”, que es como suele nombrarse a las personas que roban mercancías en establecimientos como comercios o supermercados y las esconden bajo su ropa; así “sex farderos” sugiere la relación entre lo sexual y lo ilícito. Si bien en la canción se menciona que “Sex Farderos” es una calle en donde se encuentra un prostíbulo, también da a entender que las mujeres que trabajan en el mismo, lo hacen en contra de su voluntad, es decir que son víctimas de la trata de personas, por lo que no tienen otra opción más que seguir laborando en ese lugar, ya que, de lo contrario, terminarían golpeadas o sin vida como lo sugiere uno de los fragmentos de la canción cuando versa: “llegaron ya las nenas, y ¡ay, ay, ay!, que lindas, una salió cual sandía santa y otra volvió con su madre santa”. Esto debido a que:

En la prostitución, el deseo masculino, al no ser singular sino específico, puede satisfacerse con no importa qué cuerpo. Esposa o hetaira, ninguna logra explotar al hombre más que en el caso de que adquieran sobre él un singular ascendiente. La gran diferencia entre ellas consiste en que la mujer legítima, oprimida en tanto que mujer casada, es respetada como persona humana; y este respeto empieza a dar jaque seriamente a la opresión. Mientras que la prostituta no tiene los derechos de una persona y en ella se resumen, a la vez, todas las figuras de la esclavitud femenina (De Beauvoir, 1962: 313).

Es posible que la palabra “farderos” sea usada como una especie de metáfora en la que justamente los farderos serían los encargados de sustraerlas, para después mantenerlas ocultas, ya que, por definición, este tipo de criminales generalmente solo se dedican al robo hormiga, por lo que el significado no se puede tomar como literal; aunque también podría tratarse de que los clientes de las trabajadoras sexuales son justamente ladrones de poca monta, es decir, farderos, de forma que la calle lleva el nombre debido a que en ella conviven el sexo - representado por el prostíbulo- y los farderos -es decir, los delincuentes-.

En la calle de Sex Farderos / Juegan de sol a sol los viejos / Unen el calabozo, el ruedo / Hermano, habitación y sueños / A la baranda, ese / Con la muñeca, ese / Todos a la vez / Ese / A la baranda, ese / Con la muñeca, ese / Todos a la vez / Ese / Llegaron ya las nenas / Y ¡Ay, ay, ay!, que lindas / Llegaron

ya las nenas / Y ¡Ay, ay, ay!, que lindas / Una salió cual sandía santa / Y otra volvió con su madre santa /
En la calle de Sex Farderos / Juegan de sol a sol los viejos / Unen el calabozo, el ruedo / Hermano,
habitación y sueños / A la baranda, ese / Con la muñeca, ese / Todos a la vez / Ese / A la baranda, ese /
Con la muñeca, ese / Todos a la vez / Ese. **Sex Farderos.**

En la canción también se encuentran referencias al maltrato que sufren estas mujeres, quienes son tratadas como objetos, específicamente como juguetes, al definir las como “muñecas” con las que “juegan de sol a sol los viejos”, quienes tienen permitido hacerlo “todos a la vez”. Esto debido a que la relación de poder es claramente desigual, puesto que al percibir a la mujer como un objeto -una muñeca-, o una mercancía por la que se ha pagado -y, por tanto, les pertenece-, se le deshumaniza y se le despoja de todo derecho. De acuerdo con De Beauvoir (1962), “la mayor parte de los hombres que tienen «vicios» que satisfacer, se dirigen por lo general a las prostitutas. De todas las mujeres, ellas son las más sometidas al varón” (De Beauvoir, 1962: 107); así, las mujeres de las que se habla en “Sex farderos” además de representar al grupo de mujeres más sometido, al no ejercer la prostitución de manera libre sino de forma obligada, este sometimiento es aún mayor.

“La 1a. Calle de la Soledad” relata la forma de vida de los individuos que forman parte de una sociedad capitalista en la que todo gira al rededor de la compra y venta de productos, ya sea de manera legal o clandestina ya que también la delincuencia y la ilegalidad forman parte del mercado, así tenemos versos como: “enlata tu gastritis, buena idea, y si le pegas su etiqueta, a la fayuca llévala a vender” y “si ya tu chava no te pela, ponle a tus zapatos suelas”, en los que a manera de sátira se hace referencia a que todo puede convertirse en mercancía, y a la importancia que ésta tiene en la vida cotidiana -no es fortuito que Marx realizara su crítica al capitalismo a partir de ésta-, ya que es el objeto exterior que satisface las necesidades humanas del tipo que sean, es decir que el valor de una mercancía no solo lo determina su valor de uso, sino que también intervienen factores como la finalidad con que se adquiera. Los versos analizados también guardan una profunda relación con la fetichización de la mercancía, es decir, con la forma en que el trabajo humano requerido para la producción de dicha mercancía pierde valor frente a ésta. La canción también alude a los problemas de salud -causados por la contaminación, el exceso de trabajo, la angustia y la pobreza-, a los que se

enfrentan los pobladores de la Ciudad de México día a día, los cuales suelen pasar casi desapercibidos y como problemas aislados, pero que, sin embargo, también son resultado de las contradicciones del sistema, en el que coexisten el trabajo excesivo y los salarios bajos, la crisis en el empleo y la falta de recursos, numerosas enfermedades y escasos e ineficientes sistemas de salud, etc.

Tal vez te suenen mis palabras a humedad ahumada urbana / Tan cascadas por la sinusitis que contraje / Pero te traje escaparates / Ya le va pa' su merced / Desde el taxi recorriendo medio sueldo / Veo al sol detrás / Viajando de mosca / Llegando tarde a la chamba a chambear / En la 1a. Calle de la Soledad / Quizá te encuentres agüitado [sic] a media estaca / Trago a trago / Oye, buzo, enlata tu gastritis / Buena idea / Y si le pegas su etiqueta a la fayuca llévala a vender / Si ya tu chava no te pela ponle a tus zapatos suelas / Que es consuelo andar con peatonitis [sic], pie de atleta / Y si te cansas en la esquina ponte a oír el 03 / ¿Cómo la ves? / Mete un metro en el boleto amarillento / A media realidad te bajas / ¡Qué país! / Detrás del Palacio Nacional está la 1a. Calle de la Soledad / Tal vez te suene esta tonada como transistorizada / Entonada por la laringitis del escape / Pero así suena la tatemala [sic] cuando vas a La Merced / Si ya tu víscera cardiaca cacarea queja a queja / La doctora corazón de perdis te remienda. **La 1a. Calle de la Soledad.**

“Viaducto Piedad” es un tema que muestra el lado más oscuro del paisaje citadino, en donde la marginación y la violencia son las protagonistas; la letra también habla de la indiferencia con la que conviven los individuos y la poca empatía que tienen unos con otros, mostrando el deterioro, tanto de la ciudad, como de las relación entre sus habitantes. En la canción puede escucharse un grito desesperado de quien está al borde de la angustia y el hastío, haciendo un llamado de auxilio ante la crueldad que nos envuelve, para que quien lo escucha sea capaz de reflexionar ante lo que sucede, de no quedarse estático ante la injusticia y, sobre todo, de despertar del letargo en el que nos ha hecho caer este sistema que nos consume y nos divide; un grito que finalmente se resigna a morir ahogado ante la apatía de la sociedad que prefiere hacer caso omiso y seguir creyendo en “novelas felices” y reírse de los problemas para eludir la realidad y así aliviar la pesadumbre.

Desde aquí, desde arriba, puente de Viaducto Piedad / Desde aquí, desde arriba, en un lomo de la ciudad / Alacranes esconde en su malla / A la cruz roja siempre una valla / Y la súper imaginación estalla / Desde aquí, desde arriba, el acero, luces de gas / Donde tú a su lejos, sé bien que quisieras estar / Carcajarte con todos tus chistes / O leer tus novelas felices / Y no estar frente a un carro chocado / Chocado, entre gritos y heridos y muertos y gritos y heridos y muertos y gritos y heridos y muertos / Desde aquí, desde

arriba, puente de Viaducto Piedad / Desde aquí, desde arriba, en un lomo de la ciudad / Alacranes esconde en su malla / A la cruz roja siempre una valla / Y la súper imaginación estalla / Desde aquí, desde arriba, puente de Viaducto Piedad / Desde aquí, desde arriba, sé bien que debieras estar / Porque aquí todo miro hacia abajo / Porque a nadie le importa un carajo / Porque a nadie le importa un carajo, si lloro, si muero, si grito / Si lloro, si muero, si grito, si lloro, si muero, si grito. **Viaducto Piedad.**

Cecilia había iniciado su carrera tiempo atrás, siendo partícipe de varios proyectos como La Nopalera, Rehilete y haciendo colaboraciones con otros músicos, cantando música popular, y formando parte del rock rupestre, siendo una de sus principales exponentes al igual que Rodrigo González, de quien ya se ha hablado anteriormente; sin embargo la cantante fue criticada al experimentar con otros conceptos en su música y buscar espacios que le permitieran dar mayor difusión a su trabajo.

En el movimiento rupestre de una manera u otra hay que incluir a Nina Galindo, Roberto González, Roberto Ponce, Cecilia Toussaint y Jaime López; estos dos escandalizaron al medio roquero cuando se dejaron seducir por Televisa. Los dos, muy talentosos, llevaron al rock aires tropicales, viejos boleros, jazz, humor, crítica social (José Agustín, 2001: 114).

La portada de “Arpía” muestra a la vocalista sentada sobre un banco con los brazos cruzados, lleva el cabello suelto, una sudadera oscura, pantalón de mezclilla y tenis blancos con agujetas rojas, que de acuerdo con Estrada (2008), es “una imagen asexual, agresiva, cercana a Patti Smith” (Estrada, 2008: 215). El título del disco se encuentra colocado en letras tipo graffiti mayúsculas de color rojo en la parte de abajo, a un lado de la imagen de Cecilia, mientras que su nombre aparece con la misma tipografía en la parte superior de la portada, también con letras mayúsculas pero con un color negro, el fondo es completamente blanco.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

La presencia de mujeres dentro del rock mexicano no era algo habitual, el rock había nacido como un género musical masculino y los protagonistas habían sido indiscutiblemente los hombres, la participación de las mujeres se limitaba, casi siempre, a ser seguidoras, groupies y fanáticas; las que querían incursionar como intérpretes o instrumentistas debían demostrar sus habilidades y conocimientos de forma que no quedara duda alguna de que podían tocar rock,

su ingreso en agrupaciones y disqueras se daba quizá con mayor dificultad para ellas que para los hombres. A la par, la sociedad mexicana se encontraba todavía titubeante entre seguir los principios que dictaba la moral tradicional o adherirse a nuevas formas de pensar y manejarse que florecieron con el resurgimiento del feminismo en México durante los años setentas, en el cual las mujeres -sobre todo las de clase media, estudiantes y de áreas urbanas- exigían mayor libertad y oportunidades para decidir sobre sus cuerpos, así como en el ámbito laboral y dentro de la política.

Esta realidad también traspasó al rock, ya que mujeres como Cecilia Toussaint lograron mayor participación y reconocimiento dentro del género musical. Además, los discursos contenidos en sus canciones reflejaban los cambios que estaba viviendo la sociedad mexicana, de modo que las líricas hablaban de mujeres que ejercían su libertad sexual con plenitud, que hacían uso de anticonceptivos, tocaban temas como la infidelidad, las relaciones sexuales fuera del matrimonio, la promiscuidad, la prostitución y la trata de blancas, pero también contaban con fuertes críticas al gobierno y a la indiferencia, apatía e individualismo de los miembros de la sociedad mexicana, lo cual seguía estando prohibido en la época.

- Oposición entre razón y locura

La razón se encuentra del lado de la masculinización del rock, mientras que el papel de la locura lo ocupa la inserción de mujeres dentro del género musical, como intérpretes o como instrumentistas.

- Oposición entre lo verdadero y lo falso

La voluntad de verdad sigue estando ligada al sistema patriarcal y a los discursos de los hombres como miembros y protagonistas del rock, mientras que el de las mujeres había sido relegado a lo falso, lo que no podía ser tomado en cuenta ya que no gozaba de validez.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

La mujer vuelve a ser protagonista de las canciones, pero ya no como musa o comparsa, sino como protagonista de las mismas. Las líricas de sus canciones giran primordialmente en torno a las mujeres y sus necesidades, experiencias, derechos, libertades, sus distintas formas de pensar y de expresarse, sin dejar a un lado la crítica social.

- **Autor**

Cecilia Toussaint es considerada como una de las pioneras del rock rupestre, además de cantante también es compositora, previo al lanzamiento de “Arpía”, formó parte de agrupaciones como La Nopalera y Rehilete, además de haber realizado colaboraciones con otros músicos de la época. Con “Arpía” ganó el reconocimiento dentro de la escena musical mexicana del rock, ya que este material es considerado como uno de los discos más representativos del rock nacional.

- **Disciplina**

Si bien Cecilia Toussaint fue una de las pioneras del rock rupestre, en “Arpía” puede notarse una producción de mayor calidad musical, así como el uso de instrumentos más complejos como el bajo, la guitarra eléctrica y la batería, sin embargo, en este material también se retoman elementos de protesta en contra del gobierno y crítica social, además de que en él también narra la cotidianidad mexicana, aunque desde otra perspectiva, una que se había omitido desde el inicio del rock: la de la mujer como protagonista.

- **Otros**

- **El ritual**

Cecilia Toussaint se presentó en hoyos fonquis, bares, festivales y espacios culturales universitarios, en sus conciertos podía observarse que su audiencia estaba conformada tanto por hombres como por mujeres de clases sociales y edades distintas quienes coreaban sus

temas y bailaban al son de la guitarra, el bajo y la batería. Su vestuario era parecido al de sus compañeros de banda: jeans de mezclilla, playeras holgadas y el cabello largo y suelto.

- La doctrina

Cecilia Toussaint inició su carrera como rockera en hoyos fonquis, después se presentó en bares y espacios a los cuales acudían jóvenes estudiantes, debido a esto su público era variado, tanto hombres como mujeres de diversas clases sociales y edades distintas. Desde sus inicios Cecilia Toussaint ha colaborado con rockeros varones, pero también con otras mujeres rockeras, tales como Maru Enríquez y Francis Laboriel en La Nopalera, y Betsy Peccanins en Rehilete, por ejemplo. Dado que durante su trayectoria experimentó con sonidos y temáticas diversas dentro del rock esto también influyó en la diversidad de su audiencia.

- Sociedad del discurso

Finalmente dentro de la sociedad del discurso se encuentra inserta una mujer. SI bien es cierto que ya habían existido mujeres rockeras dentro de este género musical, sus materiales discográficos no habían sido considerados como icónicos dentro del rock mexicano, Cecilia Toussaint es la voz de la realidad mexicana de las mujeres feministas de los años ochenta, mujeres que son las protagonistas de sus vidas y toman el control de sus cuerpos, sus carreras, sus decisiones y sus vidas.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua a una época en la que resurge el feminismo y las mujeres vuelven a ser sujetos de interés, una vez más las mujeres reclaman sus derechos en ámbitos que no habían sido contemplados por las leyes, toman el control decidiendo sobre cuerpos y exigen oportunidades en el ámbito laboral y que se garantice el cumplimiento de estos derechos y libertades, tanto laboralmente como en lo referente a su salud.

3.2.4. Discos que marcaron el rock en los años noventa

3.2.4.1. Volumen II (El diablito)- Caifanes



Artista: Caifanes

Álbum: Volumen II (El diablito)

Año: 1990

Género: Rock

País: México

Como grupo de rock, Caifanes se formó a mediados de los años ochenta, originalmente como un cuarteto, ya que aún no se integraba Alejandro Marcovich - quien ya había trabajado junto con Hernández en un proyecto titulado “Las Insólitas Imágenes de Aurora”- a la agrupación, su música comenzó a ganar popularidad a finales de esa década a través del *cover* de la canción “La negra Tomasa”.

El ahora quinteto compuesto por Saúl Hernández, Sabo Romo, Diego Herrera, Alejandro Marcovich y Alfonso André, en su segundo material titulado Volumen II, muestran un rock más sólido que no deja de ser mexicano, en el cual experimentan con sonidos propios del mariachi, y en donde las referencias nacionales abundan en las icónicas letras que conforman las once canciones del disco. Con base en metáforas, las líricas giran en torno a protestas hacia la religión, la sociedad, la política y la industria musical, sin embargo, al no mostrar su desacuerdo de manera evidente, así como no contextualizar las letras, el factor contestatario que había caracterizado al rock en años anteriores parecía haberse diluido o suavizado para llegar a una audiencia más grande; lo que no quiere decir que la propuesta de esta banda haya dejado de ser crítica, ya que, por el contrario, se encuentra presente en casi todos sus temas.

Así, en “Antes de que nos olviden”, “La vida no es eterna”, “De noche todos los gatos son pardos” y “Los dioses ocultos”, Caifanes hace una crítica hacia la apatía y conformismo social y propone tanto cohesión, como movilización social como una forma de resistencia hacia el sistema que oprime y genera violencia y desigualdades. “De noche todos los gatos son pardos” es un dicho mexicano que en la canción tiene que ver con la unidad social, ya que significa que a pesar de las diferencias todos somos iguales, todos somos oprimidos, todos somos parte del mismo sistema, todos somos seres humanos, independientemente de la clase social, la raza y el género al que se pertenezca, de forma que la sociedad unida puede defenderse a sí misma, “clavándole los dientes” a una estructura que “ladra mucho”, es decir, amenaza, pero que sin poder no tiene la capacidad de mantenerse. En “Los dioses ocultos” también se hace una crítica similar, si los miembros de la sociedad sienten hartazgo, es imposible que al pretender que el sistema no los violenta dejen de percibir los problemas a los que se enfrentan, así Caifanes lanza la pregunta: ¿quién tiene el poder del cambio en sus manos?, ¿un ser supremo o tú mismo?, ¿es una determinación divina o es una decisión personal?

Antes de que nos olviden / Rasgaremos paredes / Y buscaremos restos / No importa si fue nuestra vida /
Antes de que nos olviden / Nos evaporaremos en magueyes / Y subiremos hasta el cielo / Y bajaremos
con las lluvias / Antes de que nos olviden / Romperemos jaulas / Y gritaremos la fuga / No hay que
condenar el alma. **Antes de que nos olviden.**

Mira cómo te ha dejado esta vida / Antes que pienses que vas a envejecer / Mira cómo te ha dejado esta
historia / Antes que pienses que vas a enloquecer / Mira que la vida no es eterna / En cualquier momento
nos olvida / Mira cómo se te cae todita la cabellera / Antes que pienses que vas a enloquecer / Mira
cómo se te escurre todito el corazón / Y tú, y tú, y tú no haces nada. **La vida no es eterna.**

Hay gente que no ladra / Pero te exprime el alma / Hay gente que te odia / Pero te lame las manos / Así /
Hay gente que no arriesga / Le tiene miedo a la muerte / Hay gatos que no mueren / Le dan la vuelta al
cielo / Así / De noche todos los gatos son pardos / Pardo me duermo / Pardo te sueño / De noche todos
los gatos son pardos / Pardo me duermo / Pardo te sueño / Hay perros que defienden / Hasta clavar
colmillos / Perro que ladra / Perro que ladra / No muerde. **De noche todos los gatos son pardos.**

¿Por qué no puedo resignarme / y aguantarme hasta la risa? / ¿Por qué uno quiere lanzarse desde lo
alto / y al bajar buscar olvido? / ¿Serán los dioses ocultos o serás tú? / Será una decisión mortal / ¿Serán
los dioses ocultos o serás tú? / Será una decisión mortal. **Los dioses ocultos.**

En el tema “Aquí no pasa nada” Caifanes condena fuertemente a la sociedad que se mantiene inmóvil e indiferente ante los abusos que sufre y que frecuentemente son protegidos por instituciones religiosas altamente valoradas por la sociedad mexicana, las cuales, a través de arraigadas creencias y costumbres con base en dicotomías como Dios/hombre, hombre/mujer, bien/mal, matrimonio/celibato, obediencia/rebeldía, verdad/mentira, paraíso/infierno, sufrimiento/gozo, etc., hacen de la fe el componente primordial a través del cual no es posible cuestionar el “deber ser de las cosas”, legitimando así la violencia estructural y, por tanto, dificultando el cambio social.

Eramos todos de papel / Liso y blanco / Sin doblar / Y fuimos hechos para andar / De par en par / Sin reclamar / Hace tiempo me dijeron / Aquí no pasa nada / Que todo está guardado / Para que no le pase nada / Que esta Tierra es de ciegos / Y que el tuerto está en el cielo / Para guardarlo todo y que aquí no pase nada / Somos sumisos y obedientes / Con ganas de gritar / Con ganas de matar / Pero hace tiempo que aquí / Nos educan / Para mentir. **Aquí no pasa nada.**

Al igual que en “Los dioses ocultos” y “Aquí no pasa nada”, a través de la letra de “El negro cósmico”, la agrupación hace una crítica a uno de los mecanismos que son soportes de la violencia estructural, la religión, la cual a través de su ideología pretende justificar la existencia de violencia -del tipo que este sea- y desigualdad, al mismo tiempo que establece normas que coartan las libertades individuales.

Estoy perdido entre las misas de María / En una doctrina que no entiende libertades / Estoy cambiándome de fases a escondidas / Estoy regado en la misma sobredosis. **El negro cósmico.**

A pesar de esta serie de críticas, Caifanes logró posicionarse en los canales televisivos y las estaciones de radio más populares de la época, como quizá ninguna otra banda de rock mexicano había podido anteriormente, lo que le valió al rock nacional ganar espacios que había perdido en el pasado o que simplemente le habían sido negados. Así, Caifanes se erige como una banda pionera de grupos que más tarde seguirían sus pasos, pero que no lograrían colocarse en una posición tan representativa dentro del rock en español.

Con *El diablito*, una generación anunció por radio y televisión el bautizo oficial de un rock mexicano que aún hoy no se atreve a hablar de frente, que recurre a las metáforas para manifestar su inconformidad política y social, pero que escudriña obsesivamente en los canales televisivos [...] Con su *Volumen II*, Caifanes abanderó a una nueva camada de grupos cuya mira de proyección llegaba hasta

donde el televisor se lo permitía y, en ese sentido, ocupó los foros que oficialmente le pertenecían a José José y Juan Gabriel (González Castillo en Cortés y González, 2012: 91).

Por último, en “El elefante”, la agrupación narra la resignación de un elefante que ha decidido renunciar a la protesta y a la resistencia ante las pocas posibilidades para actuar en contra de una estructura que se vale de diversos mecanismos para ser soportada y mantenerse en pie. El elefante es viejo y sabio, y ha visto sobrevivir al sistema a pesar de las luchas y los años, es por esto que, cansado de ver a la historia repetirse, decide finalmente desaparecer. Esta es una metáfora que ejemplifica lo ocurrido con el rock a través del tiempo, estando éste representado por el elefante; así podría explicarse que el carácter contestatario característico de este género musical se haya ido disolviendo con el paso de los años.

Estoy dispuesto a imaginar / Que no existe represión / Después de tanto reclamar / Bajó su trompa y se echó al suelo / Y se fue, se fue / De su jaula, hacia a la nada / Sobre la luna. **El elefante.**

La portada es un collage que muestra a los integrantes de la agrupación en blanco y negro, mientras que símbolos como un ángel, una polilla, un demonio, rosas y corazones se encuentran superpuestos en tonos coloridos entre los cuales predomina el rojo y el amarillo; en anaranjado se encuentra el nombre y logotipo de la agrupación, ubicado en la parte derecha superior, arriba de los integrantes. Los símbolos utilizados refieren a la propuesta musical netamente mexicana encontrada en los temas del álbum, en donde podemos encontrar que el ángel representa la figura religiosa de la que se habla en “El negro cósmico” ya que bajo los pies de la imagen de la virgen de Guadalupe se encuentra un ángel de características similares al que se encuentra en la portada, mientras que el demonio guarda relación con el título alternativo del disco “El diablito”, -nombre con el que es mejor conocido el álbum-, cuya imagen fue sacada del juego de azar “lotería mexicana”.

La confusión en los títulos radica en que en la parte inferior de la portada se encuentra la leyenda de esta tarjeta, haciendo parecer que se trata del título oficial del segundo material de Caifanes; en torno a estas dos imágenes, que aparentemente son polos opuestos -ya que el ángel representa el bien y el diablito generalmente es asociado con el mal-, gira un poco de la temática del disco, ya que a pesar de tener significados antagónicos, ambas forman parte del

imaginario mexicano, manteniendo una relación simbiótica que quizá incluso podría resultar paradójica.

Asimismo la fotografía en blanco y negro de los miembros de la agrupación rodeada de imágenes con colores vibrantes representa la propuesta musical de matices oscuros que caracteriza a la banda, la cual se mezcla constantemente con el folklore mexicano; curiosamente, el que esta imagen monocromática se encuentre al fondo de colores tan vivos, también puede estar simbolizando la obscuridad que se esconde detrás de la belleza - representada por las rosas-, la religión -el ángel y también las flores, ya que hacen referencia al Ayate Guadalupano-, y el amor -los corazones-.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

La censura impuesta en años anteriores seguía haciéndose presente en los noventas, las agrupaciones más populares en cuanto a rock se refiere exponían su disgusto a través de metáforas que contenían mensajes profundos bastante intrincados y que no eran fáciles de descifrar para todos los escuchas. El rock logró mayor exposición en esta década, pero fue manejado a placer de las industrias para atraer a un espectro más grande de fanáticos y lograr muchas más ventas.

- **Oposición entre razón y locura**

La razón seguía basándose en lo que dictaba la moral y era apoyada por instituciones como la religión, el gobierno y los medios de comunicación. La locura entonces tendría que ver con aquello que se alejaba de la moral, la ley y de los mandatos religiosos.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

El discurso verdadero seguía estando asociado con la moral y era soportado principalmente por la religión, la cual, a través de sus prácticas y fundamentos, dictaba las formas de comportarse de los individuos y justificaba las disparidades producto de la violencia

estructural. Dicha voluntad de verdad se mantenía como legítima e incuestionable y soportaba las desigualdades sociales, ya fuera de clase, étnicas o de género. En el material mejor conocido como “El diablito”, Caifanes pone en entredicho esta voluntad de verdad al cuestionarla y poner al descubierto sus falacias y contradicciones, al mismo tiempo que hace una crítica sobre la enajenación de los individuos que siguen ciegamente los supuestos religiosos. También se posiciona a favor de la unidad social y en contra del individualismo, la indiferencia, la pasividad y desinterés de los miembros de la sociedad al verse violentados constantemente por las autoridades, los medios de comunicación, las costumbres religiosas y el sistema económico.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

En este material Caifanes retoma la protesta que caracterizó al rock en años anteriores al hacer notar las contradicciones, limitaciones y violencia (tanto estructural, como simbólica) que ejercía la política, la religión, la sociedad y la industria discográfica, sin embargo, al hacerlo a través de metáforas y al no contextualizar las letras, el elemento contestatario perdió fuerza.

- **Autor**

Para el año en que salió al mercado el material “Volumen II (El diablito)”, Caifanes ya era una agrupación consolidada que contaba con reconocimiento y popularidad dentro del rock mexicano e internacional, habiendo llenado en varias ocasiones el Auditorio Nacional -recinto musical emblemático en México-, algo que ninguna banda de rock mexicano había logrado anteriormente.

- **Disciplina**

El sonido de Caifanes se clasificó dentro del movimiento del “rock en español” o “rock en tu idioma”, este rock retomaba elementos pertenecientes a la música popular mexicana, haciendo uso del mariachi, la marimba e incluso de la cumbia en canciones como “La célula que explota” y la canción con la que lograron el éxito “La negra Tomasa”. También incluían en sus

letras elementos propios del folklore mexicano que tenían que ver con las costumbres, creencias, dichos y tradiciones de la cultura popular mexicana.

- **Otros**

- **El ritual**

A través del ritual, Caifanes invitan a la cohesión social a través de sus discursos, gestos y comportamientos, fijando la eficacia y concordancia de sus palabras a través de sus acciones. Durante sus conciertos hablan de la unidad, la libertad, la igualdad y rescatan elementos de la cultura popular mexicana.

- **La doctrina**

Como la doctrina vincula a los individuos a ciertos tipos de enunciación, a través de los discursos que se encuentran en este material los individuos están vinculados a una resistencia pacífica, lo que los diferencia de otros tipos de discurso que buscan resistir al sistema a través de la violencia, por ejemplo. Además esta resistencia tiene como punto central la cohesión social, por lo que a través de la doctrina es preciso que esta unidad sea recíproca y observable.

- **Sociedad del discurso**

Nuevamente se puede observar que el discurso vuelve a ser pronunciado por los rockeros varones. No se habla de mujeres específicamente -a excepción de la canción “El negro cósmico” en donde se hace mención a la virgen María al inicio de la canción: “estoy perdido entre las misas de María”. En dicha canción también se hace referencia a una mujer cuando el vocalista canta “estoy quedándome sin sangre, querida”, sin embargo, no se profundiza más sobre ella-, pero se habla de comunidad, por lo cual no puede decirse que se encuentren excluidas del discurso.

- **Adecuación social del discurso**

El discurso de protesta se adecua a un contexto en el que hablar directamente de un cambio social, y criticar a instituciones tan fuertes y enraizadas en el país como lo son la política y la

religión, produciría la inmediata censura de la agrupación y su música, sin embargo, el hacerlo a través de metáforas les permite mayor difusión de su mensaje.

3.2.4.2. Símbolos- Santa Sabina



Artista: Santa Sabina

Album: Símbolos

Año: 1994

Género: Rock

País: México

Santa Sabina fue un grupo de rock mexicano de los ochentas conformado por Rita Guerrero, Alfonso Figueroa, Pablo Valero, Patricio Iglesias y Jacobo Leiberman, el cual contaba con una propuesta diferente a la que podía ser escuchada habitualmente en otros grupos de rock de la época; a pesar de que las influencias de los integrantes de Santa Sabina giraban en torno al jazz y el rock progresivo, la agrupación tenía un estilo más gótico, el cual sentó las bases de un estilo de rock diferente en la juventud mexicana. La portada del disco es completamente negra, un corazón con llamas sobresale en ella, símbolo de la oscuridad que habita en el ser inmortal, el órgano es negro, inerte, pero al mismo tiempo todavía tiene fuego dentro de sí; el título de la agrupación se sitúa en la parte superior, en letras color mostaza mayúsculas, mientras que el nombre del disco se encuentra en letras rojas, también mayúsculas, en la parte inferior. Una portada simple con un aspecto gótico que refleja el estilo musical de Santa Sabina, cuyo nombre es un tributo a la curandera indígena María Sabina, figura emblemática de la cultura hippie en México y otras partes del mundo.

En “Símbolos” se encuentran numerosas referencias a la muerte y la vida después de ésta, los vampiros, la sangre, el hastío, la desesperación, la soledad y la ansiedad; este disco está

inspirado en la historia de Louis de Pointe du Lac, personaje de la novela de Ann Rice “Entrevista con el Vampiro” y la película homónima dirigida por Neil Jordan. Es así como este material nos cuenta la historia de un humano atormentado que ansía la liberación por medio de la muerte, sin embargo, en su lugar le es ofrecida la vida eterna, pero el precio que debe pagar para conservarla es demasiado alto; el ahora vampiro se encuentra aún más angustiado debido a que debe matar para seguir existiendo, trata de controlar sus instintos pero éstos son más fuertes y se ve obligado a arrastrar su pena por la perpetuidad. Presa de un destino que jamás imaginó, y que más que obsequio parece una maldición, el ser inmortal suplica encontrar la tranquilidad, ya que si bien ya no es esclavo de la muerte pues se ha librado de ella, sigue siendo esclavo de la eternidad.

*¿Cuál es la orilla de la vida humana? / ¿Por qué se quiebra con la sed de sangre? / ¿Quién me ha ordenado gobernar la noche con esta eternidad a cuestas? / Yo iba a morir en el temor divino / Pero él quería la savia de mis venas / No sé vivir y sé que soy un ángel abandonado a su soberbia / Mi maldición / Andar sin luz / Soñar el sol / Nocturno dios / No hay más credo para mí / Nocturno dios / Piedad, déjame morir. **Una canción para Louis (Vampiro).***

A lo largo del disco encontramos canciones que guardan relación con este personaje, ya sea describiendo su sentir o bien emulando el mismo, así encontramos canciones como “Miedo”, “Despertar a los muertos”, “Luz del mar”, “Alas negras” y “Vete leve”, por mencionar algunas, en las que se describen las emociones, dudas y deseos de estos seres inmortales. Estos temas también reflejaban las dudas existenciales a las que podían enfrentarse los y las jóvenes de la época, sin embargo, lo hacían desde un punto de vista individual, por lo que el sentimiento de colectividad no se encontraba presente.

*Yo solo puedo ver / Mi ansiedad / ¿Hasta cuándo va a parar, a acabar? / Me va a matar / Trato de entender la vida / Pero hay algo / Que me impide continuar en este absurdo / Miedo de tomar la vida / Olvido que puede salvarme / Vivir sin miedo a la angustia / Vivir sin miedo a la locura. **Miedo.***

*Mar oscura / Dulce mar / Húndete en mi cuerpo / Fiel a tu deseo / ¿Qué te atemoriza, mente amurallada? / ¿Dar al amor tu ser mortal? / ¿Vencer la muerte? / Burla la tumba, la oscuridad / Un amor ardiente no va a condenarte / Dí, qué te detiene, mundo esclavizado / ¿Dar al amor tu ser mortal? / ¿Vencer la muerte? **Despertar a los muertos.***

Llévame señor de alma abismal / Dáme la luz del agua / Besa, hunde, mi cuerpo roto, astilla de ti / Toma esta barca de coral en tu honda quietud / Báñame de sol, señor del mar / Calma en mí esta sed de fin / Hazme tuya, pez en tu boca, espuma en tu piel / Blanca, soy del mar / Como tú / El dios bello / La cubrió con su piel / Un abrazo de sal definitivo / Era dios, hecho mar / Ella fue luz devuelta / Fue caracol, sirena / Ella fue un golpe de agua / Era la luz del mar. **Luz del mar.**

Alas prodigiosas caen oscuras sobre el mar / Vuelo que me arrancará el miedo de morir / El soñar besa la eternidad / Ave de mi dolor arrójame en el mar / Duérmeme en tu corazón para no ver el fin / Trágame para morir en paz / Alas prodigiosas caen oscuras sobre el mar / Vuelo que me arrancará el miedo de morir. **Alas negras.**

Tu mundillo es algo tan frágil / Placer fácil, fugitivo / ¿Qué no escuchas algo en tus entrañas? / Un deseo que no duerme / Quieres callar lo que no quieres ver / El vacío / De tu sed de poder / Eres mortal / Solo uno más / ¿Dónde está tu corazón maltrecho? / ¿Lo has buscado en tu centro? / Tú no entiendes para qué estás vivo / Cuando gritas te crees un dios / Quieres robar lo que perdiste ayer / Tu esperanza / ¿Qué más puedes buscar? / ¿Sabes amar? / ¿Sabes vivir? / ¿Sabrás morir? **Vete leve.**

Abre tu mente y piensa que no estoy lejos / Estando aquí no estoy / Me engaña la razón / Abre tu mente y sueña así / Que yo estoy vivo / En tus sentidos / Abre tu mente y piensa que yo estoy en tu razón / Estando aquí no estoy / Estando aquí no estoy, o estoy. **Estando aquí no estoy.**

En medio de esta historia que originalmente está ambientada en lugares como París, Nueva Orleans y San Francisco, en el álbum se hace referencia a un espacio propio de la Ciudad de México como lo es la región del Ajusco, en el tema que lleva por nombre “Ajusco Nevado”.

Estos días de claridad / Solo me han hecho pensar / Que es más fuerte tu poder / Que la búsqueda sin fin / Solo puedo descubrir / Que me rebasa tu expresión / Me doy cuenta de mi error / Esto no va a ser el fin / La inocencia de ser / La víctima que soy / El terror de nacer / En este tiempo cruel / Tengo miedo de escuchar / La historia de estos días sin paz / La fuente de inseguridad / Y la soberbia de pensar / Que depende de mi amor / Que sobreviva tu calor / Que depende de mi horror / Esto no va a ser el fin. **Ajusco nevado.**

Sin embargo “Símbolos” no es un material en el que podamos identificar una realidad netamente mexicana, o bien, una protesta social clara, encontramos más bien una temática de angustia existencial en la que el individuo es el protagonista y no así la sociedad, y si bien no es excluyente, de forma que más de una persona puede sentir afinidad por dicha temática, el contexto no es próximo, ni familiar. A pesar de esto, Vicente Jáuregui en Cortés y González (2012), afirma que en “1994, año de sucesión presidencial, crisis económica e insurrección

zapatista. Como anticipando ese momento, una versión seminal de “Nos queremos Morir” nació seis años atrás, cuando la obra de teatro *Vox Thanatos* inspiró su mensaje fatalista. Finalmente, un subcomandante llamado Marcos terminaría protagonizando su mensaje” (Jáuregui en Cortés y González, 2012: 139).

No / No, no, no, no / No, no, no, no / Será entonces / Cuando nosotros / Comandante / Nos queremos morir / Nos queremos salir / Será entonces / Será entonces / Que todos ya / Todos ya, todos ya / Nos queremos / Nos queremos / Comandante dice / Nos queremos morir / Ya entonces / Ya entonces / Será, será, será, será / Será morir / Queremos morir / Queremos morir / ¡Ay, San Juan de Letrán! / San Juan de Letrán / San Juan de Letrán / San Juan de Letrán ora por nosotros / Comandante ore por nosotros / Será entonces, Comandante / Cuando nos queremos morir / Déjame morir. **Nos queremos morir.**

La canción “Súbete otra vez” es una declaración muy osada acerca del deseo sexual, en ella Rita Guerrero interpreta con plena libertad un tema que está basado en los deseos y fantasías sexuales de una mujer que expresa su sexualidad sin tapujos. Es probable que la letra de la canción esté inspirada en otro de los personajes del libro de Rice, Claudia, quien estaba enamorada de Louis, sin embargo tenía que reprimir sus deseos debido a que al ser convertida en vampiro a la corta edad de cinco años su cuerpo no se había desarrollado, no así su madurez intelectual.

La otra noche llegaste hasta el final / Inténtalo de nuevo / Puedes hurgar, puedes cortarme / Me puedes doblegar / Súbete otra vez, no pienses más, no pienses más / Alguna zona, algún punto, algo hay / Súbete otra vez, no pienses más, no pienses más / Alguna zona, algún punto, algo hay / Este laberinto no es casual, puedes entrar / Te deseo al principio, al final, o nada más a la mitad / Este laberinto no es casual, puedes entrar / Te deseo al principio, al final, o nada más a la mitad / Inténtalo de nuevo / Te doy ventaja / Inténtalo de nuevo / Estoy mal. **Súbete otra vez.**

Durante sus presentaciones la vocalista de Santa Sabina derrochaba teatralidad y energía, lo que en algún momento le valió a Rita ser hostigada durante sus presentaciones, ya que como comenta Sara Valenzuela en entrevista con Estrada (2008), “a Rita de Santa Sabina se le avientan los chavos como si quisieran violarla. Tampoco se vale. Ni modo que salgamos con túnica, también es rico mostrar la sensualidad en la mujer y mostrar cómo puedes moverte diferente que un hombre [...] Para el público mayoritariamente masculino, el ser mujer es sinónimo de vulnerabilidad, por lo que tratan de hostigarlas más, hacerse los graciosos, probar

su poder de ‘sexo fuerte’” (Estrada, 2008: 245). De esta manera encontramos una nueva dificultad para las mujeres como intérpretes dentro del género musical del rock, ya que estaban más expuestas que los rockeros varones, al acoso por parte de sus seguidores.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Para finales de los años ochenta y principios de los noventa el resurgimiento del movimiento feminista había logrado importantes cambios en favor de los derechos y oportunidades de las mujeres, logrando la creación de instituciones tales como el Instituto Nacional de las Mujeres, la Comisión de Equidad de Género y centros de atención dirigidos a las víctimas de violencia familiar; aún así, el discurso feminista contrastaba con la realidad mexicana en la que la exclusión de las mujeres seguía estando presente. En el ámbito del rock, las mujeres que lograban tener éxito como exponentes generalmente eran hostigadas por los fanáticos de género masculino durante sus presentaciones, lo que no sucedía con sus compañeros de profesión que eran hombres.

Durante esta década lo prohibido estaba asociado una vez más con la idea del progreso económico, de manera que todos aquellos intentos de resistencia que interfirieran con el discurso de la modernidad, y específicamente con el modelo neoliberalista, eran considerados como un peligro. En este contexto da inicio la lucha zapatista, encabezada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que reivindicaba los derechos de los pueblos indígenas, tanto individuales, como colectivos, que les habían sido históricamente negados, también proponía la creación de un nuevo modelo de gobierno y un nuevo proyecto de nación que tuviera a la libertad, la justicia y la democracia como ejes rectores y, por último una red de resistencias contra el neoliberalismo -corriente del capitalismo relacionada con el libre comercio, la liberalización de la economía y la intervención del Estado en favor del sector privado-. Santa Sabina sería, desde el inicio, uno de los principales portavoces del movimiento en favor de los derechos de los pueblos indígenas y la resistencia zapatista.

- Oposición entre razón y locura

Si la razón está representada nuevamente por la idea de progreso, el discurso zapatista se presenta como el “discurso del loco”, es decir aquel discurso que no tiene validez, que no debe ser escuchado, aquél que el discurso oficial desecha.

- Oposición entre lo verdadero y lo falso

La voluntad de verdad también se relaciona con el progreso a través del neoliberalismo, mientras que las resistencias aparecen como lo falso. En este sentido esta idea de progreso vista como la voluntad de verdad, ha oprimido históricamente a las comunidades indígenas negándoles sus derechos, lo que supone una evidente relación de poder desigual en la que las comunidades indígenas ni siquiera son contempladas dentro del discurso de progreso, lo que supone tanto violencia estructural, como simbólica y directa en contra de este sector de la población.

• Procedimientos internos

- Comentario

La agrupación rescata las crónicas vampíricas basadas en la historia de Ann Rice, tomando como personaje principal no a Lestat, sino a Louis, un humano que es convertido en vampiro y vive eternamente con un tremendo pesar causado por el conflicto que le produce verse obligado a beber sangre humana para sobrevivir.

- Autor

Los integrantes de Santa Sabina son músicos cuyas influencias eran el rock progresivo y el jazz, se conocieron en la universidad, donde habían estudiado teatro, y adoptaron el nombre de Santa Sabina como un homenaje a María Sabina, curandera indígena del estado de Oaxaca, considerada como un personaje icónico del hippismo de los sesentas.

Además de su propuesta musical, el elemento visual era de suma importancia para la agrupación, debido a esto en sus presentaciones se incluían dentro del escenario imágenes

oscuras, vestuarios y accesorios góticos y una interpretación de gran teatralidad por parte de la vocalista.

La agrupación también formó parte de los grupos de rock que se posicionaron en favor de las comunidades indígenas y del movimiento zapatista en la década de los noventa y durante el nuevo milenio.

- Disciplina

El rock de Santa Sabina era un rock experimental considerado como gótico, el cual contaba con influencias del rock progresivo y el jazz, aunque también combinaba sonidos propios del pop.

• Otros

- El ritual

Dentro del ritual cobra importancia el performance de esta agrupación, ya que la teatralidad en el escenario acompañaba a la perfección la interpretación de las canciones sombrías y góticas de “Símbolos”. La vocalista, Rita Guerrero, usaba vestuarios góticos y extravagantes e irradiaba sensualidad en sus presentaciones tanto en la forma de interpretar las canciones vocalmente, como en los movimientos corporales que realizaba. Sin embargo, a pesar de que el público cantaba las canciones eufórico, también había varones que se dirigían a la cantante de manera vulgar, y se dirigían a ella “como si quisieran violarla”, como menciona Sara Valenzuela en Estrada (2008), cosa que no sucedía con sus compañeros varones.

- La doctrina

A través de la doctrina los y las fanáticas de la agrupación se vincularon entre sí y con el discurso de la banda a través de la propuesta musical centrada en temas oscuros y góticos, pero también, posteriormente, se vincularía un público más grande y ecléctico al postularse la agrupación en favor de los derechos de los pueblos indígenas y de la resistencia zapatista.

- Sociedad del discurso

La sociedad del discurso está compuesta por 5 músicos varones (Alfonso Figueroa, Patricio Iglesias, Pablo Valero, Juan Sebastian Lach y Adrian Belew de King Crimson como invitado) y una mujer, Rita Guerrero, quien contaba con una voz diferente a las de otras músicas de la época, además, al haber estudiado teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) -lugar donde se conocieron Rita Guerrero, Pablo Valero, Jacobo Liberman y Alfonso Figueroa, la vocalista trasladó sus conocimientos teatrales dentro del escenario, haciendo que el performance cobrara mayor fuerza; estos conocimientos también influyeron en las temáticas de “Signos” y en la estética de los integrantes. Cabe mencionar que gran parte de las líricas de Santa Sabina fueron de la autoría de la escritora mexicana Adriana Díaz Enciso.

- Adecuación social del discurso

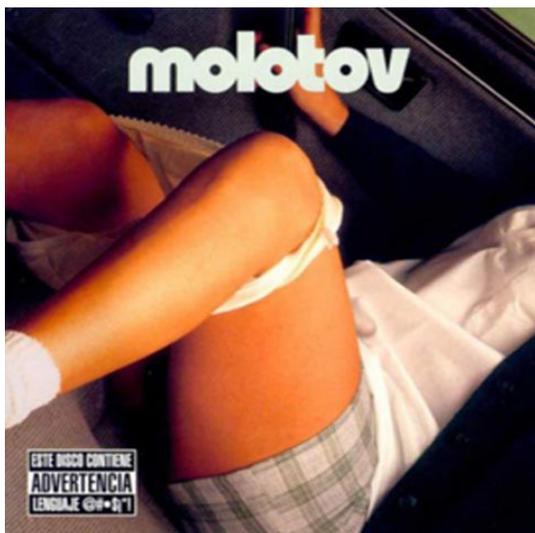
El discurso se traslada de la ficción al escenario y a una subcultura conocida como “gótica” influenciada por la literatura, el cine, la música y todo aquello que se encuentre relacionado con lo oscuro y una fusión entre la forma de vestir renacentista y victoriana y la época de los noventas. Si bien el movimiento gótico comenzó a surgir desde décadas anteriores (1970-1980) en países como Inglaterra y Estados Unidos, Santa Sabina se reconoce como una de las mayores agrupaciones que influenciaron este movimiento dentro del rock en México.

Este discurso se retoma posteriormente durante el gobierno de Carlos Salinas, y se adecua a una realidad mexicana en la que a través de la música la agrupación pretendió apoyar a las zonas afectadas por el conflicto zapatista en el estado de Chiapas, reivindicando los derechos de los pueblos indígenas y sumándose a la resistencia en pro del movimiento zapatista encabezado por el el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Cabe mencionar que a este movimiento se unieron otras agrupaciones rockeras como La Maldita Vecindad, Café Tacuba, Los de Abajo y Botellita de Jerez, por mencionar algunas.

Santa Sabina participó en conciertos a favor de la paz, como el Festival de Rock por la Paz y la Tolerancia y el Festival Rock por la paz y la tolerancia II (12 Serpiente), en febrero y mayo de 1995 respectivamente, destinando las ganancias a las comunidades indígenas zapatistas;

también participaron en “Muévete”, gira por la libertad en 1997, una vez más tocando en favor de los derechos de los pueblos indígenas, y demandando justicia para los desaparecidos y presos políticos involucrados en dicho movimiento; la agrupación formó parte de la marcha del color de la tierra en 2001, además de que se presentó en varios festivales masivos independientes en favor del zapatismo, la resolución pacífica del conflicto y el cese de la violencia.

3.2.4.3. ¿Dónde jugarán las niñas?- Molotov



Artista: Molotov

Album: ¿Dónde Jugarán Las Niñas?

Año: 1997

Género: Rock

País: México

El conjunto formado por Ismael Fuentes De Garay mejor conocido como “Tito”, Francisco Ayala, Miguel Ángel Huidobro alias “Micky” y Randy Ebright “The Gringo Loco”, lanzó su primer material en el año de 1997 titulado “¿Dónde jugarán las niñas?” el cual surge como una especie de parodia del disco “¿Dónde jugarán los niños?” de la banda de rock mexicano Maná. Las canciones de este álbum de rock mexicano fusionaban distintos estilos como el rap y el hip-hop, a la par, las letras contenían palabras en inglés y español indistintamente, siendo el uso del spanglish o espanglés un rasgo característico de la agrupación. La propuesta de la agrupación era la crítica sin censura hacia un sistema que oprimía a la sociedad, reivindicando el carácter contracultural de este género musical el cual parecía haber desaparecido; sin embargo, el contenido de este álbum fue muy controversial, ya que tanto las letras como la portada escandalizaron a la sociedad mexicana: las primeras por estar colmadas de malas palabras, la segunda por mostrar a una adolescente que se encuentra en la parte trasera de un automóvil, con la ropa interior abajo del muslo. Dicha portada anunciaba el contenido de todo el álbum, el cual estaba plagado de palabras ofensivas y referencias sexistas, no obstante Zamudio, en Cortés y González (2012), afirma que también fue parte de una estrategia de mercadotecnia.

La portada [...] es una versión corregida y aumentada de la placa lanzada en 1986 por el grupo Mamá-Z, llamada *Esa viciosa manera de pegarme las ganas*. El haberle puesto uniforme de secundaria a la chica con los pantis a media rodilla fotografiada ahí, fue un mercadológico golpe maestro. De entrada, varias tiendas de discos se negaron a vender el álbum por la tapa, adornada con una advertencia de “lenguaje ofensivo” pegada a ella. Dicha censura les generó toneladas de publicidad gratuita, la cual aprovecharon para salir a la calle y vender sus propios discos” (Zamudio en Cortés y Hernández, 2012: 175-176).

Después de varios años en los que se trató de despojar al rock mexicano de su carácter contestatario -habiendo sido moldeado hacia un estilo más suave y menos provocativo-, surge esta agrupación de rockeros mexicanos que finalmente estaban levantando la voz en contra de las injusticias sociales y retratando la realidad que se vivía en el país. Molotov realizó un sinnúmero de críticas dirigidas al gobierno priísta, la canción más emblemática quizá sea “Gimme tha power”, en la que a través de la unión como eje central, se hace un llamado a la sociedad mexicana para oponer resistencia ante la corrupción, la desigualdad y el abuso de poder.

Así, el grupo de rock abrió los ojos de muchas personas que digerían sin cuestionar el discurso oficial de la autoridad, llamó la atención de los medios, y la de los y las jóvenes que se sentían igual de impotentes sobre los males que aquejaban a la sociedad mexicana, quienes hasta entonces no habían encontrado la forma de expresar su inconformidad. “Gimme tha power” marcó el inicio de un rock sin tapujos, que no medía sus palabras ni se callaba por miedo a represalias.

La policía te está extorsionando (dinero) / Pero ellos viven de lo que tú estás pagando / Y si te tratan como a un delincuente (ladrón) / No es tu culpa, dale gracias al regente / Hay que arrancar el problema de raíz / Y cambiar al gobierno de nuestro país / A la gente que está en la burocracia / A esa gente que le gustan las migajas / Yo por eso me quejo y me quejo / Porque aquí es donde vivo / Yo ya no soy un pendejo / ¿Qué no wachas [sic] los puestos del gobierno? / Hay personas que se están enriqueciendo / Gente que vive en la pobreza / Nadie hace nada porque a nadie le interesas / La gente de arriba te detesta / Hay más gente que quiere que caigan sus cabezas / Si le das más poder al poder / Más duro te van a venir a coger / Porque fuimos potencia mundial / Somos pobres, nos manejan mal / Dame, dame, dame, dame todo el power / Para que te demos en la madre / Gimme, gimme, gimme, gimme, todo el poder / So I can come around to joder / Dame, dame, dame, dame todo el power / Para que te demos en la madre / Gimme, gimme, gimme, gimme, todo el poder / So I can come around to joder / Dámele, dámele, dámele todo el poder / Dámele, dámele, dámele, dámele todo el power / Dámele, dámele, dámele todo el poder / Dámele, dámele, dámele, dámele todo el power / Porque no

nacimos donde no hay qué comer / No hay porqué preguntarnos cómo le vamos a hacer / Si nos pintan como unos huevones / No lo somos / ¡Viva México, cabrones! / Que se sienta el power mexicano / Que se sienta, todos juntos como hermanos / Porque somos más, jalamos más parejo / ¿Por qué estás siguiendo a una bola de pendejos? / Que nos llevan por donde les conviene / Y es nuestro sudor lo que los mantiene / Los mantiene comiendo pan caliente / Ese pan es el pan de nuestra gente. **Gimme tha power.**

La crítica también era hacia los medios de comunicación y, por supuesto, hacia los comunicadores que solapaban los abusos del gobierno priísta, refiriéndose específicamente a la empresa Televisa y a uno de sus conductores más representativos Jacobo Zabłudovsky, a través del tema “Que no te haga bobo Jacobo”, en el cual denuncian abiertamente la forma en la que a través de sobornos se encubrían las atrocidades que cometía el gobierno en turno.

Ya todos sabemos / ¿Por qué nos hacemos? / A todos nos lleva / A unos más, a otros menos / A todos nos tienen muriéndonos de hambre / Ya todos sabemos quién es el culpable / A ricos, a pobres, a chicos, a grandes / A todos nos vino a poner en la madre / De lunes a viernes transmites al aire / Te pasas hablando como una comadre / Recibes propinas de Carlos Salinas / Transmites en vivo, nos dices pamplinas / Que nadie se entere que todo es mentira / Por eso el programa se queda en familia / Le tiras pedradas a algunos partidos / Enjuicias personas al aire o en vivo / Olvidas noticias sobre la guerrilla / Y a todos los fraudes les cambias las cifras / Por todo el planeta tienes a tu gente / Porque es tu trabajo que nadie se entere / De pronto aparecen noticias urgentes / Pues del protocolo eres un alcahuete / Porque te conviene tener ignorante a la gente que viene / Eres mal informante / Hay un periodista que altera noticias / En un noticiero que está en Televisa / Que no te haga bobo Jacobo / Que no te haga bruto ese puto / Que no te haga bobo Jacobo. **Que no te haga bobo Jacobo.**

Sin embargo, sus polémicas canciones retratan también, quizá sin quererlo, la homofobia y el machismo de un país en el que la intolerancia seguía estando muy arraigada; así, en el disco se encuentran expresiones tales como “puto”, “mariquete”, “marica”, “mariposo”, “maricón”, “hija de la chingada”, “golfa”, “perra”, “vieja” y “puta”, las cuales aparecen reiteradamente en la mayoría de sus canciones.

¿Qué muy machín, no? / Ah, muy machín, ¿no? / Marica, nena, más bien putín, ¿no? / ¿Qué muy machín, no? / Ah, muy machín, ¿no? / Marica, nena, más bien putín, ¿no? / ¡Puto, puto, puto, puto! **Puto.**

El puto de tu hermano / Se pone borracho, se pone marihuano / Me quiere joder y quiere chupar / ¿Por qué no chupa faros, me deja de molestar? / A mí y a mi gente, a mi brother, compadre / Que busca algún pretexto pa' romperle la madre. **Chinga tu madre.**

Tito me dijo: ese güero mariquete / Me estaba amenazando con su 357 / Un enano bigotón, hijo de la chingada / Me estaba amenazando con lanzarme su granada. **Más vale cholo.**

Y si te duele lo que digo te sugiero que te avientes a un pozo / Con tu novio el mariposo / El escuincle caguengue y baboso que a mi vieja me bajó. **¿Por qué no te haces para allá?... Al más allá.**

Amo a Matón / Matarile al maricón / ¿Y qué quiere ese hijo de puta? / Quiere llorar, quiere llorar / Amo a Matón / Matarile al maricón / ¿Y qué quiere? ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? / Quiere llorar, quiere llorar. **Puto.**

Contigo yo no siento nada / Perra, hija de la chingada / Porque antes estabas delgada / Con los pechos firmes y las nalgas bien paradas / Pero ahora ya estás muy aguada / No hay quién te pele y estás amargada / Contigo yo no siento nada / Golfita, gordita interesada / Perra arrabalera, perra arrabalera / Es una perra arrabalera, perra arrabalera. **Quítate que ma'sturbas.**

Te crees que pareces la vieja más buena / Te vistes bonito, ya no hay quién te crea / Y luego te extraña que nadie te quiera / Pues todos pensamos que traes gonorrea. **Quítate que ma'sturbas.**

Mal rayo te parta, querida / Por ser una puta malagradecida / Mal rayo te parta, querida / Por ser una puta malagradecida. **¿Por qué no te haces para allá, al más allá? ... Al más allá.**

Además, mientras la banda de rock se posicionaba fuertemente en contra del racismo, también contaba con declaraciones que contradecían su mensaje antirracista, como se puede observar en la canción "Voto latino", en donde mencionan "I'll kick your ass yo mismo, por *supporting* el racismo. *Blow your head*, hasta la vista, por ser un vato racista", frase en la que condenan los actos de violencia e injusticia a causa del racismo, cometidos por las autoridades norteamericanas; acto seguido, en otro de los versos afirman "es la única raza que odio de corazón". Así encontramos que si bien los cantantes tienen una postura abiertamente en desacuerdo con el racismo y la violencia, la respuesta que plantean hacia estos problemas sociales sigue teniendo una carga de violencia, odio y discriminación con base en motivos raciales, de forma que se genera más violencia en lugar de combatirla.

You start to run, yeah, that figures when I pull my triggers on you, brotha killa man / I'll kick your ass yo mismo, por supporting el racismo / Blow your head, hasta la vista, por ser un vato racista / ¿Que sentirías si muere en tus brazos / A brother who got beaten up by macanazos? / Asesinos, yeah, es lo que son / Es la única raza que odio de corazón / Voto latino / De entre las masas / Voto latino / Para la igualdad de razas / Voto latino / De entre las masas / Es un voto latino / Para la igualdad de razas / Pinta tu Madre Patria de colores / So you can't tell the difference entre los others / Aquí en la banda soy yo el americano / Los tres mexicanos me tratan como un hermano / ¿Qué sentirías si cae junto a ti / Una

hermana que cantó una *rebel melody*? / Asesinos, yeah, es lo que son / Es la única raza que odio de corazón. **Voto latino.**

A través este tema la agrupación también critica la forma en la que el gobierno de los Estados Unidos argumenta una serie de impedimentos con base en la etnia y la nacionalidad, entre muchos otros, para restringir la participación de ciertos ciudadanos en asuntos de carácter político y electoral; así encontramos que a pesar de ser ciudadanos del mismo país, los latinoamericanos ven sus derechos mermados, en una nación en la que la soberanía reside en el pueblo. Relacionado con lo anterior, Wallerstein (1999), argumenta que la teoría que plantea que la soberanía radica en el pueblo presenta dos problemas: ¿quién es y dónde está el pueblo?, y, ¿cuál es la voluntad popular? De forma que es el Estado mismo quien, con sus límites geográficos físicos y políticos, define cuál es su población, por lo tanto la idea de voluntad popular está sujeta a los intereses propios de dicho Estado. Así, dentro del sistema mundo capitalista, el racismo y el desarrollo, son manifestaciones de un proceso elemental mediante el cual se ha organizado nuestro propio sistema histórico, que consiste en mantener gente afuera mientras se mantiene gente adentro. Es decir, que dentro del capitalismo -el cual es un sistema no equitativo por definición- en cualquier Estado hay un grupo dominante y uno o varios grupos oprimidos por éste; la clase y las dimensiones étnicas están relacionadas la una con la otra, ya que las personas que forman parte de la clase más baja por lo general también son parte del estrato étnico más vulnerable. A esto se le conoce como racismo, y puede decirse que existe una correlación entre la clasificación étnica y la de clase y los derechos políticos de sus miembros, debido a que aquellos grupos que son colocados en la parte inferior tienden a ser excluidos de los derechos políticos en una de dos maneras: justificando que son inmigrantes o hijos de inmigrantes, y por lo tanto no cuentan con la categoría de ciudadanos; y, mediante formas de coerción, fraude, opresión, etc., para negarle al estrato más bajo e acceso total a los derechos políticos. De la misma manera, el subdesarrollo de determinados países sería la consecuencia del desarrollo de otros, así, racismo y subdesarrollo son elementos de la economía-mundo capitalista, son condiciones primarias y manifestaciones esenciales de la distribución no equitativa de la plusvalía (Wallerstein, 1999).

Con respecto a lo anterior cabe mencionar, que al igual que el racismo y el subdesarrollo, el sexismo juega un papel importante en la existencia de desigualdades con base en el género al que pertenecen los individuos, ya que si bien en el capitalismo la producción es “unisexo” como menciona Amorós (1991), las diferencias se dan en el grado de explotación, las disparidades en los salarios entre hombres y mujeres que ocupan el mismo cargo, al confinar a la mujer el campo de la reproducción y el trabajo doméstico además del trabajo remunerado, y, abusos adicionales prácticamente en todos los ámbitos, ya que la opresión y desigualdades comienzan desde las estructuras de parentesco, es decir, desde el seno familiar. Bourdieu (2010), menciona que el orden hegemónico de dominación masculina, al ser soportado y legitimado por mecanismos culturales, da origen a una violencia simbólica que a veces pasa desapercibida:

... sorprendente todavía, que el orden establecido, con sus relaciones de dominación, sus derechos y sus atropellos, sus privilegios y sus injusticias, se perpetúe, en definitiva, con tanta facilidad, dejando a un lado algunos incidentes históricos, y las condiciones de existencia más intolerables puedan aparecer tan a menudo como aceptables por no decir naturales. Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, 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 conocimiento, o más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu, 2010: 11-12).

En las letras de Molotov esto se hace evidente, ya que en ellas podemos observar abundantes referencias sexistas y misóginas en las que además de encontrar descripciones como “vieja”, “golfa”, “puta”, “malagradecida”, “amargada”, interesada”, etc., podemos ver que en repetidas ocasiones se hace mención a que debido a sus “defectos” y “malos comportamientos”, estas mujeres deberían morir o ser asesinadas, justificando la violencia hacia ellas.

Mal rayo te parta, querida / Por ser una puta malagradecida / Mal rayo te parta, querida / Por ser una puta malagradecida / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿A dónde? Al más allá / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿Por qué no te haces para allá, al más allá? / ¿A dónde? Al más allá / Porque la vida me ha enseñado / Que no vales ni un carajo / Que por unos cuantos varos / Todo el mundo te ha ensartado / Vete al diablo con tu cuerpo / Tus caricias y tus besos / Yo lo único que quiero es que te bajes por los chescos [sic] / Quiero verte de rodillas /

Implorándome perdón / Quiero ver cómo te humillas / ¡Ay, como lloras!, ¡ay, como chillas! / Y para verte más hermosa / Deberías de hacerte un corte / De cabeza, o de pescuezo / Bien por eso, bien por eso / Conseguirte un novio bien / Que le guste dispararte / Que le guste disparate aquí en la sien, aquí en la sien. **¿Por qué no te haces para allá, al más allá? ... Al más allá.**

Contigo yo no siento nada / Perra, hija de la chingada / Porque antes estabas delgada / Con los pechos firmes y las nalgas bien paradas / Pero ahora ya estás muy aguada / No hay quién te pele y estás amargada / Contigo yo no siento nada / Golfa, gorda interesada / Perra arrabalera, perra arrabalera / Es una perra arrabalera, perra arrabalera/ Perra arrabalera, perra arrabalera / Es una perra arrabalera, perra arrabalera / Perra arrabalera, perra arrabalera / Es una perra arrabalera, perra arrabalera / Perra arrabalera, perra arrabalera / Es una perra arrabalera, perra arrabalera / Perra arrabalera, perra arrabalera / (Quítate que masturbas, quítate, quítate que masturbas). **Quítate que ma'sturbas.**

Que primero me pedía que me viniera y ahora quiere que me vaya / Vaya, vaya, qué cosas tiene la vida, mi vida, / ¿Por qué no te suicidas?, que si sigues coge y coge te vas a morir de SIDA. **¿Por qué no te haces para allá?... Al más allá.**

Y si te late ponernos los cuernos / ¿Por qué no te largas, te vas al infierno / Y le comentas a Satanás que vienes de parte del Huidos / Que no quiero verte jamás? / Y si te pasa, y si te pasa / ¿Por qué no te pasas a mejor vida? / ¿Y si te infectas del virus del SIDA / Y así me dejas de molestar? / Y si te pasa el reventarte / ¿Por qué no mejor te revientas la madre? / ¿Por qué no mejor te revientas la madre? / ¿Por qué no mejor te revientas la madre? / ¿Por qué no mejor te revientas la madre? / Mátate Teté / Que te mates Teté / Te digo que te mates / Que te mates Teté. **Mátate Teté.**

Para Bourdieu (2010), lo anterior tendría relación con el *habitus*, el cual es producto de la relación entre las estructuras sociales objetivas construidas a través de procesos históricos, y las estructuras sociales interiorizadas en el pensamiento de los individuos. De esta forma, mediante el *habitus* se reproduce una serie de normas que los sujetos han interiorizado, las cuales dictan las relaciones entre los individuos; estas normas que se encuentran de manera implícita en el pensar y actuar de los miembros de una sociedad son necesarias para el correcto funcionamiento de la estructura.

“... la acción de los aparatos culturales debe internalizarse en los miembros de la sociedad, la organización objetiva de la cultura necesita conformar cada subjetividad. Esta interiorización de las estructuras significantes genera hábitos, o sea sistemas de disposiciones, esquemas básicos de percepción, comprensión y acción. Los hábitos son estructurados (por las condiciones sociales y la posición de clase) y estructurales (generadores de prácticas y de esquemas de percepción y apreciación): la unión de estas dos capacidades del hábito construye lo que Bourdieu denomina “el estilo de vida”. El hábito es lo que hace que el conjunto de prácticas de una persona o un grupo sea a la vez sistemático y

sistemáticamente distinto de las prácticas de otro estilo de vida. [...] Finalmente, de los hábitos surgen prácticas, en la medida en que los sujetos que los internalizaron se hallan situados dentro de la estructura de clases en posiciones propicias para que dichos hábitos se actualicen (García Canclini, 1994: 55-56).

Si los hábitos son producto de la estructura y su ideología, y de los hábitos surgen prácticas, entonces es fácil comprender porqué dentro del rock mexicano la inclusión de la mujer se ha dado de manera tan problemática, ya que no son vistas como iguales. Asimismo, el hecho de que en las canciones de este álbum también haya frases propias de una estructura patriarcal que hacen alusión al dominio del hombre sobre la mujer, tales como “quiero verte de rodillas, implorándome perdón, quiero ver cómo te humillas, ¡ay, como lloras!, ¡ay, como chillas!”, en la canción “¿Por qué no te haces para allá?... Al más allá”; o “dime, ¿quién te cedió la palabra?” en el tema “Chinga tu madre”; y “ahí conocimos a unas muchachas que no estaban buenas, ni tampoco estaban gachas y las mandamos a hacer la fila para que nos sirvieran vario [sic] tequila” en “Más vale cholo”, también tiene que ver con la internalización de ideas que muestran la subordinación de las mujeres hacia los hombres como algo natural, ideología que es parte de un sistema en el que el poder masculino es supremo e incuestionable.

Quiero verte de rodillas / Implorándome perdón / Quiero ver cómo te humillas / ¡Ay, como lloras!, ¡ay, como chillas! **¿Por qué no te haces para allá, al más allá? ... Al más allá.**

Nos fuimos temprano hacia el reventón / Y nos encontramos a mi hermano Ramón / Que me invitaba de su cerveza / Mientras me comentaba: ¡qué buena está la fiesta! / Ahí conocimos a unas muchachas / Que no estaban buenas, ni tampoco estaban gachas / Y las mandamos a hacer la fila / Para que nos sirvieran vario [sic] tequila. **Más vale cholo.**

Siempre tienes que abrir tanto la boca / Metida en las cosas donde nada te importa / Mejor no te metas donde nadie te llama / Aquí nadie te quiere, aquí nadie te extraña / Dime, ¿quién te cedió la palabra? / Te pones a hablar, luego nadie te calla. **Chinga tu madre.**

De acuerdo con Amorós (1991), esto puede ser explicado debido a que en un sistema patriarcal la existencia de la dominación masculina se sostiene a través de una ideología que funciona paralela a la forma en la que está organizada la sociedad, de forma que aunque aparentemente estos mecanismos ideológicos suelen pasar desapercibidos, en realidad se encuentran reforzando a la estructura. Así encontramos que:

En primer lugar, la percepción de los dominados por parte de quienes detentan el poder ostenta siempre en algunas dosis de paranoia -la paranoia, como es sabido, tiene un fuerte poder de proyección-, y estas dosis son quizás tanto mayores cuantos más centros hemorrágicos, elementos de precariedad y sensaciones de amenaza y vulnerabilidad tiene el grupo dominador. [...] El paranoico siente como *horror vacui* la distancia que pueda haber entre individuo e individuo y, para su seguridad, lo rellena todo con esencias. Los mecanismos paranoides del poder -y no seamos, a su vez, paranoicos al hablar del <<poder>> como si el poder fuera una esencia autosubsistente por encima y fuera de un conjunto de prácticas de los individuos que lo ejercen- inventan y configuran las esencias en el movimiento mismo por el que ejercen sus prácticas de control y de opresión.

Sartre lo ha analizado muy bien en relación con el fenómeno de la colonización: son las prácticas -estructuradas o serializadas- por las que los colonos <<colonizan>> las que construyen en su estereotipia al colonizado hasta lograr el troquelado completo de la esencia (Amorós, 1991: 184-185).

De esta manera, es posible observar que en las canciones analizadas al hablar de las mujeres y de los homosexuales se hace de una forma despectiva, otorgándoles propiedades negativas y condenando atributos como la ternura, la libertad -sexual, de expresión, de opinión, de decisión, etc.-, además de reprobar preferencias sexuales distintas al relacionarlas con la debilidad física y mental.

Se sabe en tu casa y en todo el vecindario / Que hay que hacerlo a escondidas porque sabes que caga el palo / Tu abuela, tu jefa, el puto de tu hermano / Se pone borracho, se pone marihuano / Me quiere joder y quiere chupar / ¿Por qué no chupa faros, me deja de molestar? / A mí y a mi gente, a mi brother, compadre / Que busca algún pretexto pa' romperle la madre / Para que nadie se quede sin hablar / Para que todos chingemos igual / Chingo yo, chingas tú, chinga tu madre / Sabes que me caga de sobremanera / Lugar a donde vaya siempre tiene que ir mi suegra / Yo lo único que quiero es que se muera / Yo lo único que quiero es que se muera como sea / Si vamos a salir es con chofer / Yo pienso que lo hace por joder / Si estamos en la sala y nos vamos a la cocina (arriba) / Seguro nos observa por atrás de la cortina (abajo) / Si vamos a ir al cine (vete al carajo) nos manda con tus primas / Y cuando me despido nos observan tus vecinas.

Chinga tu madre.

A mí se me hace que estás asustado / A mí se me hace que estás asustado / Porque eres tierno y eres un tarado / Y es que eres tierno y eres un tarado / Mátate Teté / Que te mates Teté / Te digo que te mates / Que te mates Teté / Mátate Teté / Que te mates Teté / Te digo que te mates / Que te mates Teté / Mátate Teté / Que te mates Teté / Te digo que te mates / Que te mates Teté / Mátate Teté / Que te mates Teté / Te digo que te mates / Que te mates Teté. **Mátate Teté.**

¡Puto! El que no brinque, el que no salte / ¡Puto! El que no grite, eche un desmadre / ¡Puto! El güey que quedó conforme / ¡Puto! El que creyó lo del informe / ¡Puto! El que nos quita la papa / ¡Puto! También todo el que lo tapa / ¡Puto! El que no hace lo que quiere / ¡Puto! Puto nace, puto se muere. **Puto.**

¡Puto! Le faltan tenates [sic] al ¡puto! / Le faltan trompiates [sic], ¡Puto! Le faltan tenates [sic] al ¡puto!, ¡puto! / ¡Puto! Le faltan tenates [sic] al ¡puto! / Le faltan trompiates [sic] / ¡Puto! Le faltan tenates [sic] al ¡puto!, ¡puto! **Puto.**

De acuerdo con Burin y Meler (2004), esto sucede debido a que características como la ternura y la sensibilidad son atribuidas a la feminidad, es decir, están asociadas con el ser mujer, mientras que ser hombre significa contar con cualidades como fuerza, valentía, racionalidad, etc., “rasgos que les permitían desplegar su subjetividad principalmente en la esfera laboral en el ámbito público, en la distribución de las áreas de poder nuestra cultura le asignará al género masculino el poder racional y el económico como posición genérica que los nomina en tanto sujetos” (Burin y Meler, 2004: 126), de forma que se prepondera a la masculinidad hegemónica como el ejemplo a seguir, mientras que el alejarse de ella tiene como consecuencia ser estigmatizado.

Así, en el disco “¿Dónde jugarán las niñas?” del grupo Molotov, encontramos una ambivalencia en donde conviven al mismo tiempo la crítica hacia un sistema dominante y opresor, mientras que, a través de las letras de las canciones, se refuerza la idea de dominación masculina, uno de los aspectos que generan mayor desigualdad en el sistema mexicano, y que ha sido pasado por alto por la agrupación. Del mismo modo, en las letras de las canciones se privilegia a la masculinidad hegemónica sobre otros tipos de masculinidad, generando expresiones violentas que estigmatizan, rechazan y menosprecian a los individuos que se alejan del “ideal masculino” patriarcal. En el álbum también se reprocha fuertemente a la violencia y el racismo, mientras que en el contenido que se encuentra dentro del material hay expresiones sumamente violentas y racistas. Todos estos hechos contradicen la idea con la que el grupo mexicano de rock pretendía reivindicar los conceptos de equidad y unión social que se manifestaban de una forma tan contundente en “*Gimme tha power*” cuando enunciaban con un grito esperanzador “que se sienta el *power* mexicano, que se sienta, todos juntos como hermanos, porque somos más, jalamos más parejo” y “¡El pueblo, unido, jamás será vencido!”

Panorama que no ha de ser posible mientras no se tomen en cuenta a todos los grupos que conforman a la sociedad mexicana como parte de dicha hermandad.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

El rock en México siempre fue censurado de una manera u otra, ya fuera en la forma de vestir, de cantar, en los foros dónde presentarse o en los contenidos de las letras; la restricción más marcada se llevó a cabo durante la década de los setenta durante la cual todo atisbo de rock fue perseguido y penalizado, sin embargo, a partir de los años ochenta el rock ganó nuevamente espacios, pudiendo ser escuchado abiertamente por la juventud mexicana, la censura no se centraba tanto en los lugares, sino en los contenidos del rock, teniendo que disfrazar dentro de las canciones los reclamos y protestas de quienes tocaban esta música.

Esta censura permaneció hasta los años noventa, sin embargo, Molotov rescata la crítica social y la música de protesta que había sido parte de este género musical en años anteriores, de manera que esta agrupación vuelve a dar voz al pueblo oprimido que demanda al gobierno justicia y transparencia, a pesar de la prohibición implícita que condenaba todo discurso que apuntara el dedo sobre los representantes del poder y quienes ayudaban a mantenerlo, restricción que le había sido impuesta al rock dos décadas atrás.

Otro de los impedimentos residía en la forma de abordar dicha crítica, ya que para poder ser transmitidos por los medios de comunicación, los discursos de las canciones debían ser políticamente correctos y no incluir palabras vulgares o groseras, puesto que serían censuradas. No obstante, Molotov decidió incluir dentro de sus letras fuertes insultos y obscenidades dirigidas a las élites del poder.

- **Oposición entre razón y locura**

En este caso el papel del loco es suplido por el de las mujeres, debido a que como el *rock and roll* se construyó masculino (Estrada, 2008), el discurso de la razón dentro del rock también ha de ser masculino, separándose del discurso de las mujeres e inclusive rechazándolo. De esta

forma, el discurso de las mujeres no puede circular de la misma forma que la de los hombres rockeros, su palabra es considerada como nula o carente de importancia, similar a lo que Foucault (1992) señala que sucedía con el discurso del loco.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

La voluntad de verdad se encuentra asociada con el sistema patriarcal, un sistema que ha sido impuesto históricamente, de forma que el discurso verdadero es el que es pronunciado por los hombres, ya que dentro de este sistema ellos son los únicos que cuentan con el derecho de hacerlo. Este discurso se refuerza mediante prácticas que excluyen, estigmatizan y denigran a las mujeres, tanto dentro del género musical, como en la sociedad en general. Lo anterior es apoyado institucionalmente, dado que desde que el rock llegó a México ha sido la industria discográfica la que ha determinado quién o quiénes pueden ser exponentes del rock -ya sea como parte de una agrupación o como solistas del género-, qué deben decir, cómo deben comportarse, vestirse y actuar. El racismo, la homofobia y la misoginia aparecen como partes negativas del discurso que pasan desapercibidas debido a que se escudan tras la libertad de expresión, la cual aparece como positiva.

• **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Molotov retoma algo que se había dicho años atrás: la protesta contra un gobierno opresor. Sin embargo, lo hace de una forma diferente, sin censura y a través de un lenguaje soez y ofensivo, presentaciones irreverentes y declaraciones e imágenes polémicas y controversiales, sin temor a cualquier tipo de represalia. En el rock mexicano se había hablado de la exigencia de justicia a través de la unión y la paz, pero con “¿Dónde jugarán las niñas?” se discutía la posibilidad de tomar el poder a través de la violencia y hacer justicia por mano propia. “Dame, dame, dame, dame todo el *power*, para que te demos en la madre”, “*I’ll kick your ass* yo mismo, por *supporting* el racismo, *blow your head*, hasta la vista, por ser un vato racista”, enuncian dos de las canciones más emblemáticas pertenecientes al álbum.

El nombre del disco “¿Dónde jugarán las niñas?” es una parodia hacia el álbum de la agrupación de rock pop Maná “¿Dónde jugarán los niños?”, nombre que había sido tomado de la canción de Cat Stevens “Where do the children play?”. Así lo que ya se había dicho Cat Stevens es retomado con Maná y nuevamente con Molotov, no obstante, mientras que con Maná se habla de la inseguridad en la que vivían los niños y el mundo en el que les tocaba jugar, con Molotov se hace una sátira sobre el papel que tienen las mujeres en la sociedad, donde su única forma de jugar es el acto sexual, lo que queda plasmado en la portada de su disco que muestra una adolescente con uniforme sentada en el asiento trasero de un auto con la ropa interior abajo del muslo.

- Autor

A partir de este disco Molotov se convirtió en una banda icónica de rock mexicano, su reputación como inconformes sociales, revolucionarios e iconoclastas, los llevó a ser considerados como una de las instituciones más importantes del rock en México, por tanto, sean cuales sean sus discursos, al ser de su autoría ya cuentan con cierta validez debido a que su nombre es un indicador de veracidad.

- Disciplina

El género musical de este álbum es el rock, un rock que al estar hecho en México se diferencia del rock anglosajón justamente debido a que retoma elementos y sonidos característicos de la cultura mexicana y aborda problemas y vivencias cotidianas propias de los habitantes del país. No obstante, el rock de Molotov contenido en “¿Dónde jugarán las niñas?”, experimenta también con ritmos anglosajones como el rap y el hip-hop.

• Otros

- El ritual

La alineación de Molotov está compuesta por cuatro integrantes: tres músicos mexicanos y uno estadounidense, los cuales formulan enunciados contestatarios, pero al mismo tiempo, a través de sus discursos, excluyen y estigmatizan a las mujeres, los homosexuales y los

extranjeros, por medio de letras misóginas, homofóbicas y racistas que reproducen violencia simbólica.

- La doctrina

A través de la doctrina los discursos de Molotov se difunden a toda la sociedad, sin embargo, solamente sus seguidores tienen una dependencia recíproca con ellos, aceptándolos como verdades y estando conformes con ellos. También por medio de la doctrina los seguidores se vinculan entre sí y con los enunciados de estos discursos, ya que, de acuerdo con Foucault (1992), se les prohíbe cualquier otro tipo de enunciación y se sirven de argumentaciones equivalentes que diferencian a estos individuos del resto. De modo que dentro de la doctrina hay sumisión de los seguidores de la banda ante los discursos de Molotov, y también ante la propia agrupación, ya que ésta conforma a los sujetos que hablan estos discursos.

- Sociedad del discurso

En este caso la sociedad del discurso no está conformada por las élites de poder, sino por el pueblo. Molotov representa los intereses de la población mexicana de clase media y baja que se encuentra inconforme con los abusos de poder de las autoridades, y da voz a sus demandas. Sin embargo dentro de estos intereses y demandas, no contempla los de las mujeres ni los de los homosexuales; también, al exigir respeto y que no haya racismo por parte de los estadounidenses, la misma agrupación de rock no concede respeto, justificando sus discursos excluyentes y violentos como libertad de expresión.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua de acuerdo a los intereses de un grupo conformado por varones que consciente o inconscientemente ven puesta en riesgo su masculinidad -la cual es una masculinidad hegemónica-, por individuos que cuentan con otros tipos de masculinidades. Así, en las letras de sus canciones es frecuente encontrar palabras homofóbicas y misóginas que desdeñan los atributos pertenecientes a lo que comúnmente se encuentra asociado con lo femenino.

3.2.5. Discos que marcaron el rock en la primer década del dosmil

3.2.5.1 Yo fui una adolescente terrosatánica- Ultrasónicas



Artista: Ultrasónicas

Album: Yo Fui Una Adolescente Terrosatánica

Año: 2000

Género: Garage Rock, Punk Rock

País: México

Durante los años noventa surgió en norteamérica un movimiento feminista en el que las mujeres comenzaron a abrirse paso en la escena musical, ya que al no estar satisfechas con el papel de seguidoras y fanáticas al que se les había relegado históricamente, comenzaron a formar agrupaciones que estaban compuestas exclusiva o mayoritariamente por éstas; además, comenzaron a evidenciar la desigualdad de género a través de las temáticas de sus canciones y a luchar en contra de la opresión patriarcal; a éste movimiento se le conoció bajo el nombre de Riot Grrrl, y fue una fuerte influencia para las mujeres que querían hacer música no solo en los Estados Unidos, sino también en el resto del mundo.

Influenciado por este movimiento, una década más tarde, el grupo mexicano Ultrasónicas, conformado inicialmente por Jenny Bombo, Tere Farfisa (quien dejó el proyecto al poco tiempo), Ali Gua-Gua, Jessy Bulbo y Sussy-A, graba su disco “Yo fui una adolescente terrosatánica”, en el cual, al igual que lo habían hecho bandas precursoras como Bikini Kill, Babes in Toyland y Bratmobile, por mencionar algunas, intentaban rebelarse en contra del sistema patriarcal opresor, tanto en sus desafiantes y transgresoras líricas, como en sus desinhibidas actuaciones, en las que solían disfrazarse.

Nuestro primer concierto fue en el Oasis. Tocamos en lencería; eso estuvo chido. [...] Queríamos vestarnos provocadoras. esta idea la tomamos de los grupos gabachos, unos salen con máscaras de luchadores y otros vestidos de momias o astronautas. Eso viene del garaje y del surf. No es una idea original pero es divertido. Aunque a veces no nos alcanza el presupuesto. Nos hemos disfrazado de cavernícolas, de césares, de bebés, de gatitos, de diablillos, de vampiritos, de brujas, de enfermeras. El disfraz es algo teatral, te desinhibe (Ali Gua Gua en entrevista con Estrada, 2008: 354).

En las letras de este álbum las Ultrasónicas se presentan como seres extraterrestres más o menos únicos que a pesar de no pertenecer a la Tierra han llegado a ella para tocar su música, esta interpretación bien podría ser una metáfora en la que la Tierra representa el ámbito rockero en el que predominan los hombres, por lo que son éstas, al ser mujeres, son vistas como alienígenas, ya que históricamente no pertenecen ahí. En “El espacio exterior” se relata la forma en que las disqueras les habían cerrado puertas debido a que su música era demasiado alternativa y poco comercial, por lo que al grito de “pinches marcianos civilícense ya”, la agrupación demanda mayor apertura para su propuesta musical. “Ramona” relata la historia de una rockera que antes de ser famosa no era tomada en cuenta y una vez que se convirtió en estrella de rock todos querían llamar su atención.

En los confines de un planeta lejano / Existían cuatro seres unicoides / Que vinieron a la Tierra a tocar 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 / ¡Wow! **Tema de las ultras.**

¿Qué es lo que vienen a buscar / Pinches Ultrasonicas? ¡A volar! / ¿Qué es lo que vienen a buscar? / Aquí no hay rock, ni garage / ¿Qué es lo que vienen a buscar? / Aquí solo se baila el cha-cha-cha / Fuimos a ver al espacio exterior / Y no encontramos buena música rock / Pinches marcianos civilícense ya / Y métanse por el culo su cha-cha-cha. **El espacio exterior.**

La taza de envejecer / Cuando no me salgan granos / Ando en busca de placer / Siempre me salgo sandeando [sic] / Chupo chela / Bailo chido/ Soy sincero y divertido/ Johny, Joy, Tommy, Divisividivi / Oh, Ramona, ja! / Yeah, Ramona, ja! / Yeah, Ramona, ja! / Yeah! / En la prepa, ¡a la chingada! / A nadie le interesaba / Se volvió rockstar / Se cargaban / Siempre en Chapu iba a comprar / A la playa en navidad / Nunca pudo regresar / De su viaje / Oh, Ramona, ja! / Yeah, Ramona, ja! / Yeah, Ramona, ja! / Yeah! **Ramona.**

En este material también se encuentran covers de dos canciones icónicas del rock internacional, la primera es la adaptación al español de “Sweet leaf” de la banda británica Black Sabbath, traducida como “Dulce hoja”; la segunda, un tema de Iggy Pop, titulado “I wanna be your dog”. Al elegir estos

temas -uno perteneciente al heavy metal y el otro al punk-, las Ultrasónicas demuestran su versatilidad como músicas, ya que eran capaces de tocar ritmos de diferentes géneros musicales, además del *garaje rock* y el *surf* que las caracterizaba. Mientras la traducción de “*Sweet leaf*” se mantuvo muy similar a la canción original, en el caso de “*I wanna be your dog*” no ocurrió lo mismo, de modo que en “Quiero ser tu perra” la letra fue totalmente renovada por las músicas; en ella se escuchaban frases como “Baby, tú me puedes comprar” y “Ya estoy lista para el coco-wash, quiero que me pongas un beeper, un celular y casa en Coyoacán” que aludían a una mujer que buscaba ser financiada por su pareja a cambio de “ser su perra”. A pesar de ser una declaración de libertad sexual, y de osadía por parte del grupo, ya que muy pocas agrupaciones de mujeres se atrevían a hablar tan abiertamente de temas sexuales en sus líricas, también es una letra de sometimiento de la mujer hacia la figura masculina.

¡Ahora / Pruébala! / La gente cuadrada / No logra entender / Te hacen menos / Te quieren callar / Tú me enseñaste / Lo que es vivir / Oh, dulce hoja / Y tú sin oír / ¡Oh sí, nena! / ¡Ahora / Pruébala! / Oh, yeah, baby! / ¡Te amo, hoja! **Dulce hoja.**

Tantos hombres y tan poco tiempo / Espero solo el correcto / Baby, tú me puedes comprar / Pero muy cara voy a resultar / Porque yo solamente quiero ser tu perra / Yo solamente quiero ser tu perra / Yo solamente quiero ser tu perra / ¡Órale! / Ya estoy lista pa’ cerrar la gafa / Ya estoy lista para el coco-wash / Quiero que me pongas un beeper / Un celular y casa en Coyoacán / Y es que yo solamente quiero ser tu perra / Yo solamente quiero ser tu perra / Yo solamente quiero ser tu perra / ¡Órale! **Quiero ser tu perra.**

Algo similar ocurre con el tema “Vente en mi boca”, ya que si bien, refleja una mayor libertad de las mujeres rockeras del nuevo milenio para expresar temas que se habían mantenido como tabú en la sociedad mexicana, siguen manifestando sometimiento y sumisión hacia el dominio del varón en el ámbito sexual.

Vente en mi boca / Chiquillo, vente ya / Vente en mi boca / Te quiero saborear / Me sabe como a mocha / Saca la coca / No importa que sea poca / Vente en mi boca / Tengo una lengua muy resbalosa / Te chupo las pelotas / Vente en mi boca, ¡wow! / Saca la coca, pica la roca / No importa que sea poca / Vente en mi boca, ¡wow! / Loca, loca, tú me vuelves loca / Vente en mi boca, vente en mi boca, ¡wow! **Vente en mi boca.**

En “Luxor y Mohawk” volvemos a encontrar expresiones de este tipo, tales como “él la protegía cuando bailaba *slam*, después de la tocada siempre Mohawk la iba a dejar”, de forma que se sigue preservando la idea de que los hombres son los encargados de proteger a las mujeres, debido a que a estos se les asocian características como la fortaleza y la valentía, mientras que a las mujeres se les atribuyen características como la debilidad y la fragilidad.

Luxor le decían / Por su flamante look / Trabajaba en las mañanas / De dealer en C.U. / Esta chica transtornada / A Mohawk conoció / Con su pelo electrizado / A ella le conquistó / ¡Luxor y Mohawk! ¡Wow! / ¡Luxor y Mohawk! ¡Wow! / ¡Luxor y Mohawk! ¡Wow! / ¡Luxor y Mohawk! / A su casa la invitaba / Se ponían hasta atrás / Escuchando a los Ramones / A los Pistols y a The Clash / Él la protegía / Cuando bailaba slam / Después de la tocada / Siempre Mohawk la iba a dejar. **Luxor y Mohawk.**

En “Fuck the mall” -juego de palabras que suena exactamente igual a la frase en inglés “fuck them all”-, se hace una crítica a las principales plazas comerciales de la Ciudad de México, siendo una protesta hacia el consumismo, ya que a pesar de no expresar de forma explícita el porqué se está en desacuerdo con éste estilo de vida, el descontento es evidente.

Fuck! Fuck the mall! / Fuck! Fuck the mall! / Universidad, Galerías, Santa Fé, Plaza Satélite / Centro, Coyoacán, Perisur, Interlomas, ¿Cómo lo tomas? / ¡Metal! / Fuck! Fuck the mall! / Fuck! Fuck the mall! / Plaza Aragón, Plaza Lindavista, Plaza Coacalco, Pabellón Polanco / Plaza Sésamo, Todos los Wal-Marts, Todos los Sams y todos los demás / Son / Fuck! Fuck the mall! / ¡Metal! **Fuck the mall.**

La aparición de las Ultrasónicas en la escena del rock mexicano marcó un momento decisivo, ya que nunca antes había existido una agrupación compuesta por mujeres que desafiara los tabúes sexuales de forma tan abierta, su osadía tanto en las letras de sus canciones, como en su performance en el escenario, las convirtió en una de las agrupaciones más relevantes del nuevo milenio. Además, esta banda de rock abrió paso a otros grupos como Descartes a Kant, Le Butcherettes y Ruido Rosa, por ejemplo, quienes fueron aceptados con mayor facilidad dentro del medio.

En la portada se aprecia una caricatura en blanco y negro de las integrantes con llamas anaranjadas y amarillas de fondo, el nombre de la agrupación aparece ubicado en la parte de

arriba con letras mayúsculas en anaranjado, mientras que el título del álbum está escrito con letras negras con una tipografía peculiar, como si se tratara de una frase escrita a mano.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

Con el lanzamiento de “¿Dónde jugarán las niñas?” de la banda Molotov el gobierno volvió a censurar a los grupos y canciones que se burlaran o arremetieran en contra de las figuras políticas o mediáticas, de forma que la mayoría de las agrupaciones de rock mexicano se dedicaron a cantar casi exclusivamente sobre temas de amor, desamor o cuestiones individualistas, sin ahondar en los problemas que vivía la sociedad mexicana y sin contextualizar lo que ocurría durante la época por miedo a las represalias o a no ser programadas en la radio o televisión.

Aunque no se hacía de forma explícita, lo prohibido también se encontraba relacionado con las mujeres como protagonistas dentro del rock, era raro ver a mujeres dentro de una banda de rock exitosa, y aún más que conformaran el 100% de ésta, de modo que las Ultrasónicas sentaron los cimientos para futuras bandas de rock compuestas por mujeres.

- **Oposición entre razón y locura**

La razón dictaba no poner en riesgo la estabilidad del sistema, ya que de lanzar música que en sus letras incluyera una crítica ante la realidad social, en lugar de ganar fama, los grupos de rock estarían condenándose a sí mismos al fracaso y la censura.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Lo verdadero lo dicta el sistema, de modo que el éxito comercial de los grupos de rock depende en gran parte de no incomodar a las autoridades, medios de comunicación, instituciones religiosas o a la estructura capitalista patriarcal.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

Las Ultrasónicas influenciadas por el movimiento feminista Riot Grrrl formaron una agrupación de rock conformada exclusivamente por mujeres; eran ellas quienes además de cantar y escribir las canciones que interpretaban tocaban los instrumentos musicales. En el disco titulado “Yo fui una adolescente terrosatánica” la agrupación retoma dos canciones icónicas del rock “Sweet leaf” de Black Sabbath y “I wanna be your dog” de Iggy Pop, sin embargo dichas canciones no son interpretadas en su versión original, sino que son traducidas al español y modificadas por las integrantes, sobre todo en el caso de “I wanna be your dog”, de forma que el significado de la canción cambia totalmente mostrando a una mujer sometida a su pareja masculina y que solamente se interesa en el dinero y las cosas materiales que ésta pueda otorgarle a cambio de “ser su perra”.

- **Autor**

El cuarteto esta integrado por Jenny Bombo, Ali Gua-Gua, Jessy Bulbo y Sussy-A. Ali Gua-Gua fue fanática del rock desde su adolescencia, etapa en la que aprendió a tocar guitarra, lo que le ayudó a presentarse en cafés cantantes para ganar dinero, tiempo más tarde al buscar una bajista para su banda de rock conocería a Jessy Bulbo, quien tocaba en otro grupo de rock llamado Las Ultrasónicas, al cual finalmente terminó por integrarse. Las influencias musicales de las Ultrasónicas son diversas, ya que van desde el punk, al heavy metal, pasando por grupos de rock alternativo y surf, pero su mayor inspiración fue el movimiento riot grrrl.

- **Disciplina**

La música de las Ultrasónicas es considerada como garage rock o punk rock, corrientes del rock en las cuales el virtuosismo o la preparación musical no son importantes, lo que resalta en este tipo de música es la energía puesta al tocar los instrumentos y la crudeza al cantar. por lo general, las bandas de garaje rock o punk rock solían ser jóvenes amateur que no contaban

con mucha preparación musical, pero que compensaban la escasez de conocimiento musical con un sonido estridente, mucho estilo y actitud.

- **Otros**

- **El ritual**

Durante sus presentaciones las integrantes de las Ultrasónicas solían usar disfraces o lencería mientras interpretaban las canciones y tocaban sus instrumentos, a la vez que hacían sonidos, gesticulaciones y movimientos corporales sensuales que acompañaban canciones como “Vente en mi boca” -canción inspirada en el tema de “Come into my mouth” de Thee Headcoatees (Escamilla en Cortés y González, 2012)-, y “Quiero ser tu perra”.

- **La doctrina**

Las ultrasónicas ganaron popularidad en el ambiente subterráneo, sus fanáticos aparecieron en varios de sus videos musicales, los cuales no contaban con mucha producción pero lograron ser transmitidos en la radio y en programas musicales de televisión por cable, siendo el más popular “Qué grosero” en el cuál ellos aparecen tocando y lamiendo a las integrantes de la banda, simulando una especie de orgía, al finalizar la canción una de las integrantes toma una sierra eléctrica y se muestran los cuerpos ensangrentados de los fanáticos sobre los cuáles se encuentran las músicas. Durante sus presentaciones las Ultrasónicas solían disfrazarse al tocar, y en ocasiones quitarse o desabrocharse algunas de las prendas de vestir durante los conciertos, mientras la audiencia -compuesta tanto por hombres como por mujeres- las alentaba a hacerlo, el vínculo se daba entre la audiencia y la agrupación, pero también con los enunciados que éstas cantaban. De forma que si bien retaban al sistema al hacer gala de su sensualidad en el escenario y al cantar canciones que expresaban la libertad sexual con la que contaban -cuestión que había sido prohibida a las mujeres desde que inició el género musical del rock-, también estaban reproduciendo el papel que ha tenido la mujer históricamente dentro del rock como objeto sexual.

- Sociedad del discurso

Esta vez la sociedad del discurso la integran cuatro mujeres rockeras, sin embargo, dentro de las letras de sus canciones siguen reproduciendo estereotipos de la estructura patriarcal, en los que las mujeres se someten a la voluntad de los varones ya que “necesitan” ser protegidas por ellos.

- Adecuación social del discurso

Aunque la agrupación está integrada por mujeres que tocan sus propios instrumentos y escriben las letras de sus canciones, en el discurso de esta agrupación se sigue hablando de las mujeres como seres vulnerables sometidos a la voluntad masculina. Además no llegan a contextualizar las problemáticas que enfrentaba la sociedad mexicana en esa época, se habla de la libertad de las mujeres para ir de fiesta, tomar, tocar rock y gozar de su sexualidad, sin embargo, se omite hablar sobre la violencia, la desigualdad, la injusticia, la inequidad y el abuso de poder -como lo había hecho Molotov tres años atrás, por ejemplo- como si todas esas problemáticas hubieran desaparecido con la llegada del nuevo milenio.

3.2.5.2. Rocanlover- Zoé



Artista: Zoé

Album: Rocanlover

Año: 2003

Género: Rock

País: México

El quinteto conformado por León Larregui, Sergio Acosta, Angel Mosqueda, Jesus Baez, y Alberto Cabrera saltaron a la fama gracias a “Rocanlover”, un disco de rock mexicano con una propuesta alternativa. El título del álbum conjunta las palabras “rocanroler” -que hace referencia a los amantes y seguidores de la música rock- y “love” -palabra que significa amor en inglés-, de forma que a lo largo de las canciones que componen dicho material el amor y la paz son los protagonistas, retomando un papel importante dentro del rock, como ya lo habían hecho en décadas anteriores. Esta fusión de palabras, una en inglés y la otra en español, anuncian la fusión de idiomas dentro del disco, en el cual encontramos regadas en algunas canciones palabras en el idioma anglosajón. En la portada se muestran imágenes superpuestas de la agrupación en blanco y negro que contrastan con los colores psicodélicos que aparecen detrás del título del álbum.

Las canciones de “Rocanlover” muestran casi en su totalidad preocupación por la pérdida de valores como el amor y la solidaridad, el equilibrio entre lo artificial y lo natural, el reencuentro del hombre con su esencia, etc., ya que a lo largo del disco se escuchan reclamos hacia la forma en la que se ha conducido la humanidad, manifestando parte del descontento social que ha sido ocasionado en gran parte por la violencia; también dentro de este material proliferan referencias a la naturaleza y líricas que tienen que ver con el cuidado del planeta.

El tema con el que abre el disco engloba la propuesta musical del mismo, siendo “*Peace and Love*” una protesta contra la violencia generada por las guerras y respaldada por la religión, la cual se encuentra constantemente presente envenenando a los seres humanos que son víctimas y partícipes de ella. “¿Quién te vende dolor disfrazado de placeres?” es quizá la crítica más directa que podemos encontrar en el álbum, generando una reflexión en sus escuchas acerca de la inutilidad del sistema para lograr bienestar social. En “Frío” se hace un reproche similar, ya que la expresión “frío cuando tus ojos creen que debo ser como tú crees que es mejor vivir y ser” es en sí misma un reclamo hacia la forma de operar del sistema social y las normas que éste impone para garantizar su supervivencia, además dentro de dicha canción también se mencionan ciertos mecanismos, recursos y mediaciones de los que hace uso la estructura para mantenerse en pie sin ser cuestionada: guerras, autoritarismo, medios de comunicación, ideología, etc.

Peace and love / Y una carga de metralla / De rodillas al sol / Eso ya no me interesa / Ni sus guerras / Ni su Dios / Grito ciego / Con cara de cañón / De maldición / De radio humano / Plomo / Plomo sulfurando tu aliento / Plomo recargado en tu voz / En tu día, tanta saliva / Malva de niña fina / *Peace and love* / Como espuma fermentada / ¿Quién te vende dolor / disfrazado de placeres? **Peace & Love.**

Aliento de bélico acento / Demonios de una polución / Sirena colgada del cielo / Revólver pornográfico / Súper-hipnotizadores / Pájaros invertebrados son / Noticiero diferido / Transmisiones invertidas / Frío, frío cuando tus ojos creen que debo ser como tú crees que es mejor vivir y ser. **Frío.**

En “Fotosíntesis” igualmente puede observarse indignación y rabia hacia la sociedad que se mantiene pasiva mientras se encuentra sometida por un sistema cuya estructura genera cada vez más vejaciones para sus miembros. El protagonista de “Fotosíntesis” se da cuenta de la opresión del sistema y se rebela en contra de ésta en lugar de seguir las normas estipuladas como un zombie, “no me entierren que no soy un muerto aún” versa un fragmento del tema.

Roma quiere ser tu dueño / Hacerte esclavo de su sueño / Si es que no ya es así / Ya no quiero ser tu perro / Ni ser esclavo de tu sueño / Si es que ya no es así / Fotosíntesis de dios / Permanencia a voluntad / Fluorescencia artificial / No me entierren que no soy un muerto aún. **Fotosíntesis.**

También se encontraban temas sobre la angustia, la ansiedad, la desesperanza y la soledad, causadas tanto por la estructura, como por los procesos histórico-sociales que configuraron dicho periodo, sin embargo se ven de manera aislada, como si se tratara simplemente de problemas internos individuales. Así encontramos canciones como “Solo” y “Veneno”, en las cuales se retrata la forma de pensar que día con día experimentan los miembros de un sistema en el cual los vínculos entre los individuos no son duraderos y se disuelven fácilmente.

Solo, solo cuando estás más triste / Solo cuando ya no existes / Solo cuando alrededor ya no están / Ya te fuiste / Te pegaste / Te pegaste cual calcomanía / Te olvidaste de disimular / Ahora ya te perdiste / Y piensas que todo está perdido / Que el mundo se va a acabar / Que ya no importa nada y que te vas a morir / Y te vas a morir. **Solo.**

Sobre ti, sobre mí, o de estrellas que se funden / Si eres tú, si es el Sol o es la luna / Si es temor, si es rencor / O la falsa indiferencia / De una mancha de lluvia en tu memoria / Amanece otra vez y las horas se hacen tibias / Se desangran las sombras perfumadas / Una araña gigante dando vueltas en el aire / Una bola de niebla contraataca / Hablemos de luces, hablemos de nada / Hablemos de cosas de verdad, de lo mortal / A veces tan triste y a veces tan libre / Veneno la confusión, veneno yo. **Veneno.**

Con “Rocanlover”, Zoe hace un llamado a dejar la apatía y el desinterés por el presente y el futuro, ya que no somos prisioneros de la situación en la que nos encontramos, sino que, por el contrario, somos capaces de revertirla, está en nuestras manos cambiar el orden existente, es nuestra culpa que el planeta muera, que prevalezca la injusticia y la violencia, que se acrecienten las desigualdades y el odio, esto se pone de manifiesto en temas como “Tú”, “*Whatever*” y “*Mars 200*”, en los que sobresalen frases que reflejan el desinterés de los individuos como “Maybe the last day of my life, when I look at the world, through the hole in your heart” y “The blue pearl of universe is pink and ready to explode, old men are trembling in terror, some others fight for the telescope, reporters pose for the cameras, oh, we never meant to hurt you”, las cuales dan a entender que de seguir por el mismo camino nos dirigiremos al fin de la civilización.

Tú tienes el poder de transformar la realidad / Solo tienes que tratar de hacer creer a los demás / Que la imaginación es el poder para crear / Para traspasar los límites y las fronteras / El mundo de los sueños es real / En el mundo de los sueños tú y yo. **Tú.**

Whatever peace, whatever war / Whatever door, whatever kiss / Whatever happens we are the spacemen / And all the spiders in my mind / All the things we never said / Maybe the last day of my life / When I look at the world / Through the blue of your eyes / And all the spiders in my mind / All the things we never said / Maybe the last day of my life / When I look at the world / Through the hole in your heart.
Whatever.

*Hey! The time has come now for us to see / To realize now, that something's wrong with human kind / The preacher said / We gather on silver square and looked at the sky / The blue pearl of universe is pink and ready to explode / Old men are trembling in terror / Some others fight for the telescope / Reporters pose for the cameras / Oh, we never meant to hurt you / Oh, we never meant to hurt you / Oh, we never meant / Oh, we never meant / Oh, we never meant to hurt you. **Mars 200.***

En este material también se encuentran temáticas sobre el amor de pareja en canciones como “Love” y “Soñé”, que justamente fueron los temas que lograron mayor popularidad y reconocimiento en la época. A pesar de que en estas canciones se sigue contemplando a la mujer como musa, en las líricas de “Polar” y “Rocanlover” -canción que le da el nombre al disco- puede observarse que ya existe una mentalidad más abierta en los rockeros del nuevo milenio hacia nuevas formas de ser en que se conducen las mujeres, sin encasillarlas en el modelo tradicional que dictaban los roles de género -en el cual debían ser sumisas, amorosas, heterosexuales, etc.-, y sin condenarlas por no seguir dicho modelo, así encontramos frases como “tengo celos de ti”, “dime cómo amas”, “dime cómo sueñas” en algunos de los versos de estas canciones.

*En tu planeta me quedé / Fue por un tiempo y nunca fue mi plan / Pero mi nave se averió / Y ahora estoy perdido aquí en mañanas con tres soles / Y múltiples visiones / Montañas transparentes / Anémonas de luz / Partículas de amor / Y recuerdos de ti / Love, love, love / Love, love, love / Love, love, love. **Love.***

Ruego al tiempo aquel momento / En que mi mundo se paraba / Entre tus labios / Solo para revivir / Derretirme una vez más / Mirando tus ojos negros / Tengo ganas de ser aire y me respire para siempre / Pues no tengo nada que perder / Todo el tiempo estoy pensando en ti / En el brillo del sol y en un rincón del cielo / Todo el tiempo estoy pensando en ti / En el eco del mar que retumba en tus ojos de miel.
Soñé

*Sexo polar, perfume de pánico, silencio mortal / Y una lágrima de parafina / Bestia animal, la luna te mata, se hace polvo en tus labios / Se desvanece en tus pechos finos / Se desvanece en tus pechos finos / Veneno de sangre fría para volar / Muy lejos y sin destino, elévame / Llévame hasta la nube azul / Llévame y luego suéltame, suéltame / Que tengo celos de ti. **Polar.***

Viste de sombra, de fino plástico / No la conozco, pero pienso que es gay / Quiere una nena que le aliviane el corazón / Quiere una nena que le aliviane el corazón / Rocanroler, tecnotrónica, go-go dancin de after-hours / Dime cómo amas / Dime cómo sueñas / Y bésame antes de que salga el sol detrás del mundo / Y bésame antes de que nos apaguen esta canción. **Rocanlover.**

De este modo en “Rocanlover” se halla una propuesta de resistencia pacífica a través de la música y de valores como el amor, la solidaridad y la concordia que deben ser puestos en práctica de manera individual para posteriormente trasladarse a la colectividad. El problema radica en que al no contextualizar las situaciones, se pierde de vista el problema principal que es la violencia ejercida por el sistema, la cual puede manifestarse de diversas maneras, por lo que al no tener presentes cuáles son esas formas de abuso y las mediaciones que las respaldan, se vuelve complicado combatirlas y eliminarlas.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

En México al rock siempre le ha estado prohibido hablar de ciertas temáticas, la censura recae sobre todo al hablar de figuras políticas o manifestarse en contra del sistema, si bien algunas agrupaciones han logrado obtener fama y reconocimiento a pesar de hacer caso omiso de estas restricciones, algunas otras se han mantenido al margen manifestando su descontento social a través de metáforas, tal es el caso de Zoe.

- **Oposición entre razón y locura**

En una época en la que las temáticas de amor y paz han quedado atrás y la razón parece indicar que la violencia, la injusticia y la desigualdad incrementan cada vez más, sin que esto pueda evitarse, con Zoe surge la idea de combatirlas a través del amor, la paz y la música, las cuales se sitúan del lado del discurso de la locura, el cual es inconcebible.

- **Oposición entre lo verdadero y lo falso**

Mientras que lo verdadero es la realidad caótica, violenta, dispar e injusta, posibilidades como las que plantea Zoe para combatir esta violencia, injusticia y desigualdad a través del amor y

la paz a través de la música, se presentan como alternativas quiméricas y falsas, y, por tanto son descartadas por parecer imposibles.

- **Procedimientos internos**

- **Comentario**

En “Rocanlover”, Zoe retoma temáticas como el amor, la paz y la cohesión social, características de los años sesentas y el movimiento hippie, sin embargo, a diferencia de este movimiento que surge por el descontento social de la juventud norteamericana hacia la guerra, la propuesta de Zoe deja de lado la protesta directa, abordando temas como la injusticia, la desigualdad y la violencia de forma muy general, lo que se puede apreciar en la falta de contexto dentro de sus canciones.

- **Autor**

Los integrantes de Zoe han manifestado que los mensajes contenidos en las canciones del grupo son un reflejo del descontento social del país. El vocalista de la agrupación, León Larregui, particularmente, se ha involucrado con causas de activismo social, como el movimiento #YoSoy132 en 2011 y a posicionarse en favor de uno de los candidatos a la presidencia en las elecciones del 2012, Andrés Manuel López Obrador, otorgando su apoyo de manera pública.

- **Disciplina**

El rock que toca la agrupación es un rock alternativo con sonidos propios del rock electrónico debido al uso de sintetizadores y de sampleos, aunque también es catalogado como indie rock, ya que en un inicio la agrupación comenzó a producir sus materiales de manera independiente, aunque, posteriormente, al gozar de éxito comercial fueron abrigados por compañías disquetes importantes.

- **Otros**

- **El ritual**

A través del ritual, Zoe interactúa con el público de manera coloquial, tratándolos como iguales, en sus inicios regalaban playeras con el logotipo de la banda lanzándolas a la audiencia y agradeciendo su apoyo, en conciertos posteriores recitaban poemas en nahuatl y en español e invitaban al público a corear sus canciones mediante gestos corporales.

- **La doctrina**

A través de la doctrina, la propuesta más espiritual que contestataria de Zoe reconoce a la violencia, la desigualdad, la injusticia, la apatía y el individualismo, como problemas globales, que pueden solucionarse de forma pacífica. Esta propuesta pacífica que reivindica al amor y la solidaridad dentro del discurso vincula a la agrupación con sus seguidores y a sus seguidores entre sí.

- **Sociedad del discurso**

De nueva cuenta, la sociedad del discurso está formada por cinco rockeros varones, que en un inicio realizaron su música de forma independiente y que al momento de grabar este material contaron con el apoyo de Phil Vinall -productor inglés que anteriormente había colaborado con agrupaciones anglosajonas como Pulp y Placebo-, en la producción del disco y con el respaldo de un sello discográfico de la talla de Sony Music México. Esta sociedad del discurso, a pesar de estar formada exclusivamente por varones, ya contempla a las mujeres como pares y no simplemente como musas o comparsas.

- **Adecuación social del discurso**

El factor contestatario dentro del discurso se adecua a través de metáforas que tratan de abordar la realidad social de forma muy general; la paz y el amor vuelven a cobrar relevancia ante un contexto en el que prolifera la apatía y la violencia, sin embargo, se pierde de vista el

origen de estos y otros problemas como la desigualdad, la injusticia y el individualismo, de manera que la propuesta de combatirlos a través de la paz y el amor queda incompleta.

3.2.5.3 Paper Dolls- Descartes a Kant



Artista: Descartes A Kant

Album: Paper Dolls

Año: 2006

Género: Punk Rock

País: México



Descartes a Kant nace como un grupo de rock oriundo de Guadalajara, que estaba conformado por Sandrushka Petrova, Dafne Carballo Macías, Andro Muñoz, Frankie Mares y Charlkovski alias Charlie, a mediados de la primera década del nuevo milenio. El nombre del grupo es un tributo a René Descartes e Immanuel Kant, personajes representativos de la era moderna.

En la portada se encuentra una muñeca con guantes blancos que sostiene unas tijeras ensangrentadas con la mano izquierda. La portada podría no decir más en sí misma si no fuera porque en la contraportada se muestra que de las piernas de la muñeca escurre sangre, la cual finalmente se impregna en la ropa interior de la misma, simulando menstruación. Sin embargo, el objeto punzo cortante mostrado en la cubierta y que también está empapado de sangre, da a entender que tuvo algo que ver con lo que se muestra en la contratapa, de forma que bien podría estar simbolizando el deseo de la muñeca por ser una mujer real, rasgando con las tijeras el plástico que la recubre para poder sangrar como una mujer, concepto que está

muy ligado con el contenido del álbum, ya que reivindica las características propias del sexo femenino que la sociedad patriarcal trata de esconder y menospreciar, al considerarlas como impuras y vergonzosas.

Es quizás uno de los discos más radicales, lírica y musicalmente, que se hayan producido en el horizonte del *rock* mexicano. Un drástico ejercicio de vena punk, de 25 y medio catárticos minutos, que arroja las letras que desde una rabiosa perspectiva femenina hablan de la disfuncionalidad entre sexos y, a su modo, hacen un tajante ajuste de cuentas. Baste decir que “Atascatto”, su primer track, es la declaración de odio de una mujer que ha resuelto asesinar a su pareja. “Tienes que quemar al maldito cerdo”, dice su verso final escrito en inglés (Blanc en Cortés y González, 2012: 266).

“Atascatto” es un tema que inicia con la frase *“Mother, what do husbands and wives do when they get married?”* Para dar paso a una historia donde el maltrato de un hombre hacia su esposa la ha llevado a pensar su asesinato, la historia de la canción toma un carácter definitivo cuando las vocalistas gritan “¿De verdad quieres asesinarlo? ¿Lo quieres?, ¿lo quieres? ¡Dispárale!, no solamente lo digas”. En ella también podemos encontrar otras expresiones de odio como *“Burn the fucking pig”* (Quema al pinche cerdo) y *“Shoot it, but make him say he’s sorry, before he dies”* (Dispárale, pero hazlo decir que lo siente antes de que muera), frases que además están relacionadas con un sentimiento de venganza. La protagonista de la canción no se tiente el corazón al llevar a cabo su plan ya que en un fragmento de ésta, se dice a sí misma *“Remember he’ll shoot when he has the occasion”* (Recuerda que él te va a disparar cuando tenga la oportunidad). Así, “Atascatto” es una canción que retrata el hartazgo de las mujeres que sufren de violencia doméstica y las consecuencias de someterlas a un maltrato constante. Sin embargo, estas expresiones de odio durante toda la melodía, en lugar de incentivar la equidad y la justicia están más relacionadas con aplicar un castigo de manera violenta a través de la venganza, lo que no genera una cultura de paz.

Mother, what do husbands and wives do when they get married? / Now, what was that all about? / Why can't I have a candy ball? / You really wanna shoot it / You really wanna burn the fucker alive / You wanna shoot it / You want it, you want it / Shoot it / You really wanna bury it alive / You really wanna shoot it / You want it, you want it / Shoot it (stop it, get your statement) / Shoot it (stop it, I got the point) / Oh! come on, don't just say, say, say it / Don't just say, say, say it / Don't just say, say, say it / Don't just

*say, say, say it / Don't just say, say, say it / You gotta burn the fucking / Burn the fucking / Burn the fucking pig / Burn the fucking / Burn the fucking / Burn the fucking pig / A bottle of tears / What a freak celebration / Remember he'll shoot when he has the occasion / Now, endorphins are platonic / You really wanna shoot it / You really wanna burn the fucker alive / You wanna shoot it / You want it, you want it / Shoot it / But make him say he's sorry / Before he dies. **Atascatto.***

Otro crudo reflejo de que el sistema patriarcal genera desigualdad y violencia hacia las mujeres se encuentra plasmado en “*Ladies coat*” en donde se menciona “Los espantapájaros nos dicen que se supone que volamos, pero también nos dicen ¡maten a las chicas, maten a las chicas!, una metáfora que tiene que ver con el hecho de que si bien el sistema declara que las mujeres cuentan con las oportunidades para desarrollarse plenamente si así lo quieren, al mismo tiempo dentro de él coexiste un discurso que las violenta.

*And my lover tells me / That the whores don't lie / But they steal your gold if / You like to watch them cry / And the scarecrows tell us / That we're supposed to fly / But they also told us / Ladies coat, ladies coat / Ladies coat, ladies coat / Hey! Kill the girls, the girls / Hey! Kill the girls, the girls / Hey! Kill the girls, the girls / Hey! Kill the girls, the girls. **Ladies coat.***

Varios de los temas contenidos en “*Paper Dolls*” tienen que ver con una crítica hacia el machismo, la misoginia y el patriarcado; aunque no de una forma tan violenta como en “*Atascatto*”, en canciones como “*Dolce*” y “*Pedigree*”, la crítica se encuentra disfrazada de sarcasmo con expresiones como “*would you like a glass of magic water? I am baking apple cake*” y “*but if you cradle me, feed me and pet me, I'll never pee on your bed*” en las que satirizan los roles de género mediante los cuales a las mujeres se les otorgan las tareas del hogar, como cocinar, servir a los hombres y obedecerlos, mientras que a ellos se les visualiza como protectores y amos del hogar y de sus esposas.

*I hate you, I hate you, I hate you, aha! / I hate you, I hate you, I hate you, aha! / I hate you, I hate you, I hate you, aha! / Don't go / Stay with me / Convince me to drop the sugar / Take a seat, honey / Would you like a glass of magic water? / I am baking apple cake / And rainbows without colors / Milkshakes / Cherry flavored rabbits without butter / Without butter. **Dolce.***

*I ignore the gravity / Now I'm a space dog / If you promise to stay still / I won't, I won't bite / Bite / Bite / Bite / Bite / But if you cradle me / Feed me and pet me / I'll never pee on your bed / My pedigree doesn't worth your attention / I promise to be a great, great sucker. **Pedigree.***

En “*Jesse Lee*” se hace una parodia a las mujeres que se subordinan a los hombres sin cuestionar los roles de género, ni los discursos patriarcales, por miedo a salir de la norma; mientras que en “*Maniquí Bordello*” se exhorta a que las concepciones tradicionales de que las mujeres son estúpidas, tontas y poco racionales -como una muñeca-, lleguen a su fin, “ya no es divertido” dice la agrupación. Del mismo modo que en “*Maniquí Bordello*”, en “*Antidoll*” la agrupación nuevamente protesta ante las múltiples imposiciones que se hacen a las mujeres por ser consideradas como muñecas perfectas, por este motivo las vocalistas se rebelan al sistema patriarcal que las oprime y se conciben a sí mismas como antidolls.

*May I eat your head? / Mr. Tricks said / Please, just don't spill all the feelings over / Over me / I confess / We won't need it / Please, don't hurt us / We won't need it / You must take my head. **Jesse Lee.***

*Stop it right now / It's not fun anymore / B-A-R-B-I-E-S A-R-E S-T-U-P-I-D / J-U-S-T L-I-K-E G-I-R-L-S A-R-E. **Maniquí Bordello.***

*I am scared cause all my dolls use underwear / I am scared cause I'm aware / I'm afraid cause it's not fair / I am scared cause all my dolls use underwear / I am scared cause I'm aware / Screw the moon / Hold the sun / Masturbation with a gun / Suddenly I listen before I stop. **Antidoll.***

El tema “*Mommy*” es una abierta denuncia al abuso sexual infantil, el cual en muchos casos se da dentro del seno familiar, siendo las niñas las más desprotegidas. Esto da cuenta de una realidad social que no había sido expuesta con anterioridad en agrupaciones de rock mexicano, y que sin embargo refleja uno de los muchos problemas que existen en nuestro país en materia de derechos hacia las mujeres y niñas. A la par en “*Babossa Nova*” se manifiesta la desigualdad a la que las mujeres se enfrentan desde niñas debido a su condición genérica.

*Mommy, my daddy touched me / My daddy touched me / My daddy touched me / It was so / Mommy, my daddy raped me / My daddy raped me / My daddy raped me / It was so / Mommy, my daddy loves me / My daddy loves me / My daddy loves me / My daddy / Don't you dare touch me there. **Mommy.***

I'm not a boy / I don't get that / I'm not your crap / I'm not the heart in the trash / I'm hate, well I was / Fear, well I was / Trust, well I was / Love, well I was fucked / I'm becoming qualities / I'm becoming qualities / I'm becoming qualities, (Now I detest what I became) / I'm becoming qualities, (I am the only perfect cristal piss) / I'm becoming qualities, (A simple wish, a wish) / I'm becoming qualities of piss.

Babossa Nova.

Descartes a Kant tuvo una propuesta diferente a todo lo que se había conocido dentro del rock mexicano, su música estaba llena de contrastes, yendo de lo agresivo a lo tranquilo, tanto en el ritmo como en las líricas. Descartes a Kant se distinguió de otras bandas de la década debido a que nunca antes había existido una agrupación que tuviera integrantes de género femenino que retara al sistema patriarcal de una forma tan directa, hablando de temas que reflejaban la cruda realidad que vivían las mujeres cotidianamente, denunciando la disparidad entre géneros y llamando la atención sobre temas de inequidad que anteriormente parecían pasar desapercibidos. Además de reivindicar a las mujeres y poner en primer plano la desigualdad social por razones de género, este grupo de rock mexicano logró alzar la voz en vez de quedarse callado desafiando a una sociedad que trataba de silenciar, excluir e invisibilizar a las mujeres para seguir sometiéndolas y dominándolas a placer.

- **Procedimientos externos**

- **Lo prohibido**

La censura sigue estando presente en el rock del nuevo milenio, siendo los temas referentes a la política, al gobierno y a la rebelión los más reprochados. Sin embargo la censura también tenía que ver con el discurso de las mujeres, en la historia del rock mexicano siempre se les había hecho a un lado, de modo que aquello que tuvieran que decir era mal visto o ignorado por los otros.

- Oposición entre razón y locura

En la historia del rock mexicano generalmente el discurso de las mujeres era rechazado e ignorado por la comunidad rockera, restando importancia a lo que tuvieran que decir, este discurso ocupaba el lugar del loco, el cual carecía de veracidad e importancia.

- Oposición entre lo verdadero y lo falso

Lo verdadero era todo aquello que los hombres tuvieran que decir, mientras que el discurso de las mujeres se encontraba del lado de lo falso, aquello que carecía de veracidad y de sustancia, ya que la voluntad de verdad siempre había estado relacionada con el sistema patriarcal que colocaba los enunciados de los varones por encima de los de las mujeres.

• Procedimientos internos

- Comentario

La agrupación retoma los discursos de las mujeres que habían sido pasados por alto históricamente, como el abuso infantil, la violencia doméstica, la represión, censura y presión que impone la sociedad a éstas para ser perfectas, sin embargo, lo hacen de una forma irónica e incluso violenta, en la cual hacen ver que la única forma de obtener justicia es a través de la venganza, lo cual está lejos de crear una cultura de paz y estaría reproduciendo de manera inversa violencia de tipo simbólico con base en el sistema sexo/género.

- Autor

El nombre de la agrupación está formado por los apellidos de dos figuras cuyas ideas fueron de gran relevancia en la era moderna: René Descartes e Immanuel Kant. El contraste en las ideas de ambos pensadores se relaciona con el tipo de música que toca la agrupación, ya que combina sonidos pesados y estridentes con voces melódicas y dulces, pasando de lo estruendoso a momentos más suaves. Las influencias de la agrupación son bandas de rock alternativo, noise rock, rock progresivo y punk rock como Sonic Youth, Veruca Salt y Primus, lo que explica la mezcla de ritmos en su música, la cual ellos mismos definen como “bipolar-

esquizoide”. La agrupación está integrada tanto por hombres como mujeres, estando las vocales a cargo de las mujeres exclusivamente.

- Disciplina

La música que toca la agrupación es punk rock con influencias del noise y el rock progresivo, la cual combina guitarras estridentes y ritmos ruidosos con vocales más bien melódicas. La agresividad e irreverencia en las líricas también es propia de este género musical, transgresivo por naturaleza, que rechaza las normas y las imposiciones sociales y está más enfocado en la crítica social. La estética es otro aspecto importante que hay que destacar, de ahí que la agrupación use disfraces y looks con estilos propios del “do it yourself” o “hazlo tú mismo” del punk rock.

• Otros

- El ritual

Dentro del performance existe gran teatralidad, la cual también puede observarse en los videos de la banda, los cuales contienen imágenes excéntricas y contrastantes. Por lo general todos los integrantes de Descartes a Kant usan disfraces durante sus presentaciones, las cuales suelen estar llenas de extravagancia y dramatismo, en ocasiones llegando a usar las mujeres vestidos de novia blancos salpicados de sangre, mientras que los hombres se disfrazan de curas o de novios, o disfrazándose todos de demonios, por igual en otras.

- La doctrina

La audiencia de Descartes a Kant se compone por hombres y mujeres indistintamente.

- Sociedad del discurso

La sociedad del discurso está conformada tanto por hombres como por mujeres, situándose éstas en un estado de igualdad, lo cual puede apreciarse tanto dentro el ritual, con el performance, como en las letras de las canciones que finalmente contemplan los discursos femeninos. Sin embargo, en canciones como “Atascatto”, el discurso en lugar de posicionarse

a favor de la equidad entre hombres y mujeres, es un discurso que coloca a las mujeres por encima de los hombres y contiene enunciados violentos que tienen que ver más con la venganza y no tanto con la justicia.

- Adecuación social del discurso

El discurso se adecua a una realidad en la que las mujeres son, por lo general, las principales víctimas de un sistema patriarcal que genera desigualdad con base en el sexo; es un discurso que a manera de sátira se burla de las concepciones y prejuicios que se tienen sobre las mujeres, ya sea como el sexo débil, como muñecas de papel o como seres no agresivos, al mismo tiempo que denuncia los abusos que aún sufren las mujeres simplemente por su condición de género.

Capítulo IV. Conclusiones

El *rock and roll* surge como un género musical que logró unificar ritmos de diferentes culturas, motivo por el que la industria musical se escandalizó -puesto que veía un peligro en la forma en la que el *rock and roll* lograba conjuntar a un gran número de individuos de razas distintas que tenían un propósito común, divertirse- y comenzó a intervenir dictando -hasta nuestros días- lo que está permitido y lo que no dentro de dicho género musical. De esta forma, tanto las canciones, como los intérpretes fueron y continúan siendo moldeados por las disqueras, quienes además de intervenir en la imagen de los y las artistas, también señalan la forma de hacer *rock and roll*.

En un inicio el *rock and roll* era realizado por grupos relativamente grandes de músicos, más tarde éstos comenzaron a disolverse para dar paso a solistas que tuvieran la disposición de acatar las imposiciones de las disqueras con tal de obtener éxito comercial; las letras de las canciones giraban en torno al amor, el desamor, la soledad, la muerte y la diversión, principalmente.

En un primer momento, las agrupaciones de rock and roll más populares estaban conformadas exclusivamente por varones, a excepción de algunos grupos femeniles que lograron participar en concursos de radio y televisión, así como realizar presentaciones en cafés cantantes, tardeadas y otros espacios de reunión juveniles, como fue el caso de las Mary Jets, 4YT y las Chic's; además de que el primer disco de rock lo grabó una mujer: Gloria Ríos, haciendo un cover de la canción "*Rock around the clock*", que se conoció en México como "El relojito". Otras mujeres que lograron destacar en la radio y televisión como solistas fueron Julissa y Angélica María, sin embargo, mientras Julissa contaba con cierta libertad para elegir qué canciones cantar, a Angélica María se le construyó una imagen intachable, de modo que los contenidos de sus canciones no fueran rebeldes, sino más bien dulces y que exaltaran los valores de castidad y virginidad; gracias a esto Angélica María logró mucho más popularidad que Julissa, y era el referente de la época para las cantantes que quisieran hacer *rock and roll*.

La mayoría de las agrupaciones de los años cincuenta y de los sesentas se dedicaron a traducir al español las letras de las canciones que habían ganado popularidad en el extranjero para asegurar su éxito en México, de modo que el rocanrol que se hacía en el país seguía siendo una copia casi exacta de las canciones anglosajonas, con excepción de ciertas canciones originales como las compuestas por Los Locos del Ritmo y Kaleidoscope, por ejemplo.

En esa época, las agrupaciones más relevantes seguían estando compuestas por hombres, mientras que las canciones tenían como temática central al amor y como figura principal a las mujeres, sin embargo solamente se les contemplaba como musas o como antagonistas. Los contratos para las mujeres dentro de las disqueras eran muy pocos, por lo cual la presencia de éstas como intérpretes del género musical era también escasa. Esto da cuenta de una sociedad patriarcal en la que se visualiza que la mujer debe estar subordinada al hombre tanto en lo privado como en lo público, y, aunque en la década de los sesentas las mujeres ya estaban insertas en el ámbito laboral de manera formal, el sexismo permeaba las áreas laborales en las que se éstas se desenvolvían, lo que dificultaba su plena inclusión dentro del espacio público.

Durante los años setenta, el rocanrol en México había sufrido de una severa censura y represión, sin embargo, seguía experimentando con nuevos ritmos y contenidos letrísticos, a pesar de esto, las agrupaciones que estaban de moda seguían escribiendo canciones en inglés, un caso aparte es el de *Three Souls in my Mind*, quienes a pesar de contar con un nombre escrito en otro idioma, escribían canciones en español de su autoría, en las cuales se narraban historias que tenían que ver con el contexto mexicano de la época y, sobre todo, con la realidad de la juventud mexicana más marginal. Los integrantes de *Three Souls in my Mind* fueron pioneros en integrar mexicanismos en las líricas de sus canciones, lo que los hacía más próximos a la juventud mexicana que convivía con estas jergas y expresiones de manera cotidiana; sin embargo, también incorporaron ideas y expresiones misóginas dentro de sus temas, reproduciendo así la violencia simbólica del orden patriarcal en el que se desenvolvía la sociedad mexicana. En esta década vuelven a predominar los grupos de rock conformados por varones, interpretando canciones en las que ya existían atisbos de protesta y crítica social

que se oponen a la violencia de tipo estructural, pero en las que todavía se hablaba de las mujeres ya fuera como musas, o como antagonistas.

Durante los años ochenta encontramos letras de canciones dirigidas tanto a la protesta como a la conciencia social, además de que en la lista de grupos y cantantes más representativos analizados, finalmente hace aparición una mujer: Cecilia Toussaint, quien es considerada como una de las exponentes más importantes del rock rupestre. Las canciones de los tres artistas analizados (Botellita de Jerez, Rodrigo González y Cecilia Toussaint) guardan cercanía con el contexto mexicano, a lo largo de éstas se hace mención a lugares emblemáticos de la Ciudad de México, así como a los problemas que aquejaban a sus ciudadanos. A través de las letras se hace una crítica política y social al gobierno y al sistema mexicanos, oponiéndose a la violencia de tipo estructural, además de que se pone en tela de juicio al capitalismo y su idea de progreso, se habla de las consecuencias de la contaminación, del individualismo, de la delincuencia como resultado de la propia ineficacia del sistema para garantizar igualdad y justicia; así como de la corrupción, la pobreza y la marginación como fruto de una estructura opresora que genera desigualdad; también se habla de la libertad sexual y de problemas que anteriormente no habían sido contemplados dentro del rock mexicano, como lo es la trata de mujeres y la violencia constante a la que se enfrentan éstas. Las mujeres cobran relevancia ya que se habla de ellas como sujetos que cuentan con derechos y oportunidades que en apariencia las coloca en una situación de igualdad, pero que en la realidad se encuentran en condiciones de desigualdad, ya que son víctimas de la violencia estructural.

En las canciones de esta época finalmente se les considera como protagonistas que participan de la misma realidad que los varones; se habla de ellas desde afuera, cuando los rockeros relatan los acontecimientos en los que éstas participan, como observadores; pero también es una mujer la que da voz a sus historias. Sin embargo, aún se vislumbran restos de machismo y homofobia, en canciones como “Rock del Ete”, “Oh yo no sé” -de Rodrigo González- y “Los maderos de San Juan” -esta última tomada de un juego popular mexicano del que Botellita de Jerez decidió hacer una nueva versión-, lo que da cuenta de que aún no se puede hablar de verdadera igualdad entre ambos géneros dentro del rock mexicano durante este lapso.

A fines de los años ochentas y durante los años noventas hay un cambio en cuanto a la postura de los medios de comunicación hacia el género musical del rock, abriéndole nuevos espacios, y logrando tener mayor alcance en la juventud mexicana, sin embargo, también es posible encontrar que en una primera etapa, este nuevo rock parecía haber sido despojado del contexto, y la crítica político-social se mantenía oculta dentro de las metáforas de las canciones en lugar de existir una protesta directa, por tanto, los temas parecían haber sido suavizados para poder llegar a un espectro más amplio.

Para la etapa final de esta época surge una agrupación que mezclando el inglés con el español se encargó de protestar abiertamente en contra del gobierno mexicano y de las instituciones que lo apoyaban, así, Molotov se posicionó en contra de la injusticia social, el abuso del poder y el racismo, no obstante, en sus canciones se hace evidente que terminan por reproducir lo mismo que condenan: ofensas racistas hacia quienes son racistas, combatiendo la violencia con mayor violencia; al tiempo que exhortan a la cohesión social mientras que en sus líricas predomina la misoginia, el sexismo y la homofobia. De los tres grupos analizados, solo en uno podemos encontrar a una mujer como vocalista: Rita Guerrero en Santa Sabina -agrupación que a pesar de que en las líricas no se encontraba un contenido contestatario, logró posicionarse en favor de los derechos de los indígenas, realizando conciertos apoyando a las víctimas de la lucha zapatista, y exigiendo a las autoridades justicia para estos grupos- el resto de las bandas analizadas sigue estando compuesto esencialmente por varones.

Del año dos mil en adelante se observa mayor inclusión de las mujeres dentro del rock, quienes en sus temas reivindican sus derechos y libertades, al tiempo que se oponen a la estructura patriarcal que las ha oprimido durante años. Dos de los tres grupos analizados en este lapso están compuestos por mujeres, las temáticas de las letras tienen que ver principalmente con la liberación sexual, pero también con los problemas con los que se enfrentan las mujeres por su condición de género y que no habían sido abordados con anterioridad, tal es el caso de la violencia doméstica, el abuso infantil, el maltrato y la falta de oportunidades reales. Por último, en “Rocanlover” de Zoe, la agrupación retoma una propuesta de amor y paz que parecía haber llegado a su fin en los años sesenta, las canciones

de este material se refieren a amor y al individuo, pero en ellas sobresale el mensaje de paz y unidad; sin embargo, en este disco las líricas, vuelven a estar descontextualizadas, lo que dificulta dar cuenta de la realidad social, al tiempo que la propuesta de combatir la violencia, la injusticia social, la desigualdad y la pobreza a través del amor y la paz queda inconclusa.

Así, la participación de las mujeres dentro del rock pasó de ser primordialmente fanáticas consumidoras de discos realizados principalmente por varones, y de tener como aspiración casarse y formar una familia que dependiera económicamente de su pareja, a ser mujeres más libres que se atreven a experimentar en los ámbitos que anteriormente eran dominados por los hombres; a ser cantantes, músicas y escritoras; a producir y dirigir; a no depender de nadie más para lograr estabilidad económica; a desafiar al sistema y a los valores tradicionales; a gozar de una sexualidad libre que comenzó en los sesenta y fue acrecentándose a lo largo del tiempo; a decidir sobre sus cuerpos y tomar el control de ellos, a decir lo que piensan; a expresar sus deseos y preocupaciones; a luchar por sus ideales; a ser solidarias unas con otras; a ser pioneras; a salir a la luz y negarse a vivir en las sombras.

A pesar de esto, la lucha no ha terminado, las cifras indican que aún existe un número desigual entre rockeros y rockeras, siendo los años noventa la década con mayor porcentaje de mujeres que se dedicaban a hacer rock y que conformaban apenas el 10% de los roqueros existentes. A esto se suman las disparidades en los salarios; los obstáculos, prejuicios, hostigamiento, acoso y manipulaciones a las que se enfrentan las mujeres por ser rockeras y, aún más, por ser mujeres; además de la dificultad que implica tener trabajo como rockera y al mismo tiempo hacerse cargo de una familia, ya que combinar los horarios de ensayo, grabación, y el calendario de giras, con los horarios de los hijos y/o de la pareja suman un doble conflicto al panorama de por sí adverso.

Dado lo anterior es posible concluir que el rock sí reproduce violencia simbólica contra las mujeres, tanto en el discurso, como en las prácticas, habiendo sido marginadas y excluidas de éste históricamente. Si bien es cierto que en la actualidad las cifras de las mujeres como exponentes dentro del rock mexicano han crecido, siempre han sido significativamente menores a las de los hombres rockeros; asimismo, es evidente que éstas tienen que realizar un

esfuerzo mayor que ellos para conseguir oportunidades semejantes debido a la violencia estructural que les impide contar con las mismas libertades y obstaculiza su derecho a realizarse plenamente. Y, por último, que el carácter contracultural de este género musical se ha ido disolviendo con el paso del tiempo, además de que no ha contemplado, ni abordado a fondo el problema de desigualdad de género y exclusión de las mujeres dentro de su discurso.

Este tipo de violencia es tanto estructural, como simbólica y se relaciona con las técnicas, mecanismos y mediaciones a través de los que se sostiene la estructura capitalista-patriarcal, y que permiten invisibilizar e incluso legitimar las desigualdades, de forma que bajo el discurso de “igualdad de oportunidades”, encontramos que en realidad esta igualdad no existe y tampoco puede ser universal; la igualdad solo puede lograrse en tanto se describa qué tipo de desigualdad quiere combatirse (de género, de clase, étnica, etc.), las cuales, al ser cubiertas en su totalidad, traerían como consecuencia que efectivamente pudiera hablarse de una igualdad en términos más generales. Así, al haber una distribución económica más o menos equitativa en cada sociedad y una mayor inclusión de los individuos, sin importar el género, la clase social, o la etnia a la que pertenezcan, cada individuo podría contar efectivamente con las mismas libertades para lograr realizarse a pesar de sus diferencias.

De la misma manera que sucede con la igualdad, la libertad individual sobre la colectiva es una ilusión, que, sin embargo, sirve para dismantelar cualquier intento de cohesión social; de esta forma, con un vínculo social roto y casi inexistente, se dificultan los intentos por una movilización social que exija un cambio estructural, motivo por el cual la estructura se mantiene, las desigualdades se intensifican, los vínculos sociales son cada vez más frágiles, la solidaridad es menor y la violencia mayor, hay menor sentido de pertenencia y mayor exclusión y aislamiento.

Wesley-Esquimaux (2007), explica que el presente es consecuencia de un pasado traumático, y que, al entender que en la actualidad dicho trauma histórico aún está generando violencia y desigualdades, es necesario dar cuenta de él y no dejarlo en el trasfondo, como si se tratara de algo dado, solo así se podrán tomar medidas y diseñar estrategias y programas que permitan contrarrestar los daños; sin embargo, esto no es suficiente, ya que, al hacer el análisis

histórico, resulta evidente que es el mismo sistema el que impulsa y acrecienta estas desigualdades, por lo que, para que puedan ser eliminadas, será necesario cambiar la estructura del propio sistema. No somos víctimas de la violencia, la exclusión, la pobreza, o incluso de las personas, por sí mismas, como sujetos aislados, sino de un sistema desigual que se refuerza a sí mismo, y al que nosotros mismos estamos fortaleciendo al legitimarlo y al no cuestionar sus mecanismos.

Por eso es necesario dar cuenta de que el rock mexicano, que en un inicio nace como un dispositivo contracultural que se encuentra en oposición a las formas y estructuras hegemónicas, ha normalizado discursos que excluyen, invisibilizan y/o estigmatizan a las mujeres y que corresponden a una visión hegemónica patriarcal donde se privilegia al género masculino sobre el femenino, lo cual es una forma de violencia simbólica y cultural. Si bien esta ambivalencia dentro del discurso del rock mexicano existe debido a que la modernidad -al no contar con un modelo rígido- lucha constantemente al tratar de estabilizarse a sí misma mientras que al mismo tiempo debe dejar atrás lo que ella misma genera, esto no justifica el hecho de que sigan normalizándose y reforzándose este tipo de discursos que reproducen violencia simbólica, a través de prácticas culturales que contribuyen a la formación de identidades individuales y colectivas, que se configuran a partir de la interacción con la sociedad. Por el contrario, esta investigación pretende cuestionar estos mecanismos de violencia simbólica que aparentemente están siendo legitimados y normalizados dentro del rock mexicano.

Lo que sigue siendo irreductible de esta música es su deseo de cambiar el mundo. Es un deseo sencillo y patente, pero se inscribe en una historia que es infinitamente compleja, tan compleja como la interacción de los gestos cotidianos que describen la manera en que el mundo funciona. El deseo comienza con la exigencia de vivir no como un objeto sino como un sujeto de la historia -de vivir como si de hecho algo dependiera de las acciones de uno-, y esa exigencia se abre a una calle libre. Al maldecir a Dios y al Estado, al trabajo y el ocio, al hogar y la familia, al sexo y el juego, al público y a uno mismo, durante un breve tiempo la música hizo posible experimentar todas estas cosas como si no se tratase de hechos naturales sino de estructuras ideológicas: cosas que alguien ha hecho y que consecuentemente pueden ser alteradas, e incluso eliminadas. Fue posible ver estas cosas como chistes malos, y la música entró en escena como un chiste mucho mejor. La música surgió como un no que luego se convirtió en un sí, a

continuación en no y luego otra vez en sí: nada es cierto excepto nuestra convicción de que el mundo que se nos pide que aceptemos es falso. Si nada es cierto, todo es posible (Marcus, 2011: 14).

De modo que el rock, al ser contracultural, tiene la capacidad de romper con los discursos individualistas, excluyentes, y que son soporte de las desigualdades producto tanto de la modernidad, como del capitalismo, y que, sin embargo, está contribuyendo a reforzar al no poner en tela de juicio el orden hegemónico patriarcal y naturalizar la exclusión de las mujeres dentro del mismo, lo anterior debido a que todo discurso, como menciona Foucault, obedece a una lógica de inercia que lo hace comprensible a nivel tanto externo como interno. Por este motivo se investigó este problema a través de los Estudios para la Paz, debido a que las canciones de rock mexicano cuyo discurso excluye, invisibiliza o estigmatiza a las mujeres, se encuentra reproduciendo la violencia estructural existente y reforzándola a través de la violencia simbólica y/o cultural dentro de la sociedad mexicana, lo que termina por legitimar la exclusión y desigualdad de las mujeres en relación con los hombres, y que, como hemos visto, es una realidad que permea el ámbito del rock mexicano.

¿Qué hacer entonces?, primero, cobrar conciencia de que todo discurso está condicionado interna y externamente, puesto que internamente la retórica lleva a cubrir una inercia autoral que solo permite comentario y hace del rock una especie de disciplina con reglas de contenido que lo hacen no solo comprensible, sino deseado, mientras que externamente esta coherencia lo une a una voluntad social de verdad machista y heteronormativa. Segundo, buscar una nueva coherencia cultural en la que el discurso de las mujeres no sea omitido, que lleve a comentarios subordinados a su contenido y que permee socialmente llevando a una nueva voluntad de verdad.

Así como romper con los discursos de la modernidad, del capitalismo y del patriarcado, y buscar un nuevo proyecto que logre tener como elemento principal la cohesión social. Empresa que resulta bastante difícil, ya que la propia estructura funciona gracias a mecanismos ideológicos y discursos que presentan las terribles consecuencias causadas por sus violentas contradicciones como si se tratara de problemas aislados; pero que, sin embargo, es posible, ya que, al dar cuenta de estos mecanismos y de la realidad social que se vive

actualmente, también podemos idear una solución que, paulatinamente, traiga consigo la caída de estas estructuras que imposibilitan el verdadero desarrollo de la sociedad, el cual poco tiene que ver con el aspecto puramente económico.

Se invita a que a partir de este estudio la realidad social pueda percibirse de una forma más crítica y se fomente la inclusión de las mujeres -y de otros grupos que han sido violentados y excluidos históricamente- en todos los ámbitos y, específicamente, a que a través del género musical del rock, el cual además cuenta con un carácter contracultural, se eliminen los discursos que son soporte de las desigualdades, para generar una nueva sociedad más equitativa, solidaria y, por tanto, con menos desigualdad.

Bibliografía

Amorós, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, España: Ed. Anthropos.

Bourdieu, Pierre (2010), *La dominación masculina*, España: Anagrama.

Burin, Mabel y Meler, Irene (2004), *Varones: género y subjetividad masculina*, Buenos Aires: Paidós.

Calderón Concha, Percy (2009), “Teoría de conflictos de Johan Galtung”, En *Revista de Paz y Conflictos*, num.2, *Sin mes*, España: Instituto de la Paz y los Conflictos. Universidad de Granada.

Corsi, Giancarlo (1998), “Redes de la exclusión”, en Fernando Castañeda Sabido y Angélica Cuéllar Vázquez, *Redes de inclusión. La construcción social de la autoridad*, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM- Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Cortés, David y Alejandro González Castillo Coordinadores) (2012), *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden*, México: Grupo Editorial Tomo.

De Beauvoir, Simone (1962), *El segundo sexo*, Editorial Siglo Veinte.

De Giorgi, Raffaele (1998), “Redes de la inclusión”, en Fernando Castañeda Sabido y Angélica Cuéllar Vázquez, *Redes de inclusión. La construcción social de la autoridad*, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM- Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Escobedo Rivera, José (2012), *Vivir como migrante. Cantos sobre sueños y realidades*, Perú: Universidad Nacional del Altiplano-Puno.

Estrada, Tere (2008), *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*, México: Océano.

Federici, Silvia (2013), *Calibán y la Bruja. Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria*, México: Pez en el Árbol.

Fitoussi, Jean-Paul y Pierre Rosanvallón (1996), *La nueva era de las desigualdades*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Foucault, Michel (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.

Foucault, Michel (2006), “Clase del 1 de febrero de 1978.”, en *Seguridad, territorio y población*, México: Fondo de Cultura Económica.

Galtung, Johan (1995), *Investigaciones teóricas. Sociedad y Cultura contemporáneas*. Madrid: Editorial Tecnos.

Galtung, Johan (2003a), *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*, España: Bilbao Bakeaz - Gernika Gogoratz.

Galtung, Johan (2003b), *Violencia Cultural*, España: Gernika Gogoratz. Centro de Investigación por la Paz.

García Canclini, Nestor (1994), *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Nueva Imagen.

García Saldaña, Parménides (1974), *En la ruta de la onda*, México: Editorial Diógenes.

Goffman, Ken (2005), *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, España: Anagrama.

Habermas, Jürgen (1993), *El discurso filosófico de la modernidad*, España: Taurus.

Hernández Salgar, Óscar (2012), “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, enero-junio, Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Hirshey, Gerri (2001), *We Gotta Get Out Of This Place: The True, Tough Story Of Women In Rock*, Nueva York, Estados Unidos de América: Grove Press.

Jiménez Bautista, Francisco (2012), “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, en *Convergencia Revista De Ciencias Sociales*, num. Enero-Abril, pp. 13-52, México: UAEM.

Jiménez Bautista, Francisco (2014), “Paz neutra: Una ilustración del concepto”, en *Revista de Paz y Conflictos*, no. 7, pp.19-52. España: Editorial Universidad de Granada.

José Agustín (2001), *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México: Grijalbo Mondadori.

Marcus, Greil (2011), *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*, España: Anagrama.

Martínez, M. Ma. Concepción y Ma. Isabel Osorio M. (1997), “Notas de investigación sobre la migración femenina en México” en María Luisa González Marín [Coord.], *Mitos y realidades del mundo laboral y familiar de las mujeres mexicanas*, México: Siglo XXI.

Marx, Karl (2010), *El Capital. Crítica a la Economía Política*, México: Fondo de Cultura Económica.

Pablo Adán (2015), *Rock. Marketing. Una historia del rock diferente*, México: Ed. Alfaomega.

Polimeni, Carlos (2001), *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*, Argentina: Biblos.

Ruiz Carbonell, Ricardo (2002), *La violencia familiar y los Derechos Humanos*, México: CNDH.

Sen, Amartya (1999), *Nuevo examen de la desigualdad*, Madrid, España: Alianza Editorial.

Urteaga, Maritza (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México: Causa joven.

Wallerstein, Immanuel (1999), *Impensar las ciencias sociales*, México: Siglo XXI.

Wesley-Esquimaux, Cynthia C. (2007), “La transmisión intergeneracional del trauma y el sufrimiento histórico”, en Jack Hicks & Sille Stidsen, *Asuntos Indígenas. Sufrimiento social*, IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.

Referencias audiovisuales

Rupestre. El documental (2014), Zúñiga Rodríguez, Alberto, México: Asamblea para la Cultura y la Democracia A.C.- Sinestesia- CONACULTA.

Referencias electrónicas

Decreto por el que se aprueba el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000, Diario Oficial de la Federación, http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4896474&fecha=21/08/1996, consultado el 30 de mayo de 2017.

Anexos

DOF: 21/08/1996

DECRETO por el que se aprueba el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000.

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.-
Presidencia de la República.

ERNESTO ZEDILLO PONCE DE LEÓN, Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en ejercicio de la facultad que me confiere la fracción I del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y con fundamento en los artículos 9o., 27, 31 y 37 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal; 9o., 16, 17, 22, 23, 27, 28, 29, 30 y 32 de la Ley de Planeación, y

CONSIDERANDO

Que el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, plantea promover un conjunto de programas y acciones para garantizar a la mujer igualdad de oportunidades de educación, capacitación y empleo; plena equidad en el ejercicio de sus derechos sociales, jurídicos, civiles, políticos y reproductivos; respaldo efectivo a su papel fundamental en la integración familiar, así como en la formación y la socialización de sus hijos;

Que el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, para corregir las desigualdades en las oportunidades educativas y de empleo entre hombres y mujeres considera que es indispensable poner en práctica programas especiales de alfabetización orientados a las mujeres, ampliar programas para prevenir la deserción escolar en todos los niveles educativos, así como reforzar los programas de capacitación y de previsión social para el trabajo;

Que con base en el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, la Secretaría de Gobernación ha elaborado el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000, que señala la situación de la mujer en México, los objetivos y estrategias para asegurar el mejoramiento de la condición social de la mujer;

Que el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000, norma y coordina las políticas al respecto, propiciando una eficiente articulación e integración de los programas y acciones gubernamentales e involucrando a las diversas organizaciones sociales, en especial a las dedicadas a la atención de la mujer;

Que previo dictamen de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Gobernación ha sometido el referido programa a la consideración del Ejecutivo a mi cargo, por lo que he tenido a bien expedir el siguiente:

DECRETO

ARTÍCULO PRIMERO.- Se aprueba el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000.

ARTÍCULO SEGUNDO.- Dicho programa es de observancia obligatoria para las dependencias de la Administración Pública Federal, en el ámbito de sus respectivas competencias, y conforme a las disposiciones legales aplicables, la obligatoriedad del programa será extensiva a las entidades paraestatales.

ARTÍCULO TERCERO.- La Secretaría de Gobernación y entidades del Sector, elaborarán sus correspondientes programas anuales los cuales servirán de base para la integración de sus respectivos anteproyectos de presupuesto, a efecto de que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público realice las previsiones de los recursos presupuestales necesarios para el eficaz cumplimiento de los objetivos de este programa, en concordancia con el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, y en el contexto de la programación anual de gasto público.

ARTÍCULO CUARTO.- La Secretaría de Gobernación, con la intervención que corresponde a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, verificará de manera periódica el avance del programa, los resultados de su ejecución, así como su incidencia en la consecución de los objetivos y prioridades del Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000; además, realizará las acciones necesarias para corregir las desviaciones detectadas y, en su caso, propondrá las reformas a dicho programa.

ARTÍCULO QUINTO.- Si en la ejecución del programa se contravienen las disposiciones de la Ley de Planeación, los objetivos y prioridades del Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, y lo previsto en este Decreto, se procederá en los términos de la propia Ley de Planeación y de la Ley Federal de Responsabilidades de los Servidores Públicos, para el fincamiento de las responsabilidades a que haya lugar.

ARTÍCULO SEXTO.- La Secretaría de Contraloría y Desarrollo Administrativo vigilará, en el ámbito de sus atribuciones el cumplimiento de las obligaciones derivadas de las disposiciones contenidas en este Decreto.

TRANSITORIO

ÚNICO.- El presente Decreto entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el **Diario Oficial de la Federación**.

Dado en la Residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la Ciudad de México, Distrito Federal, a los ocho días del mes de marzo de mil novecientos noventa y seis.- **Ernesto Zedillo Ponce de León**.- Rúbrica.- El Secretario de Gobernación, **Emilio Chuayffet Chemor**.- Rúbrica.- El Secretario de Hacienda y Crédito Público,

Guillermo Ortiz Martínez.- Rúbrica.- El Secretario de Contraloría y Desarrollo Administrativo, **Arsenio Farell Cubillas.- Rúbrica.**