



Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Sistema de Información Científica

Greene, Shane

Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta

Tabula Rasa, núm. 17, julio-diciembre, 2012, pp. 63-93

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39626900004>



*Tabula Rasa,*

ISSN (Versión impresa): 1794-2489

[info@revistatabularasa.org](mailto:info@revistatabularasa.org)

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Colombia

¿Cómo citar?

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista

**[www.redalyc.org](http://www.redalyc.org)**

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# HAY CHICAS A LAS QUE LES GUSTA TIRAR: LOS LÍMITES DEL FEMINISMO PUNK EN EL PERÚ DE LOS OCHENTA <sup>1</sup>

## SOME GIRLS LIKE TO FUCK: CONFINES OF PUNK FEMINISM IN PERU IN THE 80'S

## TEM MENINAS QUE GOSTAM DE TRANSAR: OS LIMITES DO FEMINISMO PUNK NO PERU DOS ANOS 80

SHANE GREENE<sup>2</sup>  
Indiana University,<sup>3</sup> USA  
sgreene@indiana.edu

Recibido: 25 de agosto de 2012      Aceptado: 23 de octubre de 2012

### Resumen:

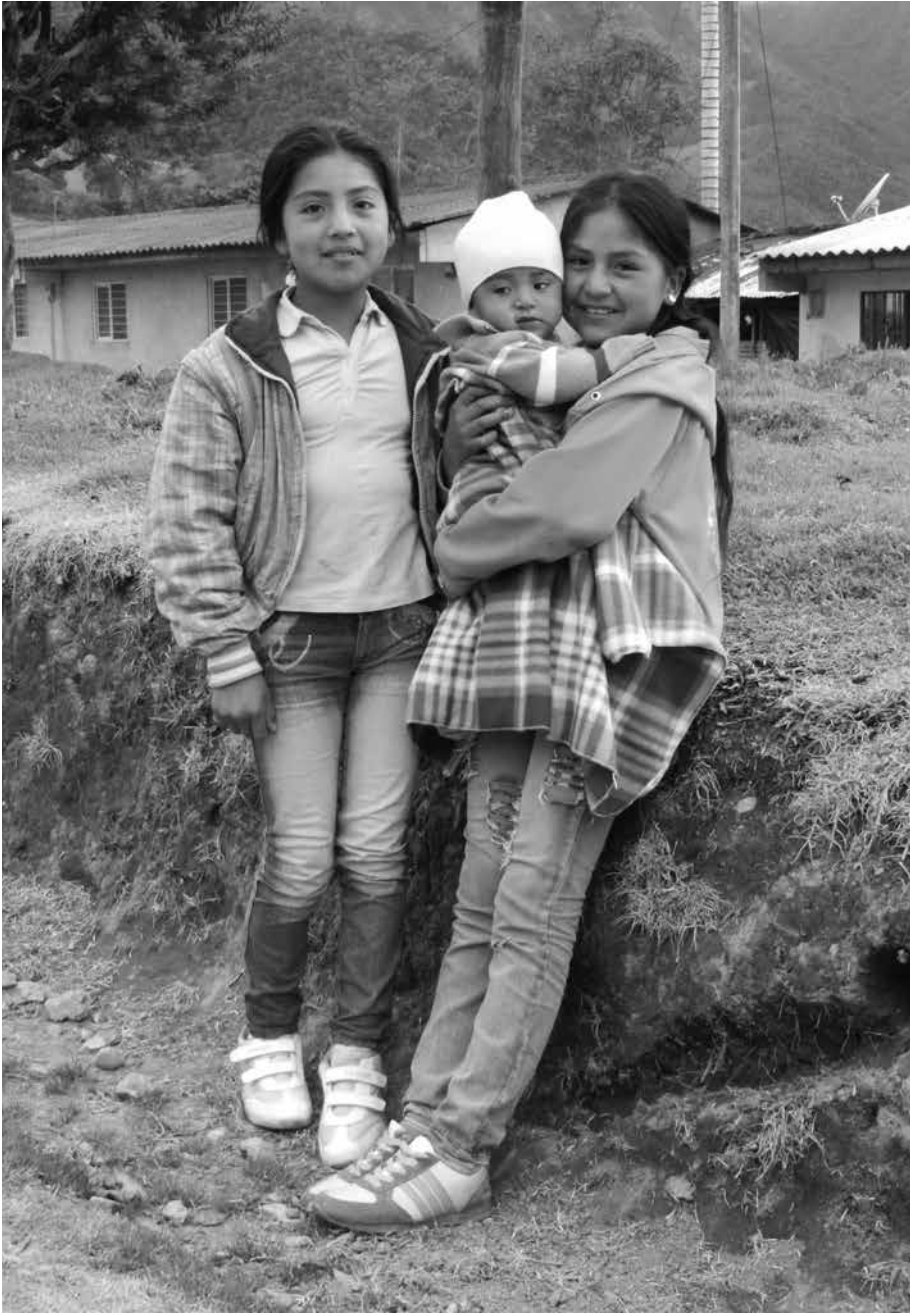
Este artículo desarrolla una teoría de la política feminista *punk* tal como surgió en Lima durante el tenso periodo de violencia política en el que el Perú estaba sumido en los ochenta. Mientras que los revolucionarios maoístas de Sendero Luminoso en Perú alentaban ideológicamente a las mujeres jóvenes a actuar como militantes armadas, una artista *punk* en Lima desarrollaba otro modelo de práctica feminista radical en base a formas expresivas de sexualidad prohibida. Con el nombre artístico de María T-Ta, se las ingenió para impactar las normas conservadoras de género y sexuales llamando la atención pública sobre la política involucrada en el placer de tirar. Como resultado de esto, encontró también obstáculos considerables —dentro del movimiento punk y fuera de él, y refractados a través de otros puntos de vista sociales de clase, geografía y raza—. Aunque el artículo tiene en cuenta un contexto histórico particular, finalmente sirve para provocar un diálogo teórico enmarcado en dos formas de conceptualización expresiva: a) la larga historia de provocadoras feministas en el *punk* (e.g. Lydia Lunch, Siouxsie Sioux, The Slits, Riot Grrrls, y más recientemente Pussy Riot) en la que puede situarse a María T-Ta, y b) los debates contemporáneos que rodean la teoría *queer*, la post-pornografía y la tercera ola del feminismo (particularmente el trabajo de Beatriz Preciado).

*Palabras claves:* punk, violencia, teoría *queer*, feminismo, Perú.

<sup>1</sup> Este artículo es producto de la investigación realizada por el autor sobre punk y violencia política en Perú durante la guerra interna en el marco de la investigación y que ha sido apoyada por la Universidad de Indiana-Bloomington y el Newhouse Humanities Center. Gracias mil a Julio Durán (*subte extraordinaire*) y Roosbelinda Cárdenas (costillo de nadie) por tanto esfuerzo en la traducción. Muchas personas han comentado sobre este texto en sus varias etapas. Las personas claves sin duda han sido Marisol de la Cadena, Sara Friedman, Roosbelinda Cárdenas, Sonia Serna Botero, Marisol Grisales, Michelle Habell-Pallán, José Antonio Lucero, María Elena García y no recuerdo quién más. En realidad todo es culpa de P. J. Lucas; yo ni hice nada.

<sup>2</sup> Ph.D. University of Chicago.

<sup>3</sup> Profesor Asociado, Departamento de Antropología. Director Center for Latin American and Caribbean Studies.



**MOSOCO - CAUCA**  
Fotografía de Leonardo Montenegro

*Abstract:*

This paper develops some theory about feminist punk politics as emerged in Lima during the tense period of political violence Peru was immersed in the 80s. While Sendero Luminoso Maoist revolutionaries in Peru were ideologically encouraging young women to play as armed militants, a punk artist in Lima was developing another model of radical feminist practice based on expressive forms of prohibited sexuality. Under the stage name of María T-Ta, she figured out how to make an impact on the conservative gender and sex behavior codes by calling public attention to the politics involved in the pleasure of fucking. As a result, she also found significant hindrances —within punk movement and outside, refracted through other social viewpoints on class, geography and race. Even though this paper accounts for a particular historical context, it helps at the end to elicit a theoretical dialogue framed in two forms of expressive conceptualization: a) the long history of provoking feminists in punk (e.g. Lydia Lunch, Siouxsie Sioux, The Slits, Riot Grrrls, and more recently Pussy Riot) where María T-Ta can be situated, and b) contemporary debates surrounding queer theory, post-pornography and the third wave of feminism (particularly Beatriz Preciado's work).

*Keywords:* punk, violence, queer theory, feminism, Peru.

*Resumo:*

Este artigo desenvolve uma teoria política feminista punk da forma como ela surgiu em Lima no tenso período da violência política em que o país mergulhou nos anos 80. Enquanto os revolucionários maoístas do Sendero Luminoso, no Peru, incentivaram ideologicamente as mulheres a agir como militantes armadas, uma artista punk, em Lima, estava a desenvolver outro modelo de prática feminista radical baseado em formas expressivas da sexualidade proibida. Usando o nome artístico de María T-Ta, ela resolveu causar impacto nas conservadoras normas de gênero e sexualidade chamando a atenção pública para a política que envolve o prazer de transar. Em decorrência disto, ela deparou-se com obstáculos consideráveis, dentro e fora do movimento punk, refletidos através de outros pontos de vista sociais de classe, geografia e raça. Mesmo que o artigo leve em consideração um contexto histórico particular, provoca, afinal, um diálogo teórico enquadrado em duas formas de conceptualização expressiva: a. a longa história de provocadoras feministas no punk (i. e. Lydia Lunch, Sioux, The Slits, Riot Grrrls, e a mais recente, Pussy Riot) na qual pode ser localizada María T-Ta, e b. os debates contemporâneos em torno da teoria *queer*, da pós-pornografia e da terceira onda do feminismo (particularmente o trabalho de Beatriz Preciado).

*Palavras chave:* punk, violência, teoria *queer*, feminismo, Peru.

*«Romper las cadenas. ¡Desencadenar la furia de la mujer  
como fuerza poderosa para la revolución!»*

Texto en un folleto de propaganda de Sendero, artista del folleto y fecha exacta desconocidos (hacia finales de los ochenta)

*«¿La mujer en el Perú? Está recontra cagada, está hasta las huevas».*

*«¿Sexo? Uhm, esto es para mayores de dieciocho años; lo considero como algo de lo más normal, como ir al baño y cagar».*

María T-Ta (1987)

### A propósito de luchar, tirar y cagar<sup>4</sup>

Comencemos con un contraste visual. En la figura 1 hay una mujer preparándose para usar un arma. En la figura 2 aparece una mujer echada sobre sus espaldas, con las piernas abiertas, acariciando un bajo eléctrico. Pero seamos francos. La primera imagen sugiere una mujer lo bastante furiosa para luchar por la revolución en la que cree —la imagen es tomada de una propaganda clandestina usada por Sendero para reclutar a militantes femeninas a la causa. La segunda sugiere a una mujer lista para tirar por el simple placer de hacerlo.



Figura No.1

<sup>4</sup> Este artículo es inédito, y la traducción del manuscrito fue realizada por Julio Durán y Roosbelinda Cárdenas.



Figura No.2

Este artículo no es realmente acerca de armas o guitarras. Trata de la política de tirar en el contexto de un país desbordado por una política de lucha. Resalto el papel de la guitarra debido al espacio icónico e irónico que ocupa en esta segunda imagen: icónico por sus posibilidades semióticas en la musicalidad *punk*; irónico porque la artista *punk* en la foto nunca tocó guitarra. Solamente le gustaba *tocarse* con las guitarras. La guitarra es simplemente un medio metafórico para hacerse preguntas mucho más amplias. ¿Cuáles son las posibles maneras de representar una política feminista radical? ¿Luchar o tirar? ¿O tirar puede ser un medio usado por una mujer para luchar? ¿Qué hay en el hecho de que luchar conlleva a formas abusivas de tirar?

Mi musa teórica más inmediata en este caso es la artista punk que aparece en la figura 2. Su nombre artístico era *María T-Ta* y era la vocalista principal y letrista de la banda *Empujón Brutal* en la escena *punk* de mediados de los ochenta en Lima, Perú. Su leyenda sigue viva, por ejemplo, a través del relanzamiento en el 2011 de un vinilo EP de la única grabación conocida de su banda, y que usa esta misma imagen suya como portada. Esto a pesar del hecho de que se fue del Perú en 1988 y prácticamente nadie, ni siquiera sus amigos más cercanos de aquellos días ni cierto antropólogo persistente, conoce su paradero exacto.

El *T-Ta* se refiere, evidentemente, a *teta*. Podría haber optado por llamarse María

<sup>5</sup> En una entrevista de 1987 María T-Ta señala que su nombre artístico estaba inspirado en la famosa cantante venezolana, María «Conchita» Alonso. Ya que «Conchita» (diminutivo del nombre femenino Concepción pero que también significa «chucha») ya estaba tomado ella optó por «teta».

<sup>6</sup> «Divertir» en el viejo sentido de «desviar la atención» o me obliga teóricamente a «reflexionar y mirar fijamente»; aunque también me «divierte» en el sentido más contemporáneo de entretenerme. Me gustan las dos formas.

*Concha* si ese nombre no hubiera estado ya usado.<sup>5</sup> Me divierte teóricamente porque realmente le gusta tirar y lo considera algo tan banal como echarse una cagada.<sup>6</sup> En esto tenemos algunas cosas en común. A mí también me gusta tirar. Me gusta pensar en el sexo y hacerlo menos sagrado y más sucio, apestoso, y profundamente placentero

como es el hecho de cagar, un hecho cotidiano que implica la interacción sensual de un cuerpo humano con otros cuerpos sensuales.

Pero hay un problema que María T-Ta identifica. Frente a su posición de mujer peruana, yo solo tengo para ofrecer la posición de un hombre gringo blanco. Frente a su chucha y sus tetas, yo tengo una pinga. Aunque eso podría fácilmente representar una posibilidad de banal complementariedad (asumiendo que ambos estuviéramos listos ya) también da lugar al espectro de un problema feminista clásico: el problema del falocentrismo. Así, la referencia que hace María T-Ta de que las mujeres peruanas son tratadas como una mierda me obliga a pensar críticamente en tirar y cagar. Después de todo, tratar a alguien como mierda es otra forma de decir que alguien se la está jodiendo. A una mujer, por ejemplo. Quizás a una mujer peruana, particularmente. Así, las dimensiones eróticas de cagar y tirar, así como el placer de su banalidad, se confunden inevitablemente en una política de lucha —brutalidad, poder, abuso, explotación— que tirar y cagar también implican.

Pero incluso este clásico problema feminista del falocentrismo da lugar a preguntas más complejas. ¿A qué se refiere María T-Ta con el término mujer? ¿A qué se refiere cuando habla de la mujer peruana? ¿Adónde conduce un feminismo punk enfocado en la política y el placer de tirar en el contexto de un país con contradicciones tan profundas? ¿Para una feminista punk tirar es una manera de luchar o es solo otra forma de terminar jodida?

## El contexto

Durante casi dos décadas durante los años ochenta y noventa, dos grupos armados buscaron convertir al Perú en una utopía comunista. Sendero Luminoso es un movimiento insurgente de inspiración maoísta con fama de fundamentalismo ideológico. Surgió en la provincia de Ayacucho, al sur de los Andes, Sendero estuvo a punto de derrocar al Estado a inicios de los noventa hasta que su líder Abimael Guzmán fue capturado en 1992. El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), un grupo guerrillero mucho más pequeño, operaba principalmente en la selva norte. Frente a una insurgencia que tenía un creciente alcance nacional, el Estado peruano respondió con políticas autoritarias. Comenzó

con una militarización general del campo y las fuerzas armadas aplicaron toques de queda en las principales ciudades en los años ochenta. Hacia los años noventa, en el gobierno del presidente Alberto Fujimori, el estado aplicaba ampliamente tácticas de desapariciones, tenía tribunales militares para condenar a «terroristas» con base en evidencias poco sólidas, ejecutaba la toma de universidades de Lima que se habían convertido en baluartes subversivos y respaldaba escuadrones de la muerte clandestinos. En referencia a dicho periodo, los peruanos promedio se apuran en decir «El país estaba hecho mierda».

Ambos grupos insurgentes entraron en un periodo de extenso declive a fines de los noventa. Pero el impacto de la guerra fue enorme. En el 2003, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú informó que cerca de 70.000 peruanos fueron asesinados o desaparecidos durante el conflicto. Decenas de miles fueron desplazados, torturados, detenidos o encarcelados como resultado de la violencia política. La Comisión llegó a la conclusión de que el conflicto fue el producto de profundas divisiones raciales y de clase en un país conocido por su centralización del poder en manos de una reducida élite «blanca» y «mestiza», que vive principalmente en Lima, y una extensa población pobre de andinos y descendientes de andinos que emigraron de zonas rurales a la urbe.

La Comisión también concluyó que el conflicto reflejaba marcadas jerarquías de género y una cultura omnipresente de misoginia, particularmente con respecto a las mujeres pobres de origen andino. Muchos académicos tratan de comprender las formas como las políticas de género fueron radicalmente cuestionadas y a la vez suprimidas de manera violenta durante el conflicto armado. El caso de Sendero es destacable porque en él varias mujeres alcanzaron altos rangos dentro de la estructura de toma de decisiones del partido y porque fue capaz de reclutar mujeres jóvenes para sus filas de militantes armados (Henríquez Ayín, 2006; Caro Cárdenas, 2006; Guerrero, 2010).

Sin embargo, la guerra dio como resultado lo que Rocío Silva Santisteban (2008) llama la «basurización» de los objetos desechables de la nación, incluyendo principalmente los cuerpos de las mujeres andinas pobres. Las prácticas de sometimiento a tortura sexualizada y violaciones de militantes femeninas, bajo sospecha o confirmadas, en tiempos de guerra fueron tácticas comunes de las fuerzas armadas y la policía. A pesar de una ideología revolucionaria que incluía a las mujeres en la lucha, las células de Sendero normalmente forzaban a las mujeres a unirse con otros miembros del Partido, pasaban por alto los abusos sexuales entre «camaradas», y coaccionaban a las mujeres para que abortaran (Henríquez Ayín, 2006). De hecho, la estructura del partido no solo era profundamente jerárquica, sino que además estaba marcadamente en sintonía con la sociedad altamente patriarcal del Perú (Silva Santisteban, n.d.). Los miembros del Partido trataban a Abimael Guzmán, conocido también como Presidente Gonzalo, como una autoridad adorada, omnisapiente y de moral incuestionable que conducía el Partido como si se tratara de una gran familia.



Ahora bien, este trabajo no trata sobre la violencia política, o por lo menos no directamente. Trata acerca de la políticas de género y sexuales en la escena punk peruana de los ochenta. La primera banda peruana en llamarse explícitamente punk fue un grupo formado en 1978 que tocaba *covers* de The Ramones, Sex Pistols, The Dead Boys y The Jam en los bares de Lima. La escena punk de Lima estuvo en un inicio conformada principalmente por miembros (u ovejas negras) de las familias de élite y luego de las clases medias. Viajar al extranjero o comprar en costosas tiendas importadoras eran las únicas formas en que un peruano podía adquirir discos punk producidos en otros lugares a fines de los setenta e inicios de los ochenta. Pero el punk finalmente se filtró a los sectores más bajos de la clase media gracias a los vendedores callejeros que vendían copias piratas de casetes.

Entre 1983 y 1984 varias bandas fundacionales —Leusemia, Narcosis, Guerrilla Urbana, Autopsia, Zcucla Cerrada— comenzaron a componer música original en español y a colaborar con artistas visuales para crear una escena más grande. A fines de los ochenta había docenas de bandas de distintos estilos, que abarcando desde el punk clásico y el *hardcore* hasta el *ska-punk* y el *post-punk*. Al igual que las escenas punk en otros lugares —al menos hasta que el fenómeno Riot Grrrl de EE.UU. combinara las políticas *queer* y feminista con música inspirada en el punk de los noventa (Kearney 1997)— la escena de Lima estuvo dominada por hombres jóvenes y muchachos adolescentes. De hecho, el número de protagonistas mujeres en la escena limeña inicial puede contarse literalmente con los dedos de una mano (Roldán Ruiz, 2007b).

La guerra en el Perú —expresada mediante espectaculares actos de violencia política y su representación diaria en los medios— hizo de la escena punk de Lima una subcultura *underground* única. Esto es cierto en varios niveles. Las imágenes relacionadas con la violencia política directamente dieron forma a la estética punk de Lima —evidente en letras, fanzines y varios tipos de arte visual, desde portadas de casetes a afiches de conciertos. A fines de los ochenta, la escena punk, originalmente un espacio *underground* para la expresión de la rebelión juvenil de la clase media de Lima, también se convirtió en un espacio altamente cargado que reflejaba directamente las ideologías políticas en disputa que circulaban en todo el país. Sendero y el MRTA vieron en la escena punk un lugar fértil para distribuir propaganda política y reclutar a posibles militantes. De hecho, para los noventa, docenas de punks peruanos terminaron muertos, desaparecidos, encarcelados o buscando refugio en el extranjero por miedo a la persecución política. Las fuerzas «anti-terroristas» del estado generalmente no eran capaces de distinguir la militancia artística de los punks de Lima de la militancia armada de los insurgentes, lo cual resultó en redadas policiales en shows, detenciones arbitrarias y encarcelamiento de punks sin afiliación comprobada a grupos insurgentes.

En el resto del artículo ofrezco un análisis del papel de María T-Ta en la escena punk, porque es una de las pocas punks peruanas que hicieron de la política sexual y de género un punto central de su misión. Si contextualizo esto dentro del extenso alcance de la guerra en Perú es por una razón simple pero crucial. Aunque pretendo explorar el feminismo punk de María T-Ta, espero evitar ese erróneo impulso de la primera ola del feminismo que conduce a plantear la misma pregunta simplista una y otra vez: ¿Pero cuál era el rol de la mujer en «X»? Tal como este caso deja en claro, el género y la sexualidad están profundamente supeditados a otros factores de clase, etnicidad, edad, generación, contexto geográfico, temporalidad, etc. Al examinar la manera como las jerarquías raciales, de clase y geopolíticas dieron forma y limitaron el feminismo punk de María T-Ta —en el contexto de una alternativa más «revolucionaria» militante— evito la trampa de reducir su política a una del tipo femenino contra masculino (para ser educado), pinga contra chucha (para ponerme punk): es decir, las dicotomías dominantes y simples que atormentaron la historia del pensamiento feminista y sexual, al menos hasta el surgimiento del feminismo de la tercera ola y la teoría *queer*.

### **El concepto**

Tratando de tomar en cuenta la agenda feminista punk de María T-Ta inicialmente encontré inspiración en el trabajo de Beatriz Preciado —teórica *queer* cosmopolita, autoconfesa adicta a la testosterona, *biomujer* con bigote—. En el *Manifiesto contra-Sexual*, Preciado (2002) llama a una revolución de acciones contra-sexuales que buscan desestabilizar las construcciones naturalizadas y heteronormativas de género y sexualidad. Para mis objetivos, ella es la apropiada debido al tono punk que le infunde a la búsqueda de una política feminista *queer*. Siendo más honesto que la putamadre, el aprecio por la lascivia de Lydia Lunch y la beligerancia de Charles Bukowski me resultan mucho más convincentes que las reformulaciones (sí, más reformulaciones académicas de mierda) de personajes como Derrida, Foucault y Butler.

Preciado me provoca con su dildo de la misma manera en que María T-Ta lo hizo con su guitarra. A diferencia de lo que uno está programado para pensar sobre estos «penes artificiales», la deconstrucción del dildo busca desplazar la jerarquía que empieza con una pinga en el punto superior y termina con una chucha en el punto inferior. Naturalizados como «órganos sexuales», la pinga y la chucha representan una diferencia «biológica» que implica una relación jerárquica irresoluble entre un hombre y una mujer. Por otro lado, el dildo es una herramienta práctica y política —semiótica y material— útil principalmente por su radical plasticidad.

«La contra-sexualidad afirma que en el principio era el dildo. El dildo antecede al pene» (2002, 20), declara Preciado para provocar tanto a los fundamentalistas

heteronormativos como a las lesbianas separatistas. Ubicados en el extremo opuesto del espectro género-sexo, ninguno de los dos grupos puede superar la idea de que el dildo sea una imitación del pene, necesariamente un falo, una extensión simbólica del poder de un *hombre de verdad*. La diferencia es que para los felices hetero-normales esta jerarquía pene-dildo es algo bueno, lo que les permite negar los beneficios obtenidos de los privilegios heterosexuales, mientras que para las lesbianas radicales es algo malo que sirve para racionalizar una lógica separatista. Con instrucciones prácticas (y dibujos en viñetas muy útiles!) Preciado reivindica el dildo como algo que simboliza la naturaleza inherentemente más plástica que fija de «cuerpos parlantes», para emplear su lenguaje claramente utópico y post-género.

Todo cuerpo parlante puede apropiarse de un dildo, ya que este es un objeto separable, semejante a otras partes del cuerpo (dedos, brazos, piernas, etc.), y, agregaría yo, nunca flácido: a diferencia de cualquier pinga real conocida por el *hombre de verdad*. Todo cuerpo parlante puede ser además penetrado por un dildo; uno no necesita una chucha. El orificio penetrable que le interesa a Preciado es el ano, porque lo ve más neutral en cuanto al género —aunque en este punto yo discrepo considerablemente—.<sup>7</sup>

Por tanto, me provoca la teoría de liberación del dildo de Preciado, pero sin el

<sup>7</sup> A diferencias de las pingas y las chuchas, señala Preciado, el ano no está indicado como zona relacionada al orgasmo, romance o reproducción —por tanto, es útil para deconstruir la heteronormatividad—. Sin embargo, su insistencia en desnaturalizar las pingas y las chuchas da como resultado una naturalización retórica del ano: «¿Quién no tiene ano?» (Preciado, 2002:27). Técnicamente, esto no es cierto. La condición conocida como «ano imperforado» (bebés nacidos sin una abertura rectal) es una prueba suficiente. El énfasis ostensiblemente *queer* que Preciado hace del ano da como resultado una proyección inconsciente de sus propios deseos masculinos de penetración, empeorado por su caracterización del ano como zona de «pasividad primordial» (lo «primordial» es lo más natural que hay). Esto lleva a preguntarse si cualquier acto de penetración del ano puede ser considerado como post-género en la manera como ella desea que lo sea. Vayan a Google images; asegúrense de que la opción «búsqueda segura» esté desactivada; escriban «penetración anal»; y vean lo que sucede.

proyecto utópico post-género que ella le adjunta. Los materiales etnográficos e históricos con los que estoy trabajando simplemente no justifican el tipo de utopía política *queer* que Preciado agrega a la contra-sexualidad. Ella es más filósofa, está menos «abrumada» por los límites de la realidad empírica; yo soy más antropólogo, siempre situando conceptos teóricos en una realidad social e histórica particular. Es por eso que comencé con María T-Ta y no con Preciado. Es mi musa teórica en un contexto social; yo soy su marinero pecaminoso con una mentalidad antropológica. Dejaré que Preciado sea mi Proudhon y luego convertiré su

filosofía en una miseria, dirigiendo mi atención a la realidad material histórica.

El proyecto feminista punk peruano que exploro aquí en contexto tiene dimensiones igualmente provocativas. Presume una lógica básicamente heterosexual, y aun así algunas de las provocaciones de María T-Ta efectivamente la masculinizan a tal extremo que uno podría llegar a pensar en ella como alguien

que practica cierto tipo de política *queer*, por lo menos en el sentido básico de crear «problemas» reales a «lo normal» (Warren, 1999). No tomo tanto de Preciado en cuanto a su búsqueda de una utopía post-género sino de su sensibilidad feminista *punk* para ofender al falo y así bajarle los humos a la pinga.

Este deseo de ofender al falo es precisamente algo implícito en la imagen de María T-Ta con el bajo eléctrico. Para entender esto en su totalidad, empecemos con el problema conceptual de cómo ejecutar la guitarra eléctrica.<sup>8</sup> Es indudablemente

<sup>8</sup> Soy consciente de la diferencia simbólica entre una guitarra eléctrica y un bajo eléctrico. La primera se ubica generalmente en el primer plano de la capacidad interpretativa y el virtuosismo del rock masculino, en comparación a la tendencia del bajo, que está siempre al fondo «llevando el ritmo» (de ahí el estereotipo de la mujer bajista). Existen excepciones notables de bajistas masculinos virtuosos (por ejemplo, Les Claypool de Primus, Flea de Red Hot Chili Peppers, Geddy Lee de Rush). Pero como queda claro, el verdadero énfasis acá se encuentra no en el contraste del bajo eléctrico con la guitarra eléctrica, sino en el contraste de lo eléctrico con lo acústico.

el símbolo principal de los géneros de rock y generalmente se le interpreta como el principal símbolo fálico a través del cual se expresan los placeres sexuales del poder masculino (Bayton, 1997). Propongo que empecemos con un supuesto radicalmente diferente. Primero, reconozcamos que las guitarras eléctricas no son iguales a las acústicas, ni en sonido ni en significado. Las guitarras eléctricas exigen otra clase

de dominio técnico que se hace posible a través de la amplificación del sonido y todos los aparatos que conlleva: pastillas, amplificadores, distorsión, pedaleras, etc. Adquirir un mayor manejo de los aparatos que una guitarra eléctrica requiere es establecer un mayor *poder* sobre los sonidos placenteros que una guitarra puede producir y, de manera implícita, sobre sus posibles significados.

El deseo de más poder en la guitarra —así como el deseo de poder en general— no es para nada neutral en términos de género. En comparación con las guitarras acústicas, las guitarras eléctricas cargan un pesado bagaje simbólico de fantasías de poder masculino. El músico que llama a su guitarra eléctrica «hacha» está haciendo referencia a la violencia interpretativa de romper una guitarra en el escenario (como resultado, ahora se fabrican algunas guitarras especiales que lucen como hachas). Podemos agradecer a Jimi Hendrix y Pete Townsend por popularizar la relación entre las guitarras eléctricas y los actos simbólicos de destrucción masculina. Ese tipo de agresión masculina raramente se presenta con una guitarra acústica.

A diferencia de las guitarras acústicas, que generalmente se sostienen sobre el vientre o el pecho, la posición para tocar una guitarra eléctrica entre los músicos rockeros es explícitamente sexualizada (Bayton, 1997). Aunque es una posición incómoda debido al esfuerzo de los brazos y las manos, sostener una guitarra eléctrica directamente sobre la pelvis se ha vuelto un estándar implícito del *rock 'n' roll*. De hecho, cuanto más bajo lo sostengas, más pingón te vuelves. La tendencia a realizar solos de guitarra con el cuello «erecto» solo hace que el punto fálico sea patéticamente más evidente. El término cock-rock (*rock pinga* en inglés) existe por algo.

Solo se necesita volver a ver aquel falso documental de los ochenta, “This is Spinal Tap” (Reiner *et al.*, 2000). Dirigido por Rob Reiner, es una maravillosa parodia de la acogida que tienen los penes fetichizados en el *rock'n'roll*. En una de las escenas más famosas Marti, el documentalista ficticio, le pide a Nigel, primera guitarra de la ficticia banda metal Spinal Tap, que le muestre su equipo. Entre docenas de guitarras eléctricas, Nigel tiene un cabezal de amplificador Marshall sobre el cual alardea sin parar. Su amplificador tiene perillas que llegan hasta once, a diferencia de la «mayoría de patas» cuyos amplificadores solo llegan a diez. Marti cuestiona esa lógica, «¿Por qué no simplemente haces que el diez suene más fuerte, que sea el número más alto, y lo haces un poquito más fuerte?». Nigel se queda perplejo por un segundo y luego contesta con lo obvio, «¡Estos llegan a once!». El subtexto es claro: asegurándose de que tiene más sonido que «la mayoría de patas» un hombre se permite soñar que la tiene más grande.

Aunque pretende estar contra lo establecido, históricamente el *punk* incorpora muchas dimensiones de masculinidad establecida. Según los que han estudiado su política de género, la misoginia que el punk adopta es a veces peor que la que se encuentra en lo establecido (O'Brien, 1999; Leblanc, 1999). Surgen, entonces, importantes interrogantes. ¿Quiénes son las pocas chicas valientes que entran en este espacio de huevones masculinos? ¿Qué están haciendo estas mujeres cuando van más allá de mirar a tipos tocando guitarras y deciden tocar las guitarras ellas mismas? Es aquí que no estoy de acuerdo con ningún análisis que interprete esto como la masculinización de las rockeras o la feminización del rock, un género masculinizado en el que las mujeres intervienen. Inspirado por María T-Ta y Preciado, comienzo con la suposición opuesta. Las guitarras eléctricas no son necesariamente fálicas. La guitarra eléctrica tiene *ya* otras dimensiones potenciales, que corresponden a la capacidad del placer sexual *sin importar* el cuerpo con género y sexo que se apropie de ella.

Mi punto es que la guitarra eléctrica como símbolo principal del *rock'n'roll* —un género cuyo nombre es históricamente sugerente de placer sexual— también implica *encenderse*. A diferencia de una guitarra acústica, sin electricidad, una guitarra eléctrica es solo un pedazo de madera y metal callado y sin significado. Para tocar una guitarra eléctrica tiene que enchufarse, así como, para meterse un buen polvo, un cuerpo sexualizado tiene que calentarse. Tocar una guitarra eléctrica, así como prepararse para tirar, se vuelve un aburrimiento total si todo y todos están apagados.

Es aquí donde las feministas *punk* hacen una contribución importante. Van más allá y a un ritmo más acelerado que las lindas feministas de la segunda ola. Las encantadoras feministas de la segunda ola, atrapadas en el discurso sobre la «necesidad» de una liberación sexual de la mujer, corren el riesgo de insinuar que las mujeres no poseen la capacidad de goce sexual: que solamente el cuerpo del

macho experimenta placer y el cuerpo femenino aún está luchando por hacerlo. La diferencia es crucial. Las encantadoras feministas de la segunda ola reclaman *el derecho a tirar*. Las feministas punk declaran que a ellas simplemente *les gusta tirar*. De ahí el clásico de las Riot Grrrls, Bikini Kill, “I Like Fucking” («*Me gusta tirar*»): “Just ‘cause my world, sweet sister, is so fucking goddamn full of rape / Does that mean my body must always be a source of pain?” (*Solo porque mi mundo, querida hermana, está putamente repleto de violación/ ¿Significa eso que mi cuerpo siempre será una fuente de dolor?*)

Si las feministas punk se apropian de las guitarras lo hacen por la misma razón que las mujeres se apropian del *rock’n’roll* en general: para estar a la ofensiva y no a la defensiva, para ser sexualmente activas y no pasivas. Lo hacen apropiándose de sus propios cuerpos en lugar de imitando o rechazando los cuerpos de los *hombres de verdad*. A continuación, Lydia Lunch, la reina indiscutible del porno *punk*:

We as women are obsessed with our image / We should be obsessed with our image / We should be obsessed with our bodies / In the way that I’m obsessed with my body / Every slight imperfection is a new delicacy / I love my body, love my body, love my body / Use my body (“Psychic Anthropology”)

*(Nosotras como mujeres estamos obsesionadas con nuestra imagen / Debemos estar obsesionadas con nuestra imagen / Debemos estar obsesionadas con nuestros cuerpos / De la manera como me obsesiono con mi cuerpo / Cada mínima imperfección es una nueva exquisitez / Amo mi cuerpo, amo mi cuerpo, amo mi cuerpo / Uso mi cuerpo («Antropología psíquica»))*

Es muy conocida la tendencia del punk a replicar, incluso a veces exagerar, la masculinidad interpretativa y la misoginia perversa del *rock’n’roll mainstream* (Leblanc, 1999; O’Brien, 1999). Una subcultura que celebra a bandas como TSOL con canciones icónicas como “Code Blue” (Código Azul) tiene problemas considerables por resolver con el género femenino y la política feminista en particular.<sup>9</sup> Sin embargo, discrepo con las lecturas que no dejan en claro las diferencias entre el *punk* y otras formas de masculinidad o heteronormatividad establecidas. La principal diferencia tiene que ver con que las escenas *punk* sirven como un refugio homosocial para los hombres con una masculinidad deficiente, es decir, un refugio para los hombres frustrados sexual y emocionalmente. Para comenzar, la tendencia del *punk* a expresar amarguras autobiográficas a veces se manifiesta específicamente como la amargura del

<sup>9</sup> “Code Blue” es uno de los momentos más inolvidables de misoginia punk: «Nunca me llevé bien con las chicas de mi escuela / llenándose de su moral y sus normas / llenaban mi cabeza con sus problemas / Prefería salir y tirarme a los muertos / Porque puedo hacer lo que quiera y no reclamarán / Quiero tirar, quiero tirarme a los muertos».

*joven inseguro* por su falta de éxito con las mujeres (Laing, 1985). Además, Nyong’o (2005) utiliza las distintas asociaciones de la palabra «punk» (con violación y subordinación sexual; con prostitución gay, con burlarse de otro

hombre, etc.) para teorizar sobre la relación entre sexualidades cuestionables y políticas raciales en los Estados Unidos. El punto es que la abyección que el término implica también representa la posibilidad de que surja una política transgresora a raíz del mismo: la figura del desadaptado masculino en toda su complejidad como el opuesto de todo lo que se considera poderoso dentro de la masculinidad *mainstream*.

Para ponerlo más en contexto, no creo que sea accidental que en las dos recientes novelas DIY situadas en la escena *punk* de la Lima de los años ochenta haya siempre una historia de amor frustrada en medio. Son tipos a quienes no les es fácil meterse un polvo y, principalmente, no se sienten deseados por las potenciales parejas emocionales y sexuales que ven a su alrededor. Tanto en el libro de Martín Roldán Ruiz (2007a), *Generación cochebomba*, como en el de Julio Durán (2010), *Incendiar la ciudad*, los títulos ponen en primer plano el contexto de violencia política. Sin embargo, en ambas historias los fracasos emocionales y sexuales de los jóvenes varones con relación a las chicas subyacen en el fondo como rasgo de personalidad central de los principales protagonistas *punks*. En varias entrevistas con *punks* peruanos me llamó la atención lo común que era mencionar el fracaso romántico y sexual como una explicación para participar en el movimiento *punk*. Leo «Bacteria» (Q.E.P.D.), de la escena *grindcore* y *noise*, es quien mejor lo resumió un día de 2009 cuando estábamos chupando con Fernando «Cachorro» Vial (de la banda Narcosis), «No pude conseguir chicas, así que me volví *punk*». El punto no es solo que el *punk* hace que surjan posibilidades de una forma lamentable pero potencialmente transgresiva de sexualidad anti-normativa. También dice específicamente algo de las formas *rechazadas* de masculinidad, las que deberían ser «normales» pero son consideradas simplemente fallidas, sin éxito, *punk pussies* de mierda.

En una nueva edición de su clásico texto acerca de las subculturas británicas de post-guerra, Hall y Jefferson (2006) se sintieron obligados a responder las críticas de que su trabajo no explicaba suficientemente el predominio de los hombres en estos espacios. Ellos respondieron que las subculturas juveniles como el *punk* se volvieron espacios en los que los jóvenes comenzaron a reaccionar contra el avance del feminismo y la aparición de mujeres más asertivas, con menos dudas de sí mismas. Algo bastante cierto. Pero otro punto que vale la pena considerar es que no se necesita del feminismo para que algunos jóvenes se sientan deficientes en su masculinidad. A veces, el punto relevante de comparación no es el género opuesto ni las sexualidades alternativas, sino otros hombres, los más competentes, los bonitos, esos gran hijueputas que, desde la perspectiva de un chico *punk* inseguro, que no sabe dónde ni cómo meter su pobre pinga, inexplicablemente se llevan a todas las chicas.

## La crítica

Esta discusión de la política de género en el punk y las posibilidades sexuales de las guitarras eléctricas es lo que me lleva nuevamente a esa imagen inicial de María T-Ta. Apareció por primera vez en el semanario peruano *Caretas* en 1987 (Bedoya, 1987) pero desde entonces se ha convertido en el ícono de las protagonistas mujeres más visibles en la escena punk de Lima durante los ochenta.

Nacida como Patricia Roncal, de madre chilena y padre peruano, María T-Ta creció en Lince, un barrio de clase media en Lima. Después de terminar la secundaria siguió la carrera de arte en la principal escuela de arte de Lima, conocida como *Escuela de Bellas Artes*. Inspirada en la escena musical subterránea emergente, decidió formar una banda con ayuda de Iván Santos «Zurriburri» (guitarrista también de la banda Flema). Iván escribía la música. María T-Ta aportaba una inmensa capacidad de teatralidad en el escenario, un ingenio lírico provocador, una crítica duramente sarcástica de las conservadoras normas sociales y sexuales del Perú.

A partir de la imagen de María T-Ta podemos confirmar gran parte de mi interpretación del feminismo punk. Como figura central en la imagen, ella busca ser ícono *no* de una clase de mujer, sino de una mujer individual, determinante, altamente expresiva y autoafirmativa. El mensaje que la imagen proyecta es que no hay nadie como María T-Ta. La presencia de un bajo eléctrico y la vestimenta (camiseta negra, pantalones negros, botas de cuero negro, guante negro sin el dedo medio) la colocan como parte de una rebelión juvenil subcultural que afirma basarse principalmente en la expresión personal.

El hecho de que esté echada sobre un *collage* hecho por ella misma, lleno de crítica social e imágenes pirateadas, es una muestra de un tipo de expresión visual muy asociado con el arte punk. Santa Claus está apuntando con un arma. Una de las tetas de la Estatua de la Libertad está colgando. Hay palabras que deberían empezar con ‘c’ escritas con una ‘k.’ Punk, punk, punk, etc. En realidad, la imagen no logra transmitir completamente su intención de resaltar la individualidad de María T-Ta. Su clase, etnia y ubicación geográfica están implícitas. Su vestimenta complementa negra y el bajo eléctrico llaman la atención no solo de su condición de ciudadana, sino también de su complejión relativamente pálida en un país en donde la mayoría de la gente —tanto rural como urbana— tienen una pigmentación más oscura. La estética punk también deja en claro que pertenece a ese sector de Lima —más pituco, más de clase media, más cosmopolita y educado— que consume todo lo que emana del «Primer Mundo», incluso aunque le resulte ofensivo. Uno puede asumir a partir de la imagen que María T-Ta se identifica más con la canción de Ramones “Sheena is a Punk Rocker” que con «El Cóndor Pasa», la clásica canción folclórica de música indigenista de inicios del siglo XX con instrumentación andina.



La imagen está también explícitamente sexualizada. María T-ta provoca una reacción a la idea de una mujer en plena posesión de su sexualidad. Cuando se le preguntó en una rara entrevista de 1987 por qué escogió ese nombre artístico, respondió, «porque para comenzar quiero romper con todo lo que es tabú sexual» (María T-Ta en Vélez, 1987:33). Aunque no haya nada en el repertorio de María T-Ta que sugiera que alguna vez haya roto con el tabú de la homosexualidad, sí confrontó el conservadurismo de las dicotomías heterosexuales en el contexto peruano. En referencia a cómo generalmente escondían su nombre artístico bajo un eufemismo, ella dice: «A veces me dicen María Teresa o María T., y yo les digo: ¡Pucha! ¿Por qué me cortan la teta?» (*ibíd.*). Estoy de acuerdo. Es mucho más rico con la teta.

Además, nótese el extraordinario y contradictorio simbolismo del bajo eléctrico en la imagen. María T-Ta no tocaba ni interpretaba con la guitarra, el bajo, ni nada. Sin embargo, decidió posar con un bajo eléctrico en esta foto —esta imagen suya es hasta ahora la que más ha circulado. Si no le estuviera poniendo los dedos encima, estaría metiéndose los dedos en la chucha. Esto nos lleva a la obvia pregunta retórica. ¿No es acaso el bajo eléctrico —que ella tiene encima— simplemente un falo gigante que la aplasta? No, huevón. Pon atención. Estás mirando al lado equivocado.

Deja de mirar el bajo eléctrico un rato, precisamente porque ella nunca tocó el bajo; ella solamente *se tocaba con* el bajo. Al hacer el contraste entre tocar y tocarse con algo quiero llamar la atención sobre su intención no de dominar una guitarra, sino simplemente de manipularla. Ya que ella nunca lo tocó como un instrumento musical su musicalidad no es realmente lo importante. Lo importante es su intención de obtener placer de él encendiéndolo, tocándose con él. Pasemos entonces a dónde yacen realmente sus principales talentos como feminista punk. En realidad, son sus habilidades líricas —*la manera en que usa su lengua*— las que representan el mejor medio para entender su mensaje. Por ejemplo, veamos la canción «El amor es gratis».

(Primera estrofa)

Y me dice mi mamá, ‘no te quites el disfraz, ya verás que al matrimonio llegarás, y por la Avenida Arequipa no andarás’.

Y me dice mi papá, ‘a tu cama sola y temprano regresarás, y a la calle sin tu hermano no saldrás’.

Me comenta mi abuelita, en los tiempos de Pepita, ‘así no eran las putitas’.

Ya las primas y las tías, chismoseando a las vecinas se preguntan todo el día, «¿en qué andarás metida?»

Y mis amigas me marginan, con sus celos y su envidia, ni siquiera se imaginan qué es tener vagina.

En cuclillas y a escondidas, para gozar de la vida con mi costillo, confundida  
*ya nos duelen las rodillas!*

(Coro)

Ya sé lo que quiero, ya sé lo que quiero, ya sé lo que quiero, ¡no cuesta  
dinero y no da dolor ajeno!

(Segunda estrofa)

Le contesto a mi mamá, en moto prefiero andar, aunque me deje el vestido  
roto y me golpee el pote.

Papá, «con quien te acostarás que no sea mi mamá mientras ella en la  
cocina no se enterará».

Abuelita, si solterita me voy a quedar, a viejita no quiero llegar, sin saber  
lo que es el manjar.

Y si mover la lengua quieren mis vecinas y mis tías que vengan a conmigo  
un día, que a moverla mejor yo les puedo enseñar.

Y si vagina no conocen mis amigas, sin dolores de barriga que me  
acompañen un día y conocerán hasta lo que es mandinga.<sup>10</sup>

Yo y mi chico nos cansamos, de que para besarnos y agarrarnos, el pantalón  
no podemos bajarnos ¡y hasta de miedo podemos cagarnos!

Yo sé lo que quiero, yo sé lo que quiero, yo sé lo que quiero, no cuesta  
dinero y no da dolor ajeno.

Y eso a ti no te debe doler y si te duele, ¡Sóbate!

La habilidad de María T-Ta para ingeniar tantas referencias específicas al Perú

<sup>10</sup> La palabra «mandinga» se refiere a los peruanos de ascendencia africana y tiene connotaciones explícitas que vienen desde la época de la esclavitud. Mandinga se refiere a un grupo étnico en varias partes de África Occidental que era frecuentemente buscados para el comercio de esclavos.

encima de lo que podría de otra manera parecer una crítica feminista general de la familia patriarcal y la subordinación sexual de las mujeres es extraordinaria. Se burla de un tipo particular de estructura familiar. No es

una familia nuclear, el estándar imaginado en el Norte, sino de una red familiar muy extendida que es común en América Latina.

Sin embargo, las dos figuras masculinas (el patriarca ausente y su hijo-representante) son eclipsadas enormemente por las numerosas figuras femeninas (madre, abuela, tías, primas) encargadas de convertirla en una mujer «decente», sobre todo en una mujer sin deseos sexuales. De hecho, el impulso de suprimir la sexualidad femenina es lo que hace a una mujer valiosa, apta para el matrimonio y no una puta. Incluso las vecinas con las que generalmente existe una relación casi

familiar en los vecindarios muy unidos, ayudan a reforzar los ideales patriarcales. De esta manera, el chisme familiar y vecinal se convierte en un modo feminizado de comunicación usado por las mujeres mayores para mantener la conducta sexual de las mujeres más jóvenes bajo control.

La *puta* sirve como el punto inevitable del contraste indecente. Las «putitas» en «los tiempos de Pepita» son una referencia a la historia de las sirvientas negras en la imaginación limeña urbana.<sup>11</sup> María T-ta deja ambigua la diferencia entre putas y sirvientas domésticas, ya que el abuso sexual contra sirvientas jóvenes, generalmente de grupos racialmente subordinados (históricamente peruanas

<sup>11</sup> «Pepita» es el diminutivo de «Josefina», un nombre asociado generalmente con las sirvientas domésticas negras.

negras, más recientemente inmigrantes andinas), era algo común. Esta línea tiende a sugerir que el punkerismo de María T-Ta, un estilo de vida juvenil

contemporáneo que no es familiar para su abuela, sea interpretado como algo propio de putas. De ahí, la insistencia de la madre que señala que el matrimonio es lo que salva a una mujer de terminar parada en la Avenida Arequipa. Esta vía pública, que conecta el centro de Lima con los ricos distritos residenciales de San Isidro y Miraflores, se convirtió en un sitio principal para la prostitución callejera en la segunda mitad del siglo XX.

La provocación de María T-Ta se vuelve explosiva apenas notamos las diferencias entre la primera y la segunda estrofa. En la primera crítica principalmente la presión de género a la cual están sometidas las jóvenes. La segunda, al ser un rechazo a acatar las normas, se convierte en una provocación. Para cada figura familiar ella tiene una respuesta directa y beligerante. Para mamá y papá, señala la naturaleza dominante de la madre y las presuntas infidelidades del padre con mujeres indecentes. Jugando con las palabras para señalar las distintas maneras en que una mujer puede jugar con su lengua, ofrece a sus vecinas y tías una lección de cómo chupar una pinga como remplazo a su necesidad de chismear. Transgrediendo los límites sexuales y raciales, al mismo tiempo sugiere a sus amigas que ponerse en contacto con el placer de sus chuchas podría hacer que necesiten «incluso» buscar placer en el cuerpo de un hombre negro.

Finalmente, es difícil hacer demasiado énfasis en la importancia de las líneas finales de cada estrofa. En ambos casos se refiere a sus pares generacionales. El problema real, dice, es la alienación que sufren estas amigas. El asunto no es que les duela no tener una pinga para penetrar. El problema es que están alienadas de sus chuchas y de su capacidad absorbente de generar placer. En resumen, María T-Ta sabe lo que quiere. Quiere tirar.

Su provocación lírica alcanza su punto más alto con el uso de la frase: «mi costillo». Se refiere a su novio. Obviamente, sería «mi costilla» solo que ella masculiniza la palabra intencionalmente, pronunciándola mal a propósito. Esta frase «mi

costilla» —que evoca el mito bíblico del momento en que Dios creó a Eva a partir de una costilla de Adán, haciendo que la mujer provenga del hombre— es una forma coloquial con la que los jóvenes peruanos se refieren a *sus* novias. La posesión lingüística está profundamente enraizada en el patriarcado cristiano. Sustituyendo una «o» con una «a» María T-Ta no solo cambia el género de la palabra, sino que además subvierte la política de género implícita en la frase. Ella reclama posesión sobre *su* novio.

Conciencia de sí misma. Posesión de sí misma. Conciencia de su propio cuerpo. Contra-posesividad sobre el hombre demasiado posesivo. Estas son las formas de electricidad sexual que encienden un cuerpo feminista punk, dice María T-Ta. Se parece mucho a la corriente alterna que sale del tomacorriente de la pared —produciendo suaves vibraciones continuas, cargas eléctricas sutiles pero impactantes que se mueven en direcciones opuestas—. Es el fluido de corriente alterna que hace gruñir y rugir a una guitarra eléctrica: con su cuello largo y recto, su cuerpo inferior curvilíneo, y esas pequeñas pastillas eléctricas, bien puestas en el hueco de la guitarra, que la hacen gritar de placer.

En el terreno del sexo como política de género, es decir, la política y los placeres diarios de tirar, simplemente no existe nada comparable a María T-Ta en el Perú de los ochenta. Ella rompe todos los límites imaginados entre raza, clase, religión, género y sexualidad en una sola canción. Como una vez me dijo Iván Santos, quien fuera alguna vez su amigo, e irónicamente él sí tocaba guitarra eléctrica, «María T-Ta rompió el molde, especialmente en lo que tiene que ver con las mujeres». Yo prefiero pensar que ella simplemente activaba la electricidad en todo.

### **Las contradicciones**

En resumen, a diferencia de muchas mujeres jóvenes que eligieron convertirse en militantes uniéndose a los grupos armados peruanos en los ochenta, María T-Ta es el mejor ejemplo de cómo una joven punk eligió tirar como una manera de representar una política de lucha feminista. Sin embargo, como muchas mujeres militantes, sospechosas o confirmadas, María T-Ta también enfrentó serios obstáculos en las estructuras de poder simbólico y material contra las cuales se rebelaba.

Volvamos por un momento al simbolismo de la guitarra eléctrica. Es un juguete sexual con el cual tocarse y a la vez un instrumento al cual dominar. Al no ser necesariamente un instrumento masculino, las cosas que puede hacer, como sus sonidos, no son necesariamente placenteros. Las guitarras eléctricas generan sensaciones de placer cuando todo está encendido de la manera correcta. También pueden generar un ruido opresivamente doloroso en forma de *feedback* cuando se conectan a un sistema que literalmente amplifica los posibles sonidos que hacen.

El riesgo de crear un *feedback* desagradable e incontrolable está siempre presente. Igual de complicado es el terreno de la resistencia a la política normativa de género y sexo. Ahí también uno encuentra un *feedback*, es decir, efectos negativos sistémicos que tienen como resultado una política feminista punk de placer sexual que inesperadamente conduce a experiencias de dolor considerables.

Esta es simplemente otra forma de plantear una serie de preguntas de seguimiento: ¿Cuáles son los límites estructurales para las posibilidades de resistencia de género y contrasexuales que una feminista punk como María T-Ta estaba explorando? ¿Cómo respondió la familia patriarcal y el estado falocéntrico a las provocaciones de una feminista punk que se presentaba a sí misma como lista para rebelarse y sin miedo a tirar?

Una forma de responder a estas preguntas es narrar el destino de María T-Ta junto con el de Támira Basallo, quien sería uno de los pocos puntos de comparación de protagonismo femenino en la escena subterránea. A diferencia de María T-Ta, Támira *tocaba* un bajo eléctrico, no se *tocaba con* uno. Ella tocó con María T-Ta en Empujón Brutal en algunas ocasiones. También tocó en las bandas *Excomulgados*, un conjunto punk puro, así como en *Col Corazón* y *Salón Dada*, ambos con un sonido más post-punk.

Támira no enfocó su estilo en una política sexual provocadora como la de María T-Ta. De hecho, por el contrario, era tímida, intelectualmente introvertida, y un poco solitaria —y aún lo es—. Sí compartió una conciencia igualmente crítica acerca de las conservadoras normas de género del Perú. Uno de los puntos más elocuentes de una entrevista que hice con Támira en 2009 giraba sobre las distorsiones en la memoria de la gente acerca de su elección de lápiz de labios en los años ochenta. Recordando lo distanciada que se sentía de la manera como se esperaba que las jóvenes se vistieran —«blusitas de blondas, con la boquita rosadita», según ella— explicó detalladamente los más mínimos detalles de sus preferencias en cuestión de lápices labiales:

Y yo me pintaba de un color que se llamaba pimienta caliente. Era como un tono vino. Ahora que lo veo era como un tono fucsia, más oscuro nada más. Rosa pero era más oscuro. Ya por eso la gente ahora lo recuerda como que yo andaba con la boca pintada de negro, morado. Esos colores ni siquiera existían.

Támira entiende su enfrentamiento a las normas de género como un problema de diferencias sutiles, tonos de rojo figurativa y literalmente diferentes. Sin embargo, otros lo interpretan como un asunto de diferencia absoluta, el contraste absoluto del rosado (femenino/chica buena) con el negro (masculino/chica mala). Debido a que deseaba una mayor ambigüedad de género se tuvo que enfrentar a un mundo que esperaba que ella acogiera claramente una identidad masculina o femenina.

El problema no era simplemente convertirse en un espectáculo al adoptar la ambigüedad de género. El problema fue la manera como las punks, que desafiaban conscientemente las normas tradicionales de feminidad, fueron acogidas con una reacción violenta predeterminada: fueron acusadas de ser putas. Una mujer que se participa conscientemente en actos de ambigüedad de género y rebelión sexual los entiende como resistencia. Pero estos actos son entonces recodificados como signos de una mujer que es simplemente indecente, sospechosamente promiscua, siempre dispuesta: grandiosa para un polvo pero no para formar una familia. Respaldo por las sucias fantasías del falocentrismo, el patriarcado siempre mantiene a sus putas y rameras cerca. De hecho, la percepción de que Támara y María T-Ta eran sexualmente promiscuas circulaba ampliamente en la escena subterránea —llegando al punto de la exageración ridícula, según Támara—. <sup>12</sup> De hecho, es bastante diciente que esto les sucediera a las dos a pesar de que la presentación personal de Támara no estaba enfocada en la sexualidad de la manera como lo estaba la de María T-Ta.

El destino definitivo de María T-Ta es tema de intriga para los que participaron en

<sup>12</sup> Es interesante que Támara no haya mencionado esto en mi entrevista con ella. Pero luego pensé que era lo bastante importante como para mandarme un correo electrónico y quedar en otro momento para conversar (sin grabación) explícitamente acerca de cómo se rumoreaba constantemente que ella y María T-Ta eran extremadamente promiscuas y que tenían sexo con chicos que apenas conocían.

la movida subterránea peruana —sin mencionar al persistente antropólogo punk que espera encontrarla—. Ella abandonó abruptamente el Perú para irse a Europa en algún momento de 1988. Algunos dicen que se fue a Italia. Otros dicen que se fue a Alemania.

Nadie —o por lo menos ninguno de sus amigos cercanos en la escena musical subterránea— volvió a saber de ella. Mi curiosidad finalmente me condujo a buscar el departamento de Lince donde había crecido. Luego de varios intentos infructuosos finalmente llegué un día a encontrar a la madre de Patricia Roncal que aún vivía ahí. La conversación, corta pero muy informativa, me llevó a algunas conclusiones circunstanciales.

Su madre parecía mostrar una discordancia casi instintiva entre la hija, Patricia Roncal, y la artista punk de los años ochenta, María T-Ta. Usó la frase «*qué vergüenza*» más de una vez para referirse al fenómeno de María T-Ta. Sin embargo, expresó una actitud positiva en relación a la situación actual de su hija, señalando que Patricia está casada y tiene un empleo bien pagado en el aeropuerto de Berlín. Aparentemente, pocas veces regresa a visitar Perú.

Le pregunté si había alguna manera de contactar a Patricia y encontró una cuenta de correo electrónico. He tratado varias veces de contactarla a través del correo electrónico en vano. Nadie respondió y los correos nunca rebotaron, lo que me hace pensar que alguien debe haberlos recibido. También le di el correo electrónico a Iván Santos y Támara Basallo —dos de los amigos más cercanos de Patricia en los

años ochenta—. Ambos le escribieron. No hubo respuesta. Así, lo que le sucedió a María T-Ta entre fines de los años ochenta cuando se fue a Europa y 2009 cuando comencé la búsqueda fallida de Patricia Roncal es un misterio.

Todo lo que realmente sabemos es que algunos eventos importantes le acaecieron antes de irse del Perú a Europa. Una cosa clara que Iván recuerda es una serie de contradicciones tensas que empezó a enfrentar. María T-Ta y el Empujón Brutal se habían convertido en uno de los actos punks más notables que surgieron de la escena subterránea de Lima. Esto es evidente por la cobertura de prensa que recibió en 1987 en las revistas *Caretas* y *Ojo*. A diferencia de la mayoría de intérpretes *underground*, María T-Ta estaba comenzando a ganar cierta notoriedad artística. Pero su actividad en el punk esencialmente le costó ser excomulgada de su familia. Había empezado a vivir con amigos para evitar mayores conflictos en casa. Esto es muy dicente, ya que en América Latina los jóvenes, sobre todo los de clase media y de la elite, tienden a vivir en casa hasta bien entrada la adultez.

Además, aunque la singularidad de sus presentaciones provocó algo así como curiosidad pública, también resultó en que ella se convirtiera en el blanco central de la misoginia dentro del movimiento. De acuerdo con varias fuentes, recibió una cantidad excesiva de burlas de parte de la mayoría de jóvenes que formaban la escena. Esta es la contradicción que más se recuerda sobre María T-Ta: el coraje que mostró en el escenario frente a audiencias formadas completamente por hombres y la frecuencia con la que justamente esa misma audiencia la interrumpió, le insultó, se burló de ella y le escupió por mostrar ese coraje.

Existe otro detalle que vale la pena mencionar aquí. En algún momento de 1986 en una de las muchas detenciones arbitrarias que se volvieron parte rutinaria de la realidad peruana durante el conflicto armado, la policía arrestó a Patricia. Su detención marca un periodo a fines de los ochenta en el que la guerra empezó a tener graves impactos en la capital del país y ya no podía verse como algo que estaba pasando «en algún lugar» de las provincias andinas. Según Bedoya (1987), que escribió el artículo para *Caretas*, ella estaba esperando en la calle fuera de la Universidad de San Marcos el día que militantes de Sendero intentaron asesinar a Gerónimo Cafferata Marazzi, un ex oficial militar de alto rango y presidente del Banco Industrial en ese entonces. El hecho de que dos tombs se le acercaran y decidieran hacerle un cateo no es para nada un misterio. El solo hecho de estar en edad universitaria, vestirse raro y merodear por la Universidad de San Marcos —conocida como centro de reclutamiento tanto para simpatizantes de Sendero como del MRTA— bastaba como —motivo razonable—.

Los tombs le pidieron que les mostrara un fanzine que ella llevaba consigo. *Punto de Placer*, un fanzine que ella había creado, contenía sus letras, dibujos y diversa parafernalia punk. Lo que llamó la atención de los tombs fue la interpretación «sospechosa» de su nombre artístico en la portada: «MARÍA T-TA» (ver figura

3). La «L» estaba dibujada como un cartucho de dinamita y las «A» eran todas símbolos de anarquía encerradas en círculos. Para Patricia Roncal eso significaba el explosivo fenómeno subcultural del punk. Para los tomboos peruanos era un código secreto entre los seguidores de las políticas subversivas. La aparición de algunas letras justo en el orden correcto («M» «R» «T» «A») con símbolos de disidencia política militante revelaba una potencial afiliación terrorista.



Figura No.3

Así fue como Patricia Roncal terminó en una comisaría en el distrito limeño de Breña y luego en la sede de la DINCOTE (Dirección Nacional Contra el Terrorismo) para ser sometida a interrogatorios. En un video clip poco conocido, filmado poco tiempo después del arresto, ella recordaba la experiencia:

Yo he tenido la oportunidad, la feliz oportunidad de estar presa pues...Y me acuerdo, pues, que atentaron, pues, contra mis derechos como persona. ¿No? Claro, sin dejarme marcas. Estuve en una pequeña tortura de cinco horas. Me vendaban, me asfixiaban, me metieron la cabeza al *water*, me empujaban, me mareaban. Todo. Y me decían palabras gruesas así como 'puta!' Y un montón de vainas. Pero adentro de mí yo me reía, porque esa agresión está en todas partes. En los mismos conciertos tus mismas patas te dicen todo eso. ¿No?

(María T-Ta en Pérez Luna, 1996)

Aquí viene la parte curiosa. Su tono al hablar en el video está matizado con un desdén gracioso, una especie de distancia emocional de los eventos descritos en lugar de algún signo obvio de vulnerabilidad victimizada. La disociación es una respuesta común al trauma, por supuesto, solo que es considerada como algo



propio del género masculino, no del género femenino en dichas circunstancias. Se supone que las mujeres deben llorar cuando han sufrido abuso; a los hombres les gusta fingir que en realidad no pasó nada. Por esta razón, además del hecho de que otros punks conocidos en la movida la acusaban de ser una «oportunist» y de tener «mierda en la cabeza», algunos dudan de la veracidad de su historia (Roldán Ruiz, 2007b). Dos cosas sí son ciertas. Es verdad que las detenciones e interrogatorios arbitrarios de este tipo sucedían de manera rutinaria. Muchos otros punks peruanos tienen experiencias similares que contar, o incluso peores. También es cierto que quienes cuestionan su historia eran los mismos que la ridiculizaban, todos los jóvenes varones en una escena punk dominada por hombres en la que la rabia hacia las mujeres, fuera o no producto de la inseguridad del macho punk, no era en absoluto desconocida.

Para mí, el punto no es realmente confirmar o negar la historia. Lo que parece revelador es la tranquila transición que hace cuando pasa de hablar acerca de la violación de la integridad física de una mujer por parte del estado a las formas de burla pública de las que era objeto por parte de sus propios amigos en la escena subterránea: un hecho que nadie niega. Es importante notar que la palabra que ella usa, «patas», implica principalmente a un amigo hombre en el español peruano. Ella ve la misoginia del terror de estado como una extensión de las formas cotidianas de misoginia amical a las que las mujeres peruanas están sujetas por parte de sus propios patas.

Aunque es tentador, no insinúo que haber sido sometida a la tortura del estado explique la desaparición repentina de Patricia Roncal del Perú y de la escena punk. La evidencia circunstancial apunta a otro lado. Quizás Patricia Roncal simplemente decidió que el Perú era un lugar sin esperanza para intentar ser una mujer liberada con el control de su propio cuerpo y sus deseos. No solo por el patriarcado profundamente católico de las familias peruanas, sino también por las formas banales de falocentrismo que uno encuentra en las calles, en el club, en la habitación o en la ducha. No solo por el hecho de la extraordinaria violencia cometida por el estado y los revolucionarios armados contra los cuerpos de las mujeres durante el conflicto, sino también por el abuso diario que una mujer enfrenta por parte de sus propios patas. Si Patricia Roncal se convirtió o no en una mujer más, o menos, liberada en algún otro sitio eso ningún punk lo sabe estando en el Perú. Pero creo que ella se fue con la impresión de que joderle a una mujer en Perú es también algo de lo más normal, como ir al baño y cagar. Algo que finalmente no excita mucho.

## **El cierre**

Cerrar esta historia reduciendo el asunto a un problema entre el feminismo rebelde y la inevitable reacción de un sistema patriarcal y falocéntrico muy arraigado sería realmente inadecuado. Los problemas relacionados con la rebelión feminista

durante este periodo también se debieron a que no se pudo articular una política de género y sexual con los otros diversos ejes de diferencia y dominio que estaban en juego. La sola categoría de «mujer» era, como siempre lo es, una abstracción de otras dimensiones de la realidad social, siempre supeditada a otras diversas variables que posicionan a mujeres *particulares* en posiciones sociales *particulares* con posibilidades políticas *particulares*. Ni las numerosas militantes de Sendero ni las escasas chicas punk provocadoras de Lima llegaron a articular alguna vez una visión completa de cómo las divisiones de clase, etnia entre la urbe y las zonas rurales, y las divisiones entre la capital y las provincias, limitaban y a la vez permitían las diferentes formas de feminidad rebelde.

Aquí debo remitir nuevamente al lector a la imagen de la furiosa militante de Sendero que aparece cargando un arma en la figura 1. ¿Es esta realmente una imagen de la mujer como luchadora revolucionaria? ¿No es simplemente una inversión revolucionaria de una conocida idea colonial? Es decir, de aquella antigua y muy común idea que circula en el Perú sobre el peligro político —o en este caso el potencial revolucionario— que representan los indios rabiosos y resentidos. La «furia de la mujer» está sobredeterminada por su condición explícitamente racializada. Esta no es una mujer furiosa en abstracto, sino muy específicamente una mujer india furiosa, lista para bajar de los Andes y sembrar el caos en el viejo estado criollo o en la nueva nación pituca, como se quiera llamar esa mierda a la que le dicen «Perú». El vestido y las sandalias andinas tradicionales; el cabello negro lacio; el sonrojo de las mejillas quemadas por el sol debido al clima de las alturas; el fondo con montañas; podría decirse que los signos racializados de su andinidad son más prominentes que los de su feminidad. Y lo que es más, sus deseos apuntan claramente en una dirección y no en otra. Manifiesta un deseo de luchar. No hay ningún signo que indique que tiene ganas de tirar.

Si Sendero no generó un proyecto feminista más integral —a pesar de acoger la capacidad de las mujeres para la violencia revolucionaria y la toma de decisiones políticas— es porque el movimiento estaba muy determinado por dimensiones *distintas* a las del género. Sendero comenzó fundamentalmente como un movimiento de jóvenes de las provincias andinas del sur del Perú, muchos de ellos reclutados de institutos educativos de provincias (Degregori, 1990). Cuando se expandió a Lima ganó más adherencia en las barriadas pobres pobladas por migrantes andinos. Así, la militancia que se enraizó en el Perú de los ochenta estaba muy definida por sus orígenes de pertenencia a la clase baja, a una etnicidad andina y por la marginalización geopolítica (fuera ella rural o migrante urbana). El hecho de que el movimiento estuviera organizado de manera casi fanática en torno al «Pensamiento Gonzalo» (es decir, la filosofía política del gran hijo de puta Abimael Guzmán) también nos explica algo acerca de la «guerra popular», es decir, que era fundamentalmente un producto de la lucha de clases.

Estos factores jugaron un papel importante al determinar qué tipo de mujeres eran más propensas a convertirse en militantes e implícitamente en lo que significa ser una «mujer» de descendencia andina con raíces pobres y provincianas en primer lugar. Un detalle importante relacionado con esto es que Sendero intentó apropiarse de algunos aspectos de la ideología feminista marxista para promover la participación de las mujeres en la insurrección armada. Sin embargo, hubo una ausencia absoluta de cualquier discurso sobre los derechos de la mujer, sobre su cuerpo o su deseo de placer físico —incluso dentro del ala feminista de Sendero (conocida como el Movimiento Feminista Popular)—.<sup>13</sup> Como resultado, la propaganda de Sendero muestra imágenes de mujeres, generalmente

<sup>13</sup> La instancia más clara de compromiso directo con la cuestión feminista en la ideología de Sendero Luminoso aparece en el famoso documento del Movimiento Femenino Popular de 1976 titulado «Marxismo, Mariátegui y el Movimiento Femenino». Presenta una crítica a la agenda burguesa liberal en el feminismo establecido y articula la lucha política de las mujeres en términos de una comprensión clasista de la historia material, basado principalmente en la lectura del texto clásico de Engels *Los orígenes de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

con vestimenta tradicional andina, que participan en actos de violencia organizada. Nunca contemplaron la capacidad femenina de expresar deseo sexual o ninguna otra forma de placer físico como forma de política revolucionaria. Esto a su vez refuerza la percepción general de que estas mujeres —pobres, provincianas, migrantes, andinas— son las menos

*deseables y deseosas* en la sociedad peruana. Utilizables como objetos sexuales, pero no considerados sujetos sexuales, los cuerpos de las mujeres andinas son deseados porque son desechables, mas no por su disposición a expresar su propio deseo. Son basura (Santisteban, 2008).

Aquí se aplica el argumento de Marisol de la Cadena (1991) de que las «mujeres son más indias». Ella señala la manera como las identidades de género en el Perú dependen demasiado de la lógica de lo rural contra lo urbano y de lo mestizo contra lo indio. El resultado es no solamente que las personas de origen andino rural son feminizadas (incluso los hombres), sino también que las mujeres andinas son sujeto de procesos simbólicos que las ruralizan, empobrecen y racializan. El punto es que cuando se toman en consideración estos distintos factores de geografía, clase y etnicidad —dentro del contexto de una sociedad que iguala a las mujeres andinas pobres de raíces rurales con objetos desechables— es evidente cuán limitado estaba el tipo de feminismo que las militantes de Sendero eran proclives a predicar.

Me centro en la ausencia de una política sexual del cuerpo de la mujer, y del deseo y la deseabilidad femeninos en la ideología de Sendero por una razón. Porque este tipo de política era precisamente el eje central de la alternativa feminista punk propuesta por María T-Ta. Sin embargo, su proyección de una imagen del individuo que se expresa por sí mismo en general y de la mujer que toma posesión de su propia sexualidad en particular también representa una trampa en la que muchas feministas han caído. La expresión de un deseo sexual autoafirmativo,

de goce personal, control individual y auto-apropiación del cuerpo femenino es reflejo de una lógica implícitamente blanca, de una movilidad social ascendente y, sobre todo, de una lógica liberal. El hecho de que una mujer se comprometa con una política de expresión provocadora del deseo físico individual depende de una serie de factores de clase, etnicidad y geografía que hacen que dicha política del deseo pueda ser pensada como posible en primer lugar. No es solo que estos factores estructurales representen los cuerpos de algunas mujeres como menos deseables y deseosos y más desechables. También representan los cuerpos de otras mujeres como inherentemente más deseables y deseosos, como cuerpos que vale la pena conservar en vez de tratar como basura. Este sería el caso de las mujeres de origen más pituquito, más urbano y más de clase media y media-alta, es decir, de mujeres como María T-Ta. Su búsqueda de una política sexualizada de deseo activo —el placer que hallaba en el simple gusto por tirar— también estaba sobredeterminado por su clase, posición étnica y ubicación geopolítica.

Lo interesante de María T-Ta es que ella en efecto trató de identificar estos múltiples niveles de poder en la sociedad peruana. Solo que nunca mostró ningún optimismo real sobre cómo enfrentarlas en la práctica. Esto se hace evidente si examinamos otra de sus obras maestras de la lírica, la canción «Se necesita muchucha». El título está mal escrito a propósito como otro acto de provocación. Sustituye una «u» por una «a», transformando la palabra *muchacha* en *muchucha*. *Chucha* se usa generalmente como una interjección en el español peruano pero también es jerga para cuca, papita, coño, concha, chocha, arepita, en fin, *pussy*. Lo hace como referencia a las dimensiones de clase, étnicas y geopolíticas del servicio doméstico en la Lima de los ochenta. *Se necesita muchucha* es una frase muy usada para anunciar que se necesitan sirvientas domésticas.

Aunque «muchacha» suena genérico, la lógica de clase, etnia y geografía de la frase es clara en el contexto peruano. Una dimensión central de la migración masiva de los andinos provincianos a Lima desde mediados del siglo XX es la amplia disponibilidad de mano de obra barata, con marcados rasgos étnicos y migrante. Un uso considerable de esa fuerza de trabajo es el fenómeno de las muchachas andinas que trabajan como mucamas, cocineras o niñeras (o las tres cosas) internas a cambio de sueldos de esclavas. La explotación económica es solo la punta del iceberg, ya que las sirvientas jóvenes son comúnmente objetos de abuso sexual. De ahí que el provocativo título de María T-Ta, «Se busca chucha», sea una clara indicación de qué clase de fuerza laboral convertida en objeto se está solicitando.

La letra narra la experiencia de una muchacha que trabaja en la casa de una familia limeña de clase alta. La responsable de hacer cumplir el patriarcado es una matriarca mandona que trabaja diligentemente para mantener una casa «decente». Se pasa los días dándole órdenes a la muchacha, haciéndola comer mierda, limpiar baños y lavar ropa interior. También pasa por alto que Raúl, el hijo de

la casa, viole repetidamente a la muchacha. Un día, un primo de la muchacha la viene a visitar desde provincias. Su primo es un ex policía, y le pide que guarde algunas bolsas bajo su cama. Esa noche, mientras Raúl abusa sexualmente otra vez de la muchacha, su cigarrillo cae bajo la cama y, según la letra de María T-Ta: «BUUUUUUUUMMMMMMMMM!!!!!!». Las bolsas contenían explosivos que el primo trataba de esconder, revelando que había cambiado su insignia policial por una nueva identidad como militante de Sendero.

La muerte de Raúl —el violador adolescente rico, implícitamente más pituco, blanco y explícitamente urbano— es una evidente declaración sobre las múltiples formas de justicia social de las que el Perú carece y alrededor de las cuales giraba la guerra. Sin embargo, la imaginación de María T-Ta también requiere que la muchacha muera junto a Raúl en el preciso momento de la justicia simbólica. Luego deja en claro al final de la canción que el primo, la figura indirectamente responsable de la justicia social que Sendero pretende llevar a cabo, es quemado vivo en *El Frontón* (una masacre extrajudicial de más de doscientos prisioneros políticos que participaron en revueltas carcelarias en junio de 1986). De esta manera, aunque las diversas dimensiones de explotación tienen como resultado que el victimario reciba justicia, también conllevan la destrucción humillante de una víctima femenina, la muchacha que no hace nada por defenderse, y el joven que resiste impotentemente, es decir, el primo cuyas acciones políticas finalmente resultan ser inútiles y auto-destructivas.

Lo interesante es que en la canción María T-Ta adopta el punto de vista de la muchacha en primera persona. Al hacerlo, se identifica simbólicamente con ella. Pero de hecho, María T-ta usaba la primera persona en sus letras independientemente de si la canción era autobiográfica o no. En realidad, su identificación con la muchacha tiene límites estructurales inherentes dados los diversos grados que separan a Patricia Roncal del sector de la sociedad peruana que habitan las muchachas y sus primos varones. En una parte de la canción la muchacha dice: «me ‘jue’ a buscar mi primo». María T-ta usa ‘jue’ en lugar de ‘fue’ para remarcar el «español incorrecto» de la muchacha —una referencia a la manera como la fonética quechua hace que los hablantes de esta lengua modifiquen la pronunciación del español—. Sin embargo, la diferencia entre burlarse de los que se burlan de la manera de hablar de los indígenas, que era la intención de María T-Ta, y simplemente burlarse de la manera como hablan los indígenas, es necesariamente ambigua por todo lo que imposibilita que María T-ta sea vista como una india. También es difícil pasar por alto el hecho de que ni la muchacha genérica ni el primo genérico, reciban el mismo trato que Raúl, quien, aunque al final recibe la justicia que merece, por lo menos es reconocido como un individuo, con nombre propio.

¿Les parece que estoy siendo muy severo? No jodan. Nadie tiene aquí el papel de héroe ni heroína principal. El grado en el que Patricia Roncal podría identificarse con una muchacha estaba altamente limitado por su posición como parte de la

clase media limeña, más educada y más blanca. El palpable pesimismo de María T-Ta acerca del destino de la muchacha y su primo en el preciso momento en que se ejecuta la justicia social con la muerte de Raúl es profundamente paternalista. Que además resulten víctimas en el preciso momento de impartir justicia a un victimario es lo máximo que ella puede imaginar para ambos. Esto es cierto *sin importar* sus géneros diferentes y debido a otros aspectos implícitos, tales como su condición compartida de pobres, provincianos y andinos que los define en la sociedad peruana de la cual María T-Ta hace parte. Quizás entonces, al dejar atrás la violencia del Perú, la escena punk de Lima, y su legado de provocación feminista punk, Patricia Roncal también dejó atrás algo más: a esas otras personas genéricamente pobres, genéricamente provincianas y genéricamente étnicas que constituyen un inmenso sector de la sociedad peruana. Seguramente se puede hacer algo más interesante que retratar a ese sector de la sociedad peruana como carente de esperanza, sin siquiera la posibilidad de luchar para que el Perú se convierta en un lugar para *vivir* en vez de un sitio del que *huir*.

A manera de conclusión, permítanme volver a la afirmación de María T-Ta que aparece en el epígrafe y que se refiere explícitamente al género. Volvamos a la lógica asociativa simbólica inicial que hice de su afirmación —esta idea de que cagar y tirar tienen algo banal en común—; así como hay algo parecido en la política de cagarse en alguien y tirarse a alguien. En otras palabras, joder a alguien. Aparece un viejo fantasma, uno que siempre aparece en el contexto peruano con el que este documento comienza y termina. Estamos obligados a retomar esa vieja pregunta que alguien políticamente conservador como el novelista ganador del Premio Nobel, Mario Vargas Llosa, un imbécil racista de mierda, hizo hace mucho tiempo: «¿En qué momento se jodió el Perú?», que es solamente otra forma de preguntarse «¿En qué momento se tiraron y cagaron al Perú?». Esta pregunta, que originalmente se hizo famosa en la novela de Vargas Llosa (1969) *Conversación en la catedral*, circula abiertamente en la conciencia popular peruana. Sin embargo, siempre contuvo matices explícitamente racistas, homofóbicos y decididamente centralistas desde el punto de vista de Lima. Siempre sugirió, y sigue haciéndolo en su divulgación popular, que los fracasos del Perú son en parte, si no completamente, atribuibles a sus diversas minorías subalternas, sus otros raciales, sexualizados y geopolíticos. Los choferes negros que llevan peruanos blancos ricos en sus autos alemanes de mierda, los jodidos indios furiosos que vinieron de los cerros para invadir el confort costero del pituquito limeño, las putas maricas de la Avenida Arequipa que esperan listas para darles a los padres de la patria toda la mierda que necesitan lamer.

Mi punto es que María T-Ta —a pesar de identificar a Raúl como símbolo de porqué el Perú en sí, y no solo las mujeres peruanas, está tan jodido— no se logra imaginar a la muchacha ni a su primo como parte de la lucha del Perú para lograr una solución. Una buena mujer —lista para luchar y con ganas de tirar— es algo difícil de encontrar en verdad.

**Bibliografía**

Bayton, Mavis. 1997. "Women and the electric guitar". En *Sexing the Groove*, 37-49. Sheila Whiteley. London: Routledge.

Bedoya, Jaime. 1987. «Rock Bajo Tierra». *Caretas*.

De la Cadena, M. 1991. «Las mujeres son más indias: etnicidad y género en una comunidad del Cusco». *Revista Andina* 9 (1): 7-29.

Caro Cárdenas, Ricardo. 2006. «Ser mujer, joven y senderista: memorias de género y pánico moral en las percepciones del senderismo». *Allpanchis* (67): 125-152.

Degregori, Carlos Iván. 1990. *El Surgimiento de Sendero: Ayacucho, 1969-1979*. Serie Ideología y política; 7; Variation: Serie Ideología y política; 7. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Durán, Julio. 2010. *Incendiar la ciudad*. Lima: Edición independiente.

Engels, Friedrich. 2010. *The Origins of the Family, Private Property, and the State*. New York: Penguin.

Guerrero, Victoria. 2010. *Género, mujer y propaganda política: una lectura de los afiches de Sendero*. Presentado en Latin American Studies Association Meeting, 7 de octubre, Toronto.

Hall, Stuart y Tony Jefferson. 2006. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis.

Henríquez Ayin, Narda. 2006. *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*. 1st ed. San Borja Lima Perú: CONCYTEC.

Kearney, Mary Celeste. 1997. "The missing links: riot grrrl - feminism - lesbian culture". En *Sexing the Groove*, 207-229. Sheila Whiteley. London: Routledge.

Laing, Dave. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, Inglaterra; Philadelphia: Open University Press.

Leblanc, Lauraine. 1999. *Pretty in punk: girls' gender resistance in a boys' subculture*. Rutgers University Press, Mayo.

Movimiento Feminino Popular. 1976. «Marxismo, Mariátegui, y el Movimiento Femenino» Documento electrónico, <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP1976/Mujer.html>.

Nyong'o, Tavia. 2005. "Punk'd Theory". *Social Text* 23 (3/4): 19-34.

O'Brien, L. 1999. "The Woman Punk Made Me". En *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, 186-98. Roger Sabin. London: Routledge.

Pérez Luna, Alamo. 1996. "Por los senderos del rock". *La Revista Dominical*. Lima Perú. [http://www.youtube.com/watch?v=aK3Z9wZO\\_pA&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=aK3Z9wZO_pA&feature=youtube_gdata_player).

- Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto Contra-Sexual*. Pensamiento / Ópera Prima; Variation: Pensamiento (Editorial Opera Prima). Madrid: Opera Prima.
- Reiner, Rob. McKean, MGM/UA Entertainment Co, Spinal Tap (Musical group), y MGM Home Entertainment Inc. 2000. *This Is Spinal Tap a Rockumentary by Martin Di Bergi / Guest, Christopher*. Santa Monica: MGM Home Entertainment [distributor].
- Roldán Ruiz, Martín. 2007a. *Generación Cochebomba*. Lima: Edición Independiente.
- Roldán Ruiz, Martín. 2007b. «Rock peruano hecho por mujeres». Documento electrónico, <http://generacion-cohebomba.blogspot.com/2007/10/rock-peruano-hecho-por-mujeres.html>.
- Silva Santisteban, Rocío. 2008. *El factor asco : basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. 1ra ed. Lima Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú; Universidad del Pacífico; Instituto de Estudios Peruanos.
- Silva Santisteban, Rocío. n.d. Mujeres que narran sus memorias: dos testimonios de la CVR de distintas agentes activas del conflicto armado peruano durante 1980-2000
- Vargas Llosa, Mario. 1969. *Conversación en La Catedral*. Nueva narrativa hispánica; [Barcelona] Seix Barral.
- Vélez, Odette. 1987. El rock subterráneo en Lima. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Warren, Michael. 1999. *The Trouble with Normal*. Cambridge: Harvard University Press.