

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

CONVOCATORIA 2009-2011

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

LAS MUJERES ROQUERAS EN QUITO
ESTUDIO DE CASO CON LA BANDA CÉRVIX

GALO HERNÁN JOUVE REYES

ABRIL 2013

Agradecimiento

Quiero agradecer a mi familia principalmente, mi papá, mi mamá y mi hermano por su amor, cariño, comprensión, conversaciones y por permitirme desenvolverme como quiera, sin prejuicios ni restricciones, con diálogo de por medio que nos une y nos mantiene. Gracias, pa y ma, por habernos hecho lograr nuestros sueños, a mi hermano y a mí, y ser la base de lo que somos y seremos.

A mi lucero y amor eterno, mi hija Zoe, quien es mi fuerza, presente y futuro para seguir adelante y cada vez ser mejor. Por quien emprendí una comprensión no superficial de lo que es ser mujer, por todo el amor que jamás se va extinguir y por verte crecer siempre sana, inteligente y libre, mi hija.

Agradecer a todos los panas, Andrés, San, Guille, mi ñaño Sebas, con quienes hago música y convivo, porque los amigos son “la familia que uno escoge”. A la banda Cérnix y sus integrantes Xime, Lucy, Caro y Dani, por siempre mantener una actitud de panas y no poses de compromiso. Por levantar juntos esta tesis.

A Hugo Burgos, excelente profesor y amigo, director de esta tesis, por la paciencia, tolerancia y el entusiasmo en cada reunión, cada revisión, cada comentario, cada consejo; por sus enseñanzas, por toda su ayuda en este proceso. A Xavier Andrade por haber creído en mi capacidad y darme la oportunidad de cursar la maestría de Antropología Visual y Documental Etnográfico, por su gentil carácter y empatía con mi forma de vida y ser.

Índice

Prólogo.....	4
Metodología.....	14
Sujet@s de estudio.....	19
Capítulo I	
Rockeidad.....	24
La Rockeidad en las Industrias Culturales.....	32
Banalización y/o aceptación de la Rockeidad.....	38
Masculinización del rock.....	41
El rock como construcción popular.....	45
Rockeidad y Globalización.....	50
Performance de la Rockeidad.....	54
Música popular y mujeres.....	56
Lazos y mujeres en la escena roquera de Quito.....	58
Capítulo II	
Mujeres Roqueras.....	68
Antecedentes de las mujeres en el rock.....	72
Implicaciones del ideal de “ser mujer”.....	74
Empoderamiento en la creatividad.....	84
Roqueras.....	92
Conclusiones Generales.....	97
Bibliografía.....	102

Prólogo

Esta investigación es una tesina acerca del rock en Quito, un acercamiento desde la visibilización de las mujeres roqueras y sus perspectivas. No es una tesina sobre género tácitamente, mis conocimientos y aprendizajes de esta especialidad, reconozco, son limitados. En contraparte a las deficiencias alrededor de la categoría de género, está mi vivencia personal dentro de los parámetros musicales, estéticos, entre otros, de lo que implica el rock en Quito. Me identifico como militante de este estilo de vida y sus diversas manifestaciones, como músico y como público consumidor de rock. Mi conocimiento sobre la escena roquera de Quito, se puede expresar en esta investigación como un valor agregado y fortalece los sentidos para pensar en el rock, en la música y en la creación artística. Este mismo argumento me lleva a reflexionar en cómo se ha configurado este estilo de vida, sus identidades y los modos cómo se han invisibilizado y/o se han adquirido las relaciones de poder que determinan los roles de hombres y mujeres.

En este sentido, se trata, desde los testimonios de hombres y mujeres diversos, de visibilizar y reflexionar acerca de los discursos y estereotipos que se han elaborado sobre las identidades de los roqueros y roqueras. Y, en particular, se busca visibilizar a las mujeres roqueras en el tramado de las interacciones reales y simbólicas dentro del rock de Quito, así como cuestionar la lógica masculina en la que se fundamenta el rock como tal. En este contexto, para visibilizar cómo se desenvuelven las mujeres roqueras en la escena quiteña y desenredar las implicaciones de las identidades roqueras, se considera la perspectiva de género con el fin de comprender las construcciones sociales y las relaciones de poder alrededor de hombres y mujeres.

“Abordar la perspectiva de género es ante todo partir de la premisa de que ésta solo es posible encontrarla en una relación, que no existen los géneros como gremios aislados sino todo lo contrario, todos estamos entramados en una red de tramas de sentidos, prácticas, redes. De ahí la necesidad de trabajar esta categoría como un lugar de interacciones reales y simbólicas, interculturales, inter-étnicas, inter-etarias, inter-ideológicas, inter-políticas, inter-subjetivas, tejidas en una urdimbre de vectores transdisciplinarios que luchan por descolonizar el poder hegemónico en sus múltiples expresiones.” (Cárdenas, 2009:16)

Para ello, se intenta mostrar a mujeres que interpretan instrumentos musicales, producen sonidos extremos y ponen en crisis el estatus simbólico, visual y masculino dentro del rock; a mujeres que construyen sus feminidades de una manera no convencional, mediada por sentidos del mundo del rock y sus características; a mujeres que cuestionan las relaciones de poder hegemónico que condiciona a los sujetos sociales al ideal esencialista de “ser mujer” y “ser roquero”. Tal como menciona Foucault (en su libro *Microfísica del Poder*), el poder no está focalizado en el Estado, sino en las relaciones que se dan fuera de él: sociales, culturales, de género, de raza, de clase y de territorio.

“Si el poder no tuviese por función más que reprimir, si no trabajase más que según el modo de la censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran superego, si no se ejerciese más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo... y también a nivel del saber. El poder, lejos de estorbar al saber sobre el cuerpo, lo produce, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como ha sido posible un saber fisiológico, orgánico.” (Foucault, 1992: 114:115)

Reflexionar acerca de cómo se construyen las mujeres en esta escena, su género, sus cuerpos, sus vestimentas y accesorios, sus feminidades, etc., es también confrontar los valores del “poder hegemónico” patriarcal, que, dentro del rock, prevalecen y se asocian con la masculinización de la música rock y la exclusión de las mujeres en ámbitos creativos e instrumentales. A la vez, esta estigmatización abre brechas de entendimiento sobre las tensiones de desigualdad e invisibilización de las mujeres como sujetos femeninos en este escenario. Por ejemplo, creer que las habilidades de vocalización e instrumentación del piano, violín o bajo constituyen roles femeninos, mientras que tocar la batería, la guitarra o componer rock o metal se considere únicamente como posibilidad masculina (Clawson, 1999), da muestra de cómo se ha hegemonizado la idea del “rock” o “roquero”. De la misma manera, ligar a mujeres en roles de *grupees*¹ dice mucho de cómo se ha invisibilizado la creatividad de las mujeres.

¹ Es un término anglosajón usado en los años 60 y 70 para designar a las mujeres que no eran artistas, pero que acompañaban a los músicos. Es un término que define roles, donde la capacidad creativa musical recae en los hombres y no en las mujeres.

“...en la música popular... las bandas de rock, mayormente de hombres, ha estado acompañado por su concentración desproporcionada en un instrumento particular, especialmente,... límites de exclusión de las mujeres a la gama más completa de la creatividad musical... esto plantea preguntas sobre las implicaciones del uso de la mujer en las explicaciones de naturalizar a legitimar su presencia en un sitio donde la producción artística está dominado por los hombres... (además) por existir una asociación tradicional de las mujeres con el canto, sus oportunidades y logros han sido desproporcionadamente concentrados en las formas musicales que destacan la interpretación vocal...” (Clawson, 1999:193:194:204)²

Clawson considera, además, que los espacios de cantante y compositora son donde se ha desarrollado el “arte de las mujeres”. También hace referencia a cómo los instrumentos musicales tienen una connotación de género, lo que para Foucault sería las formas de ejercer el poder dentro de estas dinámicas cotidianas que reproducen patrones estructurales, que asocian la biología de las personas con su capacidad creadora. En este sentido, los instrumentos de viento como flauta, o de cuerda como violín, son ideales para mujeres; mientras que batería o trombón para varones (Clawson, 1984).

Desde esta cosmovisión, la habilidad musical de las personas para la interpretación de un instrumento musical viene marcado por la definición biológica de los cuerpos, como en la música popular³, donde la incorporación de las mujeres al canto excluye la posibilidad de que puedan tocar un instrumento asociado con los hombres, por ejemplo la batería).

² “... in popular music... male-dominated rock band has been accompanied by their disproportionate concentration in a particular instrumental especially... Such exclusion limits women’s access to the fullest range of musical creativity... this raises questions about the implications of women’s use of naturalizing explanations to legitimate their presence in a male-dominated site of artistic production... because of traditional association of women with singing, their opportunities and achievements has been disproportionately concentrate en musical forms that highlight individual vocal performance,, singer-songwriter served as the principle sites for the development of women’s artistry...
... studies of how band and orchestra instruments are chosen find both parents and children preferring the smaller, higher-pitcher flute, clarinet, and violin for girls, with the drums, trombone, French horn, acoustic bass, and tuba identifies as especially appropriate for boys (Dahl 1984, 35-36). Instruments are imbued with gender connotations grounded in broader conceptions of gender difference. In the case of instruments, these relative especially to the assumption polarities of masculine and feminine bodies-large versus small, low pitched versus high, strong versus weak”. (Clawson, 1999:193:194:204) (Clawson, 1999:193:194) Traducido por Hernán Jouve R.

³ En contextos de estudios sociales aproximados a la música, se entiende por música popular toda creación sonora producida en una época en particular, como es el caso del rock, que se masifica a través de los medios masivos de comunicación, las industrias del entretenimiento, el consumo y el uso que le da la sociedad.

Observar el otro lado del rock, evidenciar cómo las interacciones y roles sociales, el modo de incluir y excluir, la manera de identificarnos, y conservar patrones o súper estructuras mentales, motivados por un poder invisible (Foucault, 1999), nos conducen a repetir conceptos hegemónicos y miradas repetitivas acerca del otro, en este caso de las mujeres. Estas acciones se hacen presentes y forman nuestras realidades.

Para evidenciar lo expuesto, se ha desarrollado esta investigación, mediante un acercamiento de carácter etnográfico, para visibilizar el papel de las mujeres roqueras de Quito y su empoderamiento de la creatividad artística-musical. Para el efecto, este estudio presenta dos productos: un video documental, que descubre la faceta artística musical y creativa de la banda de mujeres Cérnix; y, una tesina escrita con los fundamentos teóricos que sustentan las construcciones sociales y culturales de hombres y mujeres.

Los dos productos son complementarios y resultado de la misma investigación, y pueden verse en forma independiente o en conjunto.

El documental: “Transgredo: provocando rock con Cérnix”, explora la música que produce la banda, la manera cómo aprendieron a tocar un instrumento, el proceso para integrarse como banda, lo que implica “ser mujer”, cómo se negocia dentro del rock, el *performance* en vivo y su vida fuera del escenario. El eje del video es visibilizar el empoderamiento de las mujeres en la creatividad musical, e intenta no objetivizarlas⁴. Son sujetos mujeres que transgreden el estereotipo de mujer y de roquero que se maneja socialmente. La tesina escrita, por facilidad metodológica y de ordenamiento de ideas, consta de dos capítulos interrelacionados.

El primer capítulo de la tesina gira alrededor de la pregunta ¿cómo se llega a ser roquero?, es decir, qué implicaciones están en juego al momento de nombrar y nombrarse roquero. Se analizan las construcciones sociales y culturales del rock y cómo estas son asimiladas como innatas de hombres; pero, a la vez, cómo las mujeres abren una brecha en esas construcciones y visibilizan sus capacidades y posibilidades

⁴ Evitar su representación como mujer objeto.

de ser artistas, roqueras y creadoras de música. Además, se considera la construcción social del rock, sus contextos y prácticas dentro de la música popular, así como las implicaciones de la industria musical. Por otro lado, se analiza también el posicionamiento de los constructos de las identidades roqueras, su asimilación y materialización desde las experiencias de hombres y mujeres, sus lazos y vivencias.

El segundo capítulo gira en torno a “ser roquera”, es decir, ser mujeres, roqueras, músicas, y su empoderamiento de la creatividad musical. Se plantea un antecedente de la historia de las mujeres roqueras a nivel global, para aterrizarlo en casos particulares. Se contextualiza la aparición de bandas de mujeres en la escena roquera de Quito y los momentos que marcan esos cambios. Se interpela la construcción normada de “ser mujer” esencialista y hegemónica, con relación a las actividades musicales y las posibilidades de nuevas feminidades que traen estas formas de vida.

Los dos capítulos de la tesina están unidos por la actividad musical del rock y sus construcciones sociales, culturales, populares, estéticas, etc. Preguntas secundarias como: ¿es necesaria la masculinización? o ¿en qué valores se asienta el rock? son otro eje que también guía la investigación escrita. Se debe resaltar la emergencia de este tipo de temas, para entender cómo el poder hegemónico ha consolidado ciertas identidades ubicándolos en estereotipos y roles sociales.

Es importante indagar en espacios e identidades designados como opositores⁵ a estilos de vida “normales”, donde los valores morales y de derecho sociales no son tomados en cuenta, ya que estas construcciones identitarias pasan por sus vivencias antes que por una categoría normalizada de “roquero”, que es interiorizada en los discursos esencialistas hegemónicos. Las mujeres también podrían situarse en el lado opositor si consideramos que la mayoría de representaciones y estilos de vida diferentes a las “normales”, el referente sigue siendo el hombre. En este sentido, la visibilización de las mujeres cuestiona el discurso del “roquero” hombre.

⁵ Espacios de fragmentación y fuga de estereotipos donde especialmente el arte y la música desarrollan las formas de ser, la creatividad es un vehículo de posicionamiento de las personas, el pensamiento sigue siendo libre, reflexivo y productivo y el lenguaje y el discurso se piensan, se cuestiona su formación y se abren a nuevos marcos o matrices comprensivas.

“Hablar del sujeto desde cualquiera de sus diversos géneros es ante todo entender la sujeción del mismo a toda la trama de significaciones, signos que forman parte de una arquitectura de sentidos socioculturales, históricos, filosóficos, estético-retóricos, psicológicos, psicoanalíticos, cognoscitivos, ideológicos, de poder, comunicativos, pragmáticos, desde cualquiera de los registros lógicos, tanto desde la razón (conocimiento hegemónico desde la tradición de occidente) como desde la emoción (la pasionalidad, afectividad, tensividad, conflictividad), la visceralidad (la lógica del cuerpo y sus sistemas de expresión bio-sico-somáticos), la kisceralidad (la lógica de la fe: espiritualidad, pensamiento mágico, hologramático), que desde posiciones más abiertas, inclusivas de la diversidad de conocimientos: ancestrales y contemporáneos y la complejidad del ser humano se incorporan a la reflexión actual y tienen un adeudo histórico con las competencias y prácticas femeninas, universo de saberes cotidianos, estrategias de emergencia, solidaridades, complicidades, memorias corporales, comunitarias sociales.” (Cárdenas, 2009:16)

Es importante saber o discutir qué tan efectivas han sido las construcciones sociales en estos grupos emergentes, si se reproducen o no patrones como la exclusión, violencia y roles de género. Es significativo saber cómo se construyen las nuevas identidades de las mujeres, derrumbar prejuicios y levantar posibilidades abiertas, no cerradas ni deterministas. Es trascendente saber cómo se desenvuelven las mujeres en estos espacios a nivel crítico y autorreflexivo, y evidenciar las formas tácitas y simbólicas que se dan en las relaciones de poder y que separan a hombres y mujeres en actividades, crecimiento, capacidad y oportunidades.

Además de mi interés académico sobre el rock y la música, es de mi interés, como padre de una hija, entenderla, guiarla y educarla, sin prejuicios y, desde mi visión de hombre heterosexual, comprender los contextos sociales, históricos, culturales, entre otros, de las mujeres, así como las distintas feminidades.

En consideración a lo expuesto, la decisión de trabajar con una banda de mujeres fue pensada y no improvisada. Regresar a verme hombre, músico, roquero, en un espacio de mujeres e intentar su representación es un reto en todo sentido:

1. De acercamiento, de amistad, de obviar el patrón mental del deseo sexual heterosexual, para poder generar material de campo adecuado.
2. A nivel académico entender la categoría analítica de género, el desarrollo de sus reflexiones y aplicarla para cuestionar las relaciones de poder que se

manifiestan en el rock por medio del lenguaje, discursos, acciones e imágenes que producen los sentidos sociales y materialización de los cuerpos.

3. A nivel metodológico uno de los cuestionamientos desde la FLACSO fue cómo, siendo hombre, pretendo desarrollar una representación de mujeres, además de que mi especialización no fue en Género. Esto me indujo a plantear una tesis de rock y música y no de género y desarrollar un posicionamiento efectivo en este trabajo.
4. El articular mi conocimiento y experiencia como roquero y hombre de una manera académica adecuada y justificada, que me permita mantener un distanciamiento entre lo académico, coloquial y anecdótico.

Es importante recalcar mi presencia como hombre, roquero y músico en esta investigación, ya que mi conocimiento musical y mi experiencia en la escena roquera de Quito me sitúa dentro de este análisis.

Por eso, el asumir desde lo musical a la banda Cérnix, su creatividad y capacidad instrumental, aprendí a evitar prejuicios de hombre y roquero, y apreciar la producción artística de los sujetos sociales, sin importar la diferencia biológica entre hombres y mujeres. Como comenta Andrés Vera, músico de sesión, bajista de las bandas Empedernido y Seeds of Disease: “no debería haber una diferenciación, puesto que oír rock y música, en general, es como si entraras a un concierto o escucharas la música con los ojos cerrados... Si la música está bien hecha, no importa si es un hombre o una mujer”. (Entrevista a Andrés Vera, 2012).

Esta investigación propone, mediante la evidencia de procesos particulares, aportar con un ejemplo tangible específico acerca de la construcción identitaria de las mujeres roqueras activas, a partir de hacer música en la escena quiteña. Se propone también poner en discusión la categoría identitaria de los roqueros por medio de interlocutoras que sean parte de este estilo de vida, y observar cómo se dan las relaciones de género, la interacción social y la construcción de la identidad de las mujeres a través del rock. Es decir,

“... desarrollar nuevas comprensiones y nuevos significados, encontramos a la mujer más allá de la ley/las leyes, del /padre/los/padres; encontramos a la hechicera y a la histórica; encontramos al desproporcionado número de mujeres que se convierten en “enfermas mentales”; encontramos a las mujeres en la lucha política y personal”. (Robinson, 1998:244)

Se debe dejar claro, sin embargo, que no por ser un espacio construido desde parámetros de hombres o masculinos, las mujeres roqueras deban aceptar o actuar para que esto ocurra. De igual forma, se debe resaltar que la construcción de deseo sexual hacia las mujeres es un elemento central en esta discusión. Foucault, en la Historia de la Sexualidad I, manifiesta que el sexo es un discurso donde el “juego de placeres, sensaciones y pensamientos innumerables... tienen alguna afinidad con el sexo... Se plantea un imperativo... intentar convertir el deseo, todo deseo, en discurso” (Foucault, 1977:15). El discurso del sexo materializado en el deseo al cuerpo femenino, se convierte en una situación que es transversal para todas las mujeres, una relación de poder que objetualiza a las mujeres. Sin embargo, “desde probar o jugar con el deseo sexual es desde donde muchas las mujeres se apropian de su feminidad” (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012).

Tal vez haya que dejar en claro cuál es el estigma o cómo las mujeres ven la escena local acerca del discurso sexual considerando que los discurso del sexo y los roles que se legitiman para hombres y mujeres, son construcciones que preceden al rock. Identificar como operan estos discursos y como se determinan roles para hombres y mujeres desde las lógicas masculinas es fundamental para comprender cómo estas redes de significados de lo sexual, reproducen o no, patrones hegemónicos (Foucault, 1977:14). Estas relaciones de poder, no se originan únicamente en las relaciones de género del rock, sino que “es un mal que afecta al hombre entero, y en las formas más secretas” (Foucault, 1977:14). Mayra Rivas, integrante de la banda Juana la Loka, banda que por cierto ya no existe, al respecto comenta lo siguiente:

“... en este círculo roquero, hay la nena roquer, que es una especie de mujer fatal, encuerada, mami. Así que la man canta hermoso. O sea has visto bandas que están todos los manes así, y que la chica es como un ángel y es adorada por el público. Eso suele pasar si la chica está dentro del estereotipo de lo guapo, lo lindo, si es guapita, de pronto, tiene chance de ser el ángel. También está la otra, que no es tan bonita. Según nuestras apreciaciones

sociales puede tender a ser la machona, la chica que está así, machona, por así decirlo, que es otro chico más, básicamente... A eso me refiero, es una especie de poder que ya hasta sale de nuestro sentido lógico, que nos tiene así como en una somnolencia, como un espejismo constante. Simplemente, te meten en eso para que no te des cuenta de nada, y entonces tienes que trabajar, jugar a la casita con alguien ¿cachas? Entonces ya, está la vida, de ahí tienes que trabajar full para comprarte una casa, para tener un carro, para ser una persona solvente y ya, nada más. Y te mueres y ya, pasó ¿cachas? Pero la vida es tan extensa y hay cosas tan profundas de la existencia que no es solamente así como el sistema, sino es algo más grande, mucho más grande. Es como que nos han sacado de nuestro estado natural, nuestro estado primitivo. Ya ni siquiera podemos nacer en paz, ya hasta en los nacimientos se meten, queriendo hacer nacer a todos los niños por cesárea, planeando el día de nacimiento de una persona, o sea ya es una cosa que va más allá de lo solamente económico o político. (Entrevista a Mayra Rivas, 2012)

En concordancia con lo que expone Mayra Rivas, acerca de las situaciones de aceptación que muchas veces se dan por condiciones de “belleza”, estas se complementan con el discurso del deseo sexual que se sitúa en cuerpos de mujeres “bonitas”. En este sentido al venderse una ideal de “mujer fatal, encuerada, mami” como sinónimo de roquera, el discurso del sexo se activa en este cliché “poniendo en situaciones de vulnerabilidad e inseguridad a las mujeres” (Entrevista a Lucía Izurieta, 2012). En cambio las mujeres que “no son “bonitas” y “no deseadas” desde la lógica masculina, son excluidas de estos discursos del sexo. Sin embargo, en una escena donde la mayoría de situaciones está marcada por la lógica masculina, como es el caso del rock, este análisis ayuda a entender el peso del código cuerpo y deseo al cuerpo femenino, al momento de relacionarnos hombres y mujeres.

Esta investigación es un estudio exploratorio, no es definitivo ni cerrado; abrirá debates y proporcionará espacios para pensar a las mujeres desde diferentes sitios sociales y culturales. Las interlocutoras de este estudio son principalmente mujeres, aunque también se realizaron entrevistas a hombres, algunos roqueros y otros músicos de sesión⁶.

En cuanto al documento visual, es importante considerar los supuestos de los que parte. Ruby Jay, por ejemplo, afirma que se debe mantener una autoconciencia,

⁶ La definición de músico de sesión o sesionista se aplica a los profesionales de la música, hombres y mujeres que, más allá de su afinidad musical con cualquier género, prestan su contingente musical para interpretar otros tipos de música.

una autorreflexividad de lo que se está construyendo, de lo que se dice y se representa. La cercanía y la representación debe fundamentarse en una deconstrucción de los prejuicios sin jerarquizaciones ni estatus de por medio.

“Para algunos autores la revalorización de la idea de la autoconciencia se produjo por el interés creciente de los antropólogos por aquellos otros estudiados... En términos generales la autoconciencia se entiende como una crítica de lo producido regido por una tradición científica y filosófica específica. Las ideas de objetividad, verdad y autoridad de las que gozaban las producciones antropológicas se cuestionan en el marco de un planteo de construcción y puntos de vista que invaden la reflexión. Para Jay Ruby ser reflexivo es hacer explícito el marco epistemológico desde donde se aborda el tema, las teorías, prejuicios, creencias. También significa explicitar los mecanismos con los que se buscan las respuestas y se presentan los hechos, se presenta la información y se construyen los datos, procesan y analizan. La necesidad de ser reflexivo aparece cada vez más como un imperativo frecuente”. (Gutiérrez de Angelis, 2007:1)

Es precisamente desde la crítica, reflexión y cuestionamiento a los discursos hegemónicos de poder y las relaciones de género, desde donde se maneja la construcción del discurso visual del documental presentado. Este, no busca objetivizar a las mujeres y mucho menos representarlas de una manera unilateral, sino polifónica donde se escuchen las múltiples formas de ser roqueras. El evidenciar los datos e imágenes que se usan en el documental, como una puesta en escena de una investigación compartida, puede considerarse como el reflejo del proceso reflexivo que se planteó desde el inicio de esta tesina. En este contexto, el documental “Trasgredo: provocando rock con Cérvix” es consecuente con el nivel de cercanía, negociación y aceptación de las mujeres de Cérvix.

Metodología

En esta investigación se analizan tres cuestiones: a) lo que implica ser roquero; b) la masculinidad que hay alrededor de la construcción del rock y de los roqueros; y, c) lo que implica “ser mujer” normativamente hablando, en contraposición a lo que hacen y son las mujeres roqueras, sus feminidades, su entorno, sus lazos y su creatividad musical. Cuando uso la palabra “implica”, me refiero a la materialidad de la cultura visible: vestimenta, accesorios, discursos, medios, cultura, sociedad, así como los imaginarios y *performance* del cuerpo.

Para alcanzar estos puntos, se partió del método de investigación etnográfico-cualitativo y una etnografía compartida y heterorreflexiva, donde se busca evitar una representación ideal o cerrada. En este caso es muy importante lo que se dice, cómo se dice y mi lugar como investigador y autor. Para esto, se utilizaron las siguientes herramientas: entrevistas, observación participante, análisis de imágenes de portadas y afiches de rock y un *focus-group*. A este se sumó un trabajo de campo continuo sobre el desenvolvimiento e interacción de cada una de ellas en conciertos, ensayos, bares, relación con sus parejas, entre ellas, con sus familias, con sus amigos, con el autor y las redes creadas por la música.

“Todo discurso tiene dos agentes: el que enuncia unos significantes con el objetivo de construir un significado, el autor del discurso y el que los interpreta dotándolos igualmente de significados, el lector. Este significado final, tantos como lectores tenga el texto, puede coincidir en mayor o menor medida con el pretendido inicialmente por el autor. Esto dependerá del grado de cercanía que ambos manifiesten con respecto a los códigos culturales, ideológicos, estéticos y expresivos que el autor despliegue en su discurso, es decir, dependerá del grado en que ambos, autor y lector, compartan un mismo universo referencial...”. (Carnet y Prósper, 2009: 23:24)

Foucault y Bourdieu afirman que hay discursos que intrínsecamente nos condicionan o son nuestros referentes para actuar y decidir. Son discursos que construyen a sujetos femeninos y masculinos, que no son cuestionados y son aceptados como universales, únicos y verdaderos. Justamente esta encrucijada discursiva que no solo legitima sino que es el principal productor y reproductor de identidades, asociada a su género, clase, raza y territorio, configura los roles de padre y madre, hijo e hija; y, más

puntualmente, lo que llamamos rock, roquero, roquera, hombre, mujer, bueno, malo, entre otras construcciones sociales y culturales.

Por otro lado, en cuanto al documental, se propuso y produjo conciertos para poder escuchar a CÉRVIX. De esta manera se generó la posibilidad de saber qué pasa cuando suben a un escenario: conocer su música, su habilidad y creatividad, y la expectativa de la gente. Las presentaciones fueron producidas por el autor del estudio, en calidad de investigador, y tuvo el acuerdo y colaboración de las integrantes de la banda. Ellas se mostraron muy felices con la idea de promover conciertos y del rodaje para el documental. El uso de la entrevista, la formulación de preguntas y el acompañamiento a lugares cotidianos de cada integrante, se fue acordando sobre la marcha. Se consensuó planos, lugares y contenido; se identificó como un posible riesgo o conflicto en la representación audiovisual mi mirada de hombre. En este caso, liberarse de la hegemonía visual y no caer en los clichés de representación mediática de las mujeres, constituyó el reto o riesgo al realizar el documental.

“Rouch desarrolló un método y una teoría cinematográfica que se oponían frontalmente a los principios del positivismo científico así como a las teorías objetivistas del cine etnográfico. Más concretamente, Rouch puso en práctica durante su trabajo de campo una “antropología compartida”, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones entre el antropólogo y la comunidad estudiada, y situó la idea de “reflexividad” como eje principal del conocimiento científico y del cine etnográfico”. (Canalls, 2011:63)⁷

Después de entender algunas formas de acercamiento etnográfico con cámara, de acuerdo con el método de Jean Rouch, conocer dónde situarme o cómo trabajar metodológicamente fue algo que interioricé sobre la marcha y durante el rodaje del documental. Es decir, comprender que el grado de manipulación de una representación tiene un limitante: la hegemonía visual de las representaciones del cine comercial, los medios visuales y la publicidad, los videoclips de rock o de música en general. Mantener la cámara de una manera que evite un protagonismo o timidez dependió mucho de los vínculos de confianza y amistad que se crearon y permitieron para entrar en sus lugares íntimos para grabar el video. Conversaciones y preguntas

⁷ http://www.itacaproject.com/icci-revista/01/Artigo_RogerCanals_VF.pdf visitada el 10 de noviembre de 2011.

relacionadas a cómo crecieron, cómo aprendieron a tocar un instrumento, qué significa ser mujeres en estos contextos, provocaron tensiones que sobrepasaron el estilo de vida del rock.

Esta investigación se guía por una etnografía de campo –donde fui conociendo a cada integrante de la banda en forma individual y a Cérnix en conjunto– de carácter colaborativo, como lo define Joan Rappaport, que propone construir una relación amigable, donde tesina y documento visual reflejen la experiencia participativa y compartida.

“...desarrollar dispositivos conceptuales (teorizaciones) originados en las culturas..., que faciliten nuevas interpretaciones consonantes con las epistemologías y prioridades políticas de las organizaciones. La creación de tales dispositivos es uno de los objetivos fundamentales de los intelectuales adscritos a las organizaciones étnicas. Estas herramientas no sólo son útiles para analizar e interpretar la experiencia, sino que permiten que tales organizaciones actúen políticamente para transformar la realidad social en la que viven”. (Rappaport, 2005:40)

En la experiencia del documental hubo varios supuestos antes de rodar, entre ellas, elaborar un guión para reconstruir escenas que ejemplifiquen experiencias vividas por las mujeres de Cérnix y conseguir el punto de reflexión deseado desde mi visión de hombre. Esto tuvo un giro cuando conocí a mis interlocutoras, sus formas de ser y la claridad con la que exponían las implicaciones negativas a las que están expuestas en las relaciones de género por ser mujeres. Después de que ellas deliberaron, acordamos elaborar una suerte de cuestionario, preguntas y temáticas guías que presuponen un “diálogo de saberes”.

“La teorización... es un producto derivado de complejas negociaciones entre las prioridades y discursos políticos del movimiento..., por un lado, y de la construcción de sistemas de investigación epistemológicos y metodológicos que dialogan con los sistemas de investigación occidentales, por el otro. Tal como hemos planteado, reiteramos que la tarea del investigador colaborador presupone un diálogo de saberes entre los miembros de la sociedad dominante y los grupos étnicos... Rey Chow se refiere a la autoetnografía como un proyecto que difiere de la etnografía convencional en ciertos sentidos críticos. Sugiere que el auto etnógrafo es simultáneamente el sujeto y el objeto de su investigación, porque siempre se mantiene consciente de las etnografías que previamente se escribieron sobre su cultura. Esto es lo que Chow llama

el “estado-de-ser-mirado” (“being-looked-at-ness”)³⁵. (Rappaport, 2005:48:62)

Después de todo, en esta opción de construcción compartida o de coteorización, y de contraponer ideas y sentidos, al ser yo roquero, hombre y músico, y parte de este contexto que me une con Cérnix, en varias ocasiones me puso en el “estado-de-ser-mirado”. La autorreflexión fue una manera de canalizar esta sensación y prejuicios míos, sin perder de vista que la etnografía es de las mujeres roqueras y no de mi vivencia personal como roquero. Sin embargo, este contexto común para ellas y para mí, fue un vínculo y entendimiento del objetivo de este estudio. Fue como una terapia compartida de liberación de estereotipos o patrones estructurales y mentales, respecto a nuestras formas de ser y pensar.

“De ahí que una reflexión desde este horizonte requiere dimensiones dinámicas, dialécticas, complejas, posicionamientos críticos e ideológicos, intergenéricos, sincrónicos y diacrónicos, solidarios, lo cual ya constituye uno de los aportes más importantes de estas investigaciones. No excluye que este *risoma* o tejido de redes de múltiples significados sociohistórico-culturales muestre miradas conflictivas, contradictorias, combativas, radicales, generales, así como de competencias diferenciadas y lecturas parcializadas que encuentran en los nodos, las coyunturas, tanto como en las comparaciones, estructuras históricas y experiencias colectivas similares, casos emblemáticos, intersticios, vacíos y nuevas pieles: espacios de re-significación y re-existencia”. (Cárdenas, 2009: 20)

En este sentido de colaboración y coteorización, y de situarnos en el entramado de los mismos códigos para significar las redes que nos incumben, se generó un *focus-group* para discutir lo que implica el término roquero y el término “mujer” sin implicaciones en la escena rock y en cómo vivimos el ser roquer@s. Es así que se plantearon asuntos como qué sienten cuando ven una portada de disco con una mujer violada, mutilada o en escenas de bestialismo, o qué sienten cuando son valoradas por su cuerpo, qué les gritan en el escenario, cómo les ven en la calle o si han tenido escenas de violencia o temor al morbo y a los hombres.

En el *focus group* se usaron videos de rock y fotos de portadas de discos de rock, escogidos al azar, de bandas de metal integradas por hombres y mujeres. En cada video o foto se discutió los roles de las mujeres y los roles de los hombres. La mayoría del material contenía una representación peyorativa de las mujeres, una

especie de marcada misoginia en cada elemento gráfico y lírico, más presente en unas bandas que otras. Sobre la base de estas herramientas analíticas y de acuerdo con el ritmo, la frecuencia y las posibilidades de encuentro se construyó esta investigación.

Este proceso de grabación del documental y elaboración de la tesina me tomó un año y medio: trabajo de campo, ocho meses; edición y posproducción, cuatro meses; y, escritura de tesina, cinco meses.

Sujet@s de estudio

Encontrar una banda conformada por mujeres no fue fácil. Personalmente, cuando tenía 20 años, escuché una banda llamada Ákratas⁸ en un concierto en el auditorio de la Universidad Salesiana. Ellas tocaban punk, y realmente sonaban muy bien. En ese momento pensé que se iban a multiplicar las bandas de mujeres. Sin embargo, esto no pasó. La escena⁹ de Quito ha crecido bastante, pero no así la presencia femenina en bandas, o bandas solo de mujeres. Se observa un posicionamiento en bandas “mixtas”, por así decirlo, donde la mayoría de mujeres cantan, sobre todo en la escena Gótica¹⁰.

La página web www.tocadas.com es uno de los lugares donde se registra el movimiento roquero en Quito y se anuncian conciertos, festivales, tiendas de música y salas de ensayo. Cada fin de semana, entre sábado y domingo, hay de tres a cuatro conciertos, lo que implica alrededor de 12 conciertos al mes, unos 150 conciertos al año más o menos. A esto se debe sumar los festivales masivos que convocan más de 50 000 asistentes. Por ejemplo, en el mes de agosto hay dos festivales de renombre como son “La semana del rock” y el “Quito Fest”. En diciembre existen tres fechas¹¹ importantes: el festival “Quitú-Raymi”, el concierto de la “Concha Acústica” en la Villaflores, sur de Quito, y el concierto “Anti-Concha” en Cotacollao, en el parque Sodiro, norte de la ciudad. En todas estas fechas de música rock, la presencia de bandas integradas exclusivamente por mujeres es nula.

En todos estos conciertos, los carteles son mínimo de cinco bandas integradas únicamente por hombres. En una media de cada dos meses hay una banda con una integrante mujer. En este año, no obstante, en la Semana del Rock se propuso, por

⁸ Ákratas, banda conformada por Ximena Cabrera, Lucía Izurieta, Carolina Estrella, Paola Aldáz y Daysi Luna. Cuando Daysi y Paola salen de la formación de Ákratas, ingresa Daniela Brito en su lugar. Las otras chicas se mantienen y cambian de nombre a Cérnix. Es muy enriquecedora la experiencia acumulada si se considerara que son más de diez años tocando juntas, siete y medio como Ákratas y el resto como Cérnix.

⁹ Por escena se entiende los espacios institucionales y no institucionales por donde circulan los conciertos de rock en Quito, además de las maneras cómo se reproduce, es decir, los lazos, las personas, los amigos, los hermanos, las hermanas, hijas, etc.

¹⁰ Es un género del rock que se caracteriza por melodías rítmicas en piano y guitarra mezcladas con voces parecidas a los coros de las iglesias. Su apariencia estética es similar a los vampiros (estética gótica). En esta escena la participación femenina es muy visible y ha venido de la mano con su evolución musical. La mayoría de bandas tiene como vocalista a mujeres. Sin embargo, se mantiene el patrón: los hombres en los instrumentos y a las mujeres solo en la vocalización.

¹¹ Palabra usada en el argot del rock nacional e internacional para referirse a festivales que se repiten anualmente. Es un uso simbólico que representa un festival especial o representativo para el movimiento roquero de Quito.

primera vez, que haya un día de concierto solo para bandas conformadas por mujeres. Para sorpresa, la única banda de mujeres fue Onírica (*Heavy Metal*¹²), mientras el resto fueron bandas mixtas, donde la “habilidad musical” de las mujeres estaba ubicada en la vocalización. Esta breve reseña o diagnóstico nos conduce a reflexionar sobre la situación objetiva de la escena del rock en Quito. Parecería normal que no haya mujeres que interpreten la guitarra, la batería, el bajo (instrumentos que se asocian con habilidades y oportunidades masculinas), ni compongan rock pesado¹³.

Por otro lado, en el medio en que me desenvuelvo, conozco pocas amigas que les guste el ambiente del rock, pese a que a los conciertos van hombres y mujeres. La mayoría de gente que conozco de la escena son hombres, músicos, productores, fanáticos del rock, gente de tiendas de discos. Este círculo de amigos me llevó a encontrar a las integrantes de Cérvix, que coincidentalmente son las ex Ákratas. Un amigo productor de conciertos extremos¹⁴ de *Black Metal*¹⁵, me dio el número de teléfono de Paola Aldáz, ex guitarrista de Ákratas. Cuando le llamé me dijo que ya se había separado de la banda y que ya no tocaban juntas. Paola se hizo solista, tiene un proyecto propio que se llama *Acid Evil*, donde ella, con ayuda de instrumentos *MIDI*¹⁶, compone sus propios temas y también los canta. Ella, por razones de mantenerse *underground*¹⁷, se negó a participar en este documental. No obstante, gracias a Paola, pude contactarme con Cérvix. Ella me dio el contacto de Ximena Cabrera, baterista de las ex Ákratas (ahora Cérvix), con quien mantuve algunas conversaciones hasta conseguir plantear mi propuesta a la banda en conjunto.

Mientras esto ocurría, para tener una alternativa, tuve contacto con Mayarí Granda y Juan Carlos Hurtado, vocalistas y fundadores de la banda Decapitados.

¹² Género del rock que se caracteriza por guitarras melódicas y voces agudas. No emplean la voz gutural y la batería mantiene ritmos básicos del rock.

¹³ Descripción coloquial dentro de la escena roquera de Quito para referirse al género Death Metal y Trash Metal, que se caracteriza por batería con doble bombo, *blast beat*, rapidez en la guitarra, *riffs* con distorsiones fuertes y agresivas, y voces guturales.

¹⁴ Palabra usada en el argot de la escena quiteña para referirse a conciertos de Death Metal, Trash Metal, Black Metal, entre otros géneros estridentes o pesados del rock.

¹⁵ Género del rock que nace en los países bajos del occidente europeo. Su particularidad se encuentra en las letras que cuestionan al cristianismo y abarcan temas como el odio, la misantropía, el satanismo, la violencia, basados en el nihilismo.

¹⁶ Equipos digitales: computadoras, consolas, sintetizadores, que reproducen sonidos reales de instrumentos musicales.

¹⁷ Palabra con que se refiere a las expresiones artísticas y deseos personales de mantenerse fuera de circuitos comerciales, institucionales y cualquier otra índole.

Ellos se mostraron interesados en participar en la investigación, sobre todo en la discusión de la presencia de las mujeres en el rock. Las citas pactadas nunca se concretaron, ya que cuatro veces las cancelaron.

También estuve en contacto con Johana, vocalista de la banda Tears of Fear, también Black Metal. Ella accedió a una entrevista que fue registrada en video. Pero no era lo que yo buscaba. No me convencía que ella pertenezca a una banda mixta y que su lugar esté en el canto, aparte de que el *Black Metal* no es de mi agrado. Mi última opción fue insistir con Ximena, para que me sugiera una banda solo de mujeres, ya que Ákratas se había terminado y desconocía la existencia de Cérnix.

Al conversar con Ximena Cabrera, hubo una apertura total, me afirmó que su ex banda se había separado y que no conocía otra banda integrada solo de mujeres. Al mismo tiempo me comentó que ella estaba creando otra banda, que llevaban tocando juntas seis meses y me invitó a un ensayo para proponerles a la banda en conjunto la realización del documental. El encuentro fue en una sala de ensayo al sur de Quito, en el barrio Solanda. Llegué solo con mi cámara de mano y con mucha expectativa. Llegaron en un carro rojo cuatro chicas y un joven que conducía. En ese momento se me acercó Daniela Brito, la menor de la banda y vocalista de Cérnix, y me dijo lo siguiente:

“... que fue oye. Cómo dices que te llamas, cuántos años tienes... (Hernán y tengo 30 años, respondí...)... estas guambra todavía, y vos también tocas algo, tienes una banda, qué haces... eres Death... a mí me encanta más el Black, pero por acolitar estoy con estas manes... que disque quieres cambiar el machismo, quieres cambiar la mentalidad de las personas...”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

Es interesante reflexionar cómo en este proceso, por mi condición de hombre, pasé de investigador a investigado. Mi entrevista en el primer ensayo fue una especie de defensa de tesis. Ximena Cabrera, como coordinando la situación, nos dijo a todos los que estábamos presentes: “aquí el compa nos quiere proponer algo, y en vez de que les cuente yo, que sea él mismo...”. Y me dio la oportunidad de explicar mi propuesta. Les comenté de qué se trataba todo, lo que yo pensaba de las representaciones del rock y mi posición de hombre. Ellas, súper críticas, me cuestionaron cómo iba a representarlas, es decir cómo iba a presentarlas en el

documental. La razón principal fue que no querían que yo diga cómo son, sino, que ellas con su propia voz cuenten todo. Fueron enérgicas en indicar que “el rock ahora es una moda” y que, desde esa perspectiva, ya no son roqueras. Su propuesta o pacto que hicimos fue que ellas verían y expresarían su punto de vista de todo lo que se diga en el documental.

Después de escuchar su ensayo y hacer unas pruebas con cámara durante dos horas muy intensas, decidí que ellas eran el tipo de banda que buscaba. El entusiasmo, las ganas de tocar que demostraron y lo bien que lo hacían, me hizo vibrar. El género de rock de Cérnix es *Trash Metal*¹⁸, uno de los que más escucho y eso fue determinante también. En el ambiente se sentía camaradería, las tensiones iniciales bajaron ostensiblemente y relación fluyó sin prejuicios, además de sentirnos identificados como “roquer@s”. Las letras de sus temas, bastante duras, contextualizadas desde una perspectiva de género. En lo musical con variados matices de *punk-trash*. Todos estos factores fueron elementos que me hicieron decidir por Cérnix. El propósito de esta tesis se complementó cuando me comentaron: “sabemos el asunto de ser mujer, más allá del rock, dentro de los contextos culturales y sociales de Quito”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Hubo una condición inicial que fue fundamental en este proceso. La primera vez que las vi, yo estaba vestido todo de negro, y cuando les contaba lo que quería hacer y les exponía mi criterio del estereotipo del roquero, Ximena interfirió y me dijo “así, como vos...”, y todos empezamos a reírnos distendidamente. Esta experiencia fue provechosa, ya que estábamos en el mismo contexto, entendíamos los mismos códigos y la crítica también era similar. Tenían claro lo del estereotipo y, sobre todo, lo masculino que es el rock. Era una ventaja arrancar con personas que asumimos semejante cuestionamiento.

Mi intervención no fue problemática, más bien hubo apertura. Sin embargo, por el hecho de ser hombre, me parece que el tema del manejo del deseo sexual de los hombres hacia las mujeres hubo que transparentar para poder llevar a cabo esta tesis. Desde el inicio hubo hermetismo para reconocer que es un tema que estorba y que no

¹⁸ Trash Metal, género del rock derivado del Punk y Death Metal. Se caracteriza por la velocidad y las distorsiones ruidosas. Una de las bandas emblemáticas de este estilo es Slayer.

tiene nada que ver con ser mujeres no sumisas, sino con verse de cierta manera y “no poder transitar sin que te molesten por tu cuerpo”, como comenta Lucy Izurieta, guitarrista de Cérvix. Más allá del rock, el deseo o morbo hacia las mujeres es algo que está rondando en toda escena, no es exclusivo del rock, pero si es transversal en hombres y mujeres.

Saberse roqueras y verme a mi roquero, permitió que no se jerarquicen las relaciones, más bien siempre cuidaron que ello no ocurra. En algunos momentos hubo cierta tensión en las conversaciones, era algo que debía esperarse, pues mis hipótesis presuponían una especie de interpelación directa, un debate y un reto del uno contra el otro. Al menos eso sentí en ciertos pasajes. El resto fue amistoso, bastante respetuoso y con un trato igualitario.

“El objetivo central de esta exposición es establecer un diálogo desde las voces femeninas que evidencien y tomen en cuenta estos planteamientos sus propuestas para el análisis de las culturas que se desarrollan tanto en el campo de políticas culturales como en el de los conocimientos, competencias, historias, concientizaciones y difusión de discursos de alteridades...”. (Cárdenas, 2009:23)

En este rumbo, partimos de un contexto situado en la escena del rock en Quito: ellas como mujeres, consumidoras de rock y músicas, dentro de las nociones de identidades roqueras, y yo como investigador, músico y consumidor de rock. Llevarlas a que se cuestionen por qué están dentro de un movimiento mayoritariamente masculino, donde las mujeres son tratadas en forma ornamental, fue complicado y un reto metodológico. Arribar a ese nivel fue como pulsar con el dedo una herida abierta. Esto dio lugar a la formulación de la misma interrogante, pero desde su visión: “yo te pregunto por qué. Si no les parece que haya mujeres en el rock por qué no se preguntan ustedes por qué son roqueros y siguen en el rock...”, dijo Ximena.

Capítulo I

LA ROCKEIDAD

“La única manera de alcanzar una visión rigurosa y un conocimiento fiel del mundo es el recurso a una epistemología refinada que tome plenamente en cuenta la contradicción, la paradoja, la ironía y la incertidumbre irreductibles en la explicación de las actividades humanas”
(Marcus & Fischer; 2000:37)

La identificación de ciertos símbolos y atuendos estéticos han creado perfiles de los roqueros, lo que denomino como *rockeidad*¹⁹, donde prima el cuerpo acompañado de su vestimenta y accesorios, el cómo se ve y qué representa. Esta descripción ha construido estereotipos de identidades únicas. Culturalmente, ha dado paso a un reconocimiento y categorización social al movimiento, particularmente a los hombres. Sentidos de “hombría, valentía, riesgo”, entre otras adjetivaciones, circulan como natural dentro del rock y evidencian la generalización, sin distinguir a hombres y mujeres en procesos culturales vinculados a la música. Se ha construido un imaginario que responde a la lógica masculina en las relaciones entre hombres y mujeres. Por ejemplo, cuando nos referimos a mujeres roqueras, las adjetivamos con palabras que resaltan una matriz masculina sobre los sujetos, sus reconocimientos y sus representaciones universalizadas.

“... se desarrolla la categoría de género en el análisis de las mujeres y las culturas como una manera que permite sustraer del determinismo biológico y ubicarlo en el ámbito de lo simbólico, la manera como son construidas las relaciones entre los sexos de acuerdo a cada cosmovisión, contexto, políticas, a partir de ver el género como el conjunto de prácticas, símbolos representaciones, normas y valores que se elaboran a partir de las diferencias sexuales anátomo-fisiológicas que dan sentido a las relaciones sociales.” (Cárdenas, 2009:30)

Este fenómeno de la construcción de la *rockeidad* o cosmovisión del rock, parecería una matriz donde se relacionan y se afirman roqueros y roqueras. Estas construcciones de las identidades de los roqueros no son recientes, sino históricas, visuales y estéticas que conjugan industrias culturales, medios de comunicación, fans,

¹⁹ Término que engloba todo lo que refiere al rock, a las roqueras y roqueros y su forma de ser. A la vez, interpela las implicaciones de ¿cómo llegar a ser roquero? Es una manera de aplicar todos los discursos y representaciones que rodean al rock, profundizar y cuestionar el entendimiento del rock, sin esencializarlo, y demostrar que no hay roquero en singular, sino los roqueros y las roqueras en plural, cada uno distinto entre sí.

público, consumidores, detractores, etc. Es un contexto cultural donde, a lo largo de 60 años, se han construido discursos simbólicos e institucionales de aceptación, control, negación, legitimación, cuestionamiento, reflexión y entendimiento de ciertos procesos que se registran en las urbes y encuentran su origen en la música. Por ejemplo, desde mi experiencia y de acuerdo con las revistas especializadas que circulan en Quito, hay un acervo o bagaje cultural de imágenes, de bandas legendarias como Led Zeppelin, Black Sabbath, Sepultura, Pink Floyd, The Beatles, entre muchas otras. Allí se asienta el imaginario masculino de las bandas y el ideal de que solo los hombres son roqueros y músicos.

Dentro de estas concepciones, el lenguaje, en todas sus expresiones y maneras simbólicas, es donde las relaciones de poder (Foucault, 1992) ejercen cierto control, lo cual vincula al rock con lo masculino. La regulación de relaciones y comportamientos entre hombres y mujeres, dentro de la escena roquera de Quito, no la ejercen los hombres, pese a que ellos materialicen prácticas machistas. Es el orden simbólico, social, masculino y patriarcal que la conduce e incide en la asociación del rock con lo masculino y no con lo femenino. En consecuencia, hay una invisibilización de las mujeres roqueras, músicas y creativas.

Desde las perspectivas analíticas de género, se trata de entender ese ejercicio de poder para transgredirlo. En este sentido, la trasgresión es en equidad para hombres y mujeres. El género no busca una aproximación a lo femenino únicamente, sino explicar las construcciones sociales y culturales de ambos sexos, las relaciones de poder y cuestionar los determinismos sociales y biológicos.

“El sistema de género, como lo señala Scott (Gender and the Politics of History, 1988) obedece a relaciones de poder que se ejercen constantemente y de una manera sutil. Foucault, en esta misma línea conceptual, nos permite identificar que el poder tiene diversas caras y facetas en función del interés por mantener un orden social determinado. Quien se salga o escape de este ordenamiento entra en sospecha... Desde una lectura de las relaciones de poder, no podemos limitarnos a exponer esta *impostación del uso de la razón* otorgándole al sujeto masculino su monopolio, ya que esta visualización simple no da cuenta de las complejidades con las que el poder se expresa y se despliega de múltiples formas y estrategias.”. (Cárdenas, 2009:85:86)

En esta cita nos conduce a entender o interpretar que el rock, si bien se identifica con un discurso patriarcal que ordena los roles sociales con una carga intencional (Foucault, 1992), es donde se ha asentado la base de *rockeidad*, sus prácticas artísticas y musicales. Por lo cual, hablar de las mujeres y sus posibilidades de formar una banda de Trash Metal, por ejemplo, es una trasgresión al orden intrínseco masculino del rock. Esto, incluso, interpela a los propios hombres roqueros. Por este motivo, el análisis del rock, a través de una banda de mujeres músicas y compositoras, permite reconfigurar muchos supuestos y estereotipos del rock.

Para poner en tela de discusión las implicaciones de los discursos que representan a los roqueros, y la manera en que las relaciones de poder los legitiman, recurrí a un análisis de imágenes de archivo, como afiches de rock recogidos de la web, de blogs dedicados al rock y accesibles al consumo de cualquier persona. Lo fundamental es que estas imágenes representan los valores masculinos tradicionales del rock.

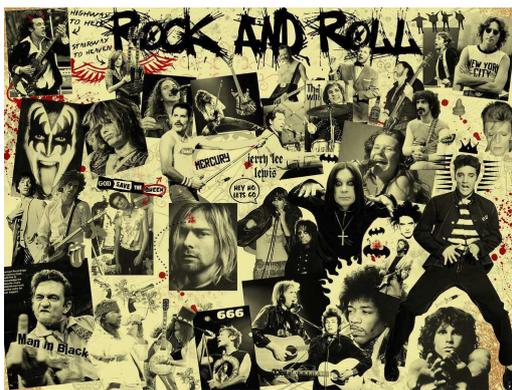
Si tomamos como referencia a las principales publicaciones de rock, como la revista Rolling Stone, o si consideramos lo que cuenta David Cisneros, bajista y artista plástico, integrante de la banda quiteña Pútrido, las imágenes visuales perseveran en el simbolismo sexual masculino del rock. “El canal de televisión MTV fue el que empezó a ponernos al tanto de las bandas de metal como Sepultura, Black Sabbath, Cannibal Corpse, Pink Floyd ¡loco!, Napalm Death, Suicidal Tendencies, full bandas loco...” (Entrevista a David Cisneros, 2012). Estas bandas, formadoras del rock pesado, conformadas exclusivamente por hombres, legitiman el imaginario masculino del rock.

Para este trabajo, cada imagen fue escogida por su carga representativa, por lo que denotan y por cómo, desde mi experiencia y conocimiento del rock de Quito, considero han influenciado en el rock local.

“Sociología, psicología y antropología han ido construyendo sus objetivos y sus métodos al hilo de una modernidad que hace de la sociedad civil un ámbito diferenciado del Estado, un ámbito de intersubjetividades y de diversidad cultural... una esfera de instituciones políticas y formas simbólicas que cada día más estrechamente vincula con los procesos y tecnologías de la información y la comunicación”. (Barbero, 2006:143)

Para evidenciar la masculinización de este género musical, en las imágenes que uso existen ideas o construcciones que predisponen al rock en sensaciones y ámbitos de violencia, agresividad y valentía. Estos adjetivos funcionan como opositores a la feminidad, la pasividad, la tranquilidad, etc. Las imágenes, además, no son solo escogidas por su aparición musical, sino porque a la vez son las ideas que más han circulado por los medios de comunicación y que todavía son discursos que rondan la escena roquera de Quito. “El cuerpo y la fotografía son “representaciones codificadas” y “codificadoras” dotadas de un plural carácter simbólico, económico, cultural, político, sexual”. (Pérez, 2004:10). Además, “Los significados y funciones que adquieren son construidos social y culturalmente, y varían en función de la época y de la sociedad...”. (Herrera, 2012: 13)

Imagen 1



Poster/collage, estrellas del rock mundial, “rock and roll”²⁰

En la imagen No. 1, aparecen AC/DC, Queen, The Beatles, The Doors, Nirvana, Ozzy Osborne, Kiss, Sex Pistols, Guns and Roses, Jimmy Hendrix, entre otros. Artistas y bandas históricamente representativas del rock mundial en la escena de Quito. Estas bandas han provocado estilos de vida alternativos a los “normales” y tradicionales, trasgreden las formas de vida capitalistas burguesas y los hábitos de consumo, y cuestionan la representación del sistema cultural y económico dominante.

²⁰ <http://fan-radio.blogspot.com/2011/05/planet-rock-hoy-las-10pm.html>, página visitada el 22 de agosto de 2012 a las 18h35.

El blog Planet Rock, de donde proviene la imagen No. 1 (que dedica toda su información al rock a nivel mundial, su trascendencia, nuevas bandas, noticias del metal y del rock, etc.), es uno de los tantos espacios donde se legitima la capacidad creadora de los hombres en el rock y donde la mujer es excluida por el ego masculino, las relaciones de poder y la capacidad interpretativa de los instrumentos.

“El tema de las garantías y derechos caminando sobre el precipicio existente entre la norma y el tiempo, los usos y abusos de la comunicación dominante capitalista global demuestran con estadísticas, la contundencia de las problemáticas en las que a las mujeres nos toca el papel de anta-protagonistas, por un lado, frente a la historia de un sistema de exclusiones, dominaciones y marginaciones sistemático o asistemático que encuentra su performance y se traviste con disfraces democratizadores, libertarios y hasta equitativos”. (Cárdenas, 2009:20)

Como materialización de la cita, a manera de *performances* travestidos con disfraces de equidad, aparece Jannis Jopplin en la imagen No. 1. Es la única mujer que entra en este círculo masculino. ¿Por qué? Según el canal de cable People and Arts (2000), en una emisión sobre la biografía de esta cantante, se dice que el éxito musical de Jannis, en cierto sentido, se debió a que “ella no se sentía atractiva, compartía con músicos hombres en circunstancias masculinas sin importarle... por esa condición nunca existió una discriminación hacia ella por ser mujer” (People and Arts, 2000).

En este contexto, Gabriela Acosta, productora, programadora y conductora en radio Fuego, Hot 106.1, piensa que Jannis es “la primera mejor cantante roquera de la historia. Se murió de pena, tenía muchos prejuicios respecto a su apariencia física y eso era lo que le frenaba. Musicalmente inolvidable... una loca con un pensamiento muy existencial, pero bastante volada...”. (Entrevista a Gabriela Acosta, 2012)

Imagen 2



Black Sabbath, formación de la banda²¹

En la imagen No. 2 se presenta a una de las bandas emblemáticas dentro de la escena nacional. Es casi imposible que los roqueros y roqueras desconozcan a Black Sabbath. Actualmente, Ozzy Osborne, líder y vocalista de esta banda, tiene su propio programa de televisión en MTV. Sebastián Jouve²², músico profesional, maestro y formador de niños, y fundador de la banda Empedernido, piensa lo siguiente:

“Black Sabbath es una de las bandas más importantes del rock a nivel mundial. La banda padre del rock pesado y creo que es el paso necesario para ser roquero. Es algo así como un requisito para ser roquero. En Quito, siempre y hasta ahora, sigue siendo la base del rock de acá, es como que si no cachas a Sabbath, no eres nada...”.
(Entrevista a Sebastián Jouve, 2012)

El programa de Ozzy, a momentos es bastante irónico ya que enlaza todas las características de los estereotipos de los roqueros: enfatiza en la representación del color negro, el uso de cruces invertidas, el maquillaje negro en los ojos, las botas, las drogas, la desobediencia, el lujo, la fama, el libertinaje y el disfrute masculino. El programa transfiere relaciones de poder de manera directa. Por ejemplo, enfatiza los

²¹ <http://www.taringa.net/posts/imagenes/12478749/Megapost-Led-Zeppelin-Desmotivaciones-Wallpapers-Imagenes.html>, visitada el 22 de agosto de 2012 a las 19h15.

²² Es mi hermano menor, con dos años de diferencia. Músico profesional graduado en la Escuela de Música de Buenos Aires (EMBA) de Buenos Aires, Argentina. La música y la banda Empedernido tuvieron su génesis en el proyecto de tesis de grado para obtener su título. Desde los 15 años hacemos música juntos, convivimos con el mismo grupo de amigos y tenemos una relación bastante cercana, como amigos, como hermanos, y músicos. Mi ñaño Sebas, es fundamental en mi desarrollo musical y personal.

roles de género al mostrar a la esposa de Ozzy Osborne como hogareña, tranquila, cuidadosa, que vela por sus hijos y que es una excelente esposa. Además, cuida de Ozzy cuando se embriaga y es una mujer “normal” y obediente. “Todas estas instituciones van alimentando el sistema de género, permeando la vida de las personas, de las comunidades, de los barrios; a través de la norma, el ritual y las creencias, como una más de las estrategias que sirven para regular los actos y comportamientos sociales/sexuales de las personas”. (Cárdenas, 2009:87)

El rol de la mujer representada en la cadena MTV, a través de la figura roquera de Ozzy, neutraliza la visibilidad o capacidad creadora musical de las mujeres y legitima comportamientos hegemónicos: hombre=diversión, mujer=responsabilidad; mujer=cuidado familiar, hombre=vela por sí mismo; hombre=músico, mujer=musa; etc.

Imagen 3



Logo Sepultura, Brasil²³

La imagen No. 3, que pertenece al blog oficial de la banda brasilera Sepultura, representa a una de las mejores bandas del rock, de mayor aceptación y seguidores de metal a nivel mundial. Quito no es la excepción. Sepultura es una de las bandas pioneras que desmitifica que el rock pesado solo viene de Inglaterra y Estados Unidos. Esta banda replanteó, incluso, los tiempos, ritmos y formas musicales, al punto de fusionar ritmos latinos propios de Brasil con distorsiones de guitarras, baterías rápidas y doble bombo.

²³ <http://sepulturametal1.blogspot.com/> visitada el 22 de agosto de 2012 a las 22h00.

El antropólogo Sam Dunn, realizador del documental “Global Metal”, tiene una opinión particular de Sepultura: “La primera vez que escuché a Sepultura tenía unos 13 o 14 años de edad. Costaba creer que hubiera metal que viniese de Brasil. Parecía venir de un lugar muy lejano, de un lugar plenamente distinto”. (Global Metal, 2010:11”)²⁴. A pesar del nivel musical trasgresor e innovador de Sepultura, socialmente jamás cuestionó el papel de las mujeres, como tampoco se mostraron distintos a las construcciones de los roqueros o los músicos roqueros famosos que analizamos en las imágenes observadas. Sepultura, marcó definitivamente una época musical dentro de Sudamérica y, obviamente, Quito.

Imagen 5



Formación inicial de la banda Sepultura²⁵

“Empezamos por nosotros, no sabíamos, pero queríamos tener una banda; tampoco teníamos dinero y queríamos formar un grupo. El dinero nunca fue problema, siempre se encuentra algo. Incluso en el aspecto creativo, vimos las portadas de Destruction y ellos llevaban cinturones de balas, y queríamos lo mismo. Nos sentíamos estúpidos con nuestro aspecto, necesitábamos las balas. Creo que Igor tuvo la idea de pegar pilas AA y tomar la foto de lejos para que parecieran balas, yo le dije que no iba a funcionar y él decía que sí. Se pasó dos días con esas pilas y quedó perfecto... Ya tenemos cinturones de balas, y ahora qué más?... El público de Brasil se volvió loco desde la primera nota el estadio entero enloqueció, la cabeza iba a mil por hora... este es mi país, aquí me crié estamos tocando en el mayor estadio de fútbol del mundo, mucha gente decía que íbamos a fracasar y mira ahora lo dimos todo y ahora tocamos más rápido que nunca...”. (Cavalera en Global Metal, 2010:13)²⁶

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=PigamULrim4>, visitado al 1 de septiembre de 2012, 19h00.

²⁵ <http://sepulturametal1.blogspot.com/> visitado el 22 de agosto de 2012 a las 23h00.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=PigamULrim4>, visitado el 1 de septiembre de 2012, 19h30

La imagen No. 5 corresponde a la formación de Sepultura. En el medio de la imagen se encuentra Max Cavalera, fundador y líder de la banda. Sepultura, en las letras de la mayoría de sus temas, reclama los abusos sociales, la discriminación hacia los humanos, más no han elevado su discurso a cuestiones de género. Siempre reivindicaban su origen brasilero, son muy nacionalistas; este tipo de discursos han calado hondo en las bandas de Quito. Se puede decir que hay un patrón sepulturesco en Quito, desde la forma de vestirse para representar estéticamente al metal, el tipo de riffs de guitarra, el doble bombo, las letras y la actitud.

La invisibilidad de las mujeres roqueras en el discurso de Sepultura se replica en forma idéntica en las bandas de rock de Quito.

A partir de la siguiente imagen, el análisis está guiado hacia evidenciar cómo la industria cultural musical irrumpe en el rock y pasa de una experiencia musical a una experiencia estética, es decir se “normalizan” los estereotipos de los roqueros y continúa con la invisibilización de las mujeres.

La rockeidad en las industrias culturales

Imagen 6



Led Zeppelin, foto en acción. Festival de rock extremo²⁷

²⁷ <http://www.lastfm.es/music/Led+Zeppelin/+images/16328695> visitada el 22 de agosto de 2012 a las 23h30.

La imagen No. 6 corresponde a la banda Led Zeppelin, la primera en emerger como producto de la industria musical. Sebastián Jouve cree que “esta es la primera banda escogida a dedo, la primera banda comercial de rock, con aspiraciones netamente comerciales de venta y promoción” (Entrevista a Sebastián Jouve, 2012). Los integrantes de Led Zeppelin, músicos escogidos por su habilidad y performance para construir la primera banda de rock industrial, proveniente directamente de la industria y los medios masivos de comunicación, es identificada como un alcance medio entre la industria y lo independiente.

El rock como estética (Frith, 1997), se cristalizó a manera de cliché estético universal, que se ha regado mediante procesos de globalización hegemónicos culturales. Todas estas imágenes usadas nos ayudan a entender o visualizar sobre quiénes estamos hablando y qué estamos reflexionando, por ejemplo, qué perfiles se manejan al hablar de rock, cuál es el nivel de la presencia masculina, cómo el discurso se apropia para diferentes usos de cuerpos y estéticas, cómo son convertidos en identidades y dotados de muchos sentidos y cómo cierran las posibilidades de representación, por ende, del entendimiento de lo que existe alrededor de esas construcciones. Estas cimentaciones han llegado a marcar límites o universalizar discursos y lenguajes para distinguir o invisibilizar a personas o grupos, afianzar posiciones sociales, distinciones de raza, de género, etc.

“En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de un origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo con un ideal... el enfoque discurso ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado, siempre en “procesos”... Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como procesos actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos...”. (Hall, 2003: 15:16)

Justamente es en el sentido común, donde aparentemente se aloja todo lo aprendido, y que muchas veces no nos damos cuenta de las implicaciones o cargas (Foucault, 1992), donde los medios en Quito también han retratado el rock, de la misma manera que se lo ha hecho con el resto de imágenes expuestas. A continuación, miremos una imagen de la banda “más representativa” de la última década en Quito, Sal y Miletto.

Imagen 7



Sal y Mileto, banda quiteña. Foto promocional²⁸

La identificación vista como un proceso que une a personas, si bien construye un espacio con un propósito, no necesariamente establece la diferencia a favor de diversificar el proceso identificatorio, sino que borra la diferencia en el afán de homogenizar a personas o movimientos. De esta manera, se eliminan las distintas formas en que se tejen las relaciones sociales y los diferentes modos de ser roquero. Sin embargo, más que los niveles de identificación, lo perverso son los límites que marcan estas representaciones. Es como si, por el hecho de verse o decir o hacer algo diferente, entramos en una especie de delimitación del sujeto o que no hubiera la posibilidad de ser varias entidades a la vez, libre de juzgamiento.

Si consideramos que la “desigualdad surge en el tratamiento entre los sexos, prevaleciendo los privilegios y derechos masculinos sobre los derechos de las mujeres...” (Prieto, 2008:24), cabe preguntarse cómo se forma el rock, qué hay detrás de esta escena más allá de las identificaciones visuales y estéticas; y, sobre todo, qué pasa con las mujeres, dónde se ubican, dónde están, qué hacen, qué les pasa. ¿Acaso esta construcción de roquero hombre impide que haya roqueras? Es decir, si la identificación, al ser una respuesta ante un otro, no se la considera como procesos

²⁸ http://www.elcomercio.com/entretenimiento/Sal-Mileto-entranable-Paul-Segovia_0_491950907.html, visitada el 22 de agosto a las 15h30.

infinitos sino como algo universales, no muta, y así como los colores no cambian, previo entendimiento de la posibilidad de las mezclas, los pensamientos y construcciones, tanto en el discurso como en los lenguajes, de igual forma permanecen estáticos.

Estas imágenes del rock, como las que he usado, son construidas en muchos casos por las industrias culturales y legitimadas por la televisión, el cine, las instituciones públicas y privadas, los mismos roqueros. Entre el mundo de la moda y el espectáculo, estas estéticas estridentes son la realización de niveles de masificación y autenticidad de estilos de vida. Las industrias culturales, muchas veces guiadas por el concepto de popular (Frith, 1996), exponen a la sociedad modelos de vida alternativos, domesticados por la industria, el mercado y el marketing, en serie y sin contenidos o vaciados de contenido.

El simbolismo del rock, en este caso, se encuentra en el cuerpo masculino, como podemos observar en las imágenes, donde todo el apropiamiento corporal, mediante tatuajes, perforaciones y demás elementos asociados al rock y lo negro, es determinado como rock, hegemónicamente en cuerpos de hombres. En este marco, lo que se ve raro es filtrado y expuesto en vitrinas, que implícitamente legitiman la autenticidad de “ser” por llevar puesto uno u otro objeto o prenda. Los cuerpos también han sufrido una marcación, un registro de posibilidades de “ser”, según el sujet@. Es decir, el rock, más allá de cualquier vestimenta o tatuaje, de su exhibición o no en imágenes o vitrinas, es una condición marcada por los cuerpos masculinos, por los hombres, por la industria musical, por los medios de comunicación, etc.

“El proceso de esa sedimentación, o lo que podríamos llamar la *materialización* será una especie de apelación a las citas, la adquisición del ser mediante la cita del poder, una cita que establece una complicidad originaria en la formación del “yo”... La paradoja de esa sujeción (*assujetissement*) es precisamente que el sujeto que habría de oponerse a tales normas ha sido habilitado, sino ya producido, por esas mismas normas”. (Butler, 2002:38)

Mediante esta cita entendemos cómo las industrias culturales forman y venden estilos de vida alternos a los “normales” y, a la vez, banalizan las características simbólicas críticas para “controlar” e identificar a sujet@s “anormales”, lo que Butler define

como cita de poder. Este discurso de control se manifiesta a través de la seducción del consumo y el intercambio económico de estilos de vida por aceptación social.

La paradoja se enmarca cuando se asume, como cuenta Andrés Vera, integrante de la banda Empedernido y músico de sesión, que “ser roquero no siempre implica llevar una vida extrema y necesariamente expresar una autenticidad con tatuajes, el pelo largo, vestirse de negro, poner cara de malo, tocar un instrumento, ser macho, arrecho, como ir al espiral o al mercado artesanal y aceptar que las vitrinas te convierten en roquero. Yo soy distinto” (Entrevista a Andrés Vera, 2012). La cita de poder, en este ejemplo, pierde el control. En este caso, se produce un fenómeno a la inversa, el sujeto banaliza a la industria. “O sea, creo que el rock no es un manual, las prohibiciones y cuestionamientos de antes ya no existen, la aceptación y trato se ha hecho más de todos los días y no todos somos pelones y nos vestimos de negro...” (Entrevista a Andrés Vera, 2012).

Esta representación de los roqueros a través de las industrias culturales, no solo que aparentemente los ha “normalizado” sino también ha posibilitado una aceptación social y reconocimiento de identidades urbanas. En este sentido, Ricardo Ponce, vocalista de la banda Inhuman Fate de Quito, Black Metal, afirma lo siguiente: “que alguien de mi familia, o del trabajo, o de otro lado me diga cambia tu ropa, escucha otra cosa, o algo así, ya no pasa; ahora, al menos, ya nos dejan ser en paz como queramos. Hace rato que tampoco escucho oye roquero fumón o satánico, hasta esos prejuicios se han olvidado” (Entrevista a Ricardo Ponce, 2012).

Desde otra perspectiva, la cita de Butler se debe entender como un detonador para cuestionar los discursos contruidos del rock. Es decir, ¿acaso deja de ser roquero o se afirma el sujeto si consume lo que las industrias culturales imponen? ¿por qué seguir, a modo de manual, imágenes de roqueros difundidas por las industrias culturales y medios masivos de comunicación? ¿por qué legitimar un discurso del rock esencialista de la industria?

“El rock es, siempre ha sido, como contestatario, un poco, ahora tal vez no. El rock está más difundido, pero antes, hace unos diez años, era ir en contra del sistema, toda la cultura roquera, cómo te vestías. Oír eso cuando todos oían otra cosa, era ir en contra. Decir yo estoy en contra de

todo lo que ustedes creen y piensan... Ya no encuentro características de ese roquero ahora, más que lo que al final ha quedado por el hecho de institucionalizarse. Al final, lo que ha quedado, de lo que puede llamarse roquero, es cómo se viste y un par de bandas de hombres, y ya. Ah, y que tienes que ser rebelde en algunas cosas, pero es un concepto que ya no va con todo lo que yo soy o lo que creo... No sé. O sea, tal vez ser roquero yo ya no pueda entrar ahí”. (Entrevista a Carolina Estrella, 2012)

En este párrafo se simplifica la matriz desde donde se construye la imagen y discurso del ideal del rock y de los roqueros. Hace 14 años, cuando empezaba a masificarse el rock moderno en ciudades como Quito, Ambato, Guayaquil, Cuenca, Ibarra, principalmente, y se multiplicaban las bandas, el rock no tenía la difusión, aceptación o apoyo institucional privado o público como sucede actualmente. En ese entonces era mínima y los abusos de la policía y la persecución social fue difícil por decir lo menos. Para ejemplo, como nos cuenta Willy Campaña, guitarrista y vocalista de la banda Mortal Decisión: “hay memoria de los conciertos del año 96 en la Concha Acústica (Quito) o en Ambato, donde la policía persiguió y cortó el pelo a los roqueros” (Entrevista a Willy Campaña, 2012).

De las épocas de la persecución policial y social a la actualidad el imaginario de los roqueros ha cambiado. Leo Arismendi, tatuador y vendedor de artículos de cuero y *piercing*, cree que: “ahora se habla bien de los roqueros dentro de las familias, la Iglesia, el Estado, hasta llegar a las vitrinas y los diseñadores de moda, como yo. Está industrializado” (Entrevista a Leo Arismendi, 2012). Sin embargo, mediante esta enajenación de estilos de vida musicales al mercado y la construcción de los personajes del mundo del rock, se afirman los clichés de los roqueros.

“Por decirlo en términos, un tanto retóricos si se quiere, de Althusser, (las subculturas) constituyen diferentes niveles de la misma formación social. Y aunque sean, como Althusser se esfuerza en señalar, “relativamente autónomas, esas estructuras siguen estando articuladas en las sociedades capitalistas... la compleja interacción entre los distintos niveles de la formación social se reproduce en la experiencia tanto de los grupos dominantes como de los subordinados, y esta experiencia, a su vez, se convierte en la “materia prima” que halla su forma expresiva en la cultura y la subcultura”. (Hebdige, 2005, 117:118)

Esta paradoja no se resuelve sin cuestionamiento. Se trata de expandir las representaciones que han construido las industrias culturales alrededor de los roqueros, es decir desarticular las “citas de poder” o estereotipos (Butler, 2002). Así como aceptar nuestra fragmentación y entender que siempre estamos prestos a acoger de los paisajes modernos lo que nos parezca afín con lo que creemos (Apadurai, 2001) para construirnos nosotros mismos (Bauman, 2001).

El hecho de que el poder hegemónico (Foucault, 1992) actúe independientemente y a favor de las industrias culturales, nos da la medida de la tensión que existe entre estar adentro y/o fuera del sistema. Es decir, el consumo de las estéticas de las industrias culturales parecería legitimar la condición de roquero y, bajo la vitrina del espectáculo, aplacar el cuestionamiento a lo “normal”. Bajo esta concepción, los estereotipos de los roqueros aparecen como identidades funcionales al consumo de la industria cultural. Estas implicaciones, construidas además culturalmente, impiden ver las múltiples particularidades y los diferentes procesos o formas de sentir y entender el rock.

Banalización o aceptación de la rockeidad

Mediante la creatividad artística musical y el empoderamiento y reapropiamiento de los símbolos culturales de la propia industria cultural, los roqueros logran conformar una escena que banaliza los conceptos globales para aterrizarlos en experiencias locales. El concepto de escena, en este caso, actúa en contraposición al determinismo de la industria del rock y visibiliza a los roqueros en diferentes dimensiones.

“Así surgían, según Hebdige, los nuevos estilos... Estas nuevas formas ordenaban de nuevo el imaginario juvenil, según la especificidad de la coyuntura del momento, y podía expresar significados que generaban identidad. Estas elecciones significativas, como el uso del cabello de una forma poco apta para el trabajo o el uso de ropa que expresaba su experiencia obrera, eran los signos que marcaban las diferencias y que se constituían en diacríticos identitarios. Los significados que articulaban esta identidad lo hacían en oposición a los valores dominantes. La subcultura se manifiesta como sistema de comunicación, como forma de expresión y representación, y lo que manifiestan las subculturas investigadas es la resistencia al orden simbólico. El estilo de los punk tenía un significado detrás de cada gusto y consumo, significados que expresaban la resistencia a la ideología dominante. La subcultura, es para Hebdige, el gesto de resistencia de los jóvenes de las clases

trabajadores al orden impuesto. En esta definición, la subcultura se distingue de la contracultura, ya que esta última es un exponente de oposición política e ideológica constituido por la clase media”. (Garriga, 2004:195)

En la actualidad, el sentido contracultural con el que nacen las subculturas, según Hebdige, se ha reducido a un cliché, a una moda. En este sentido, las identidades se materializan en las estéticas, en tanto el nivel “contestatario” al cliché de la industria cultural está en los usos de las estéticas, con los cuales se neutraliza el estereotipo industrial del roquero. Es decir, “... solo podrá mantenerse una imagen creíble de cohesión social mediante la apropiación y redefinición de las culturas de resistencia...” (Hebdige, 2005:119).

En la relación con las redes de significados (Cárdenas, 2009) que nos conllevan al uso de identidades, y en la redefinición de los preceptos de culturas opositores o de resistencia, como sugiere Hebdige, se trata de valorizar al sujeto roquero y de exponer, tanto al mercado como al consumidor, que la simbiosis entre realidad y mercado es un discurso de poder que impide liberar la imaginación y materializar el cliché del rock. En este intento, se pretende llevar al límite la cita de “roquero” de la industria cultural y desmenuzar esa construcción y representación social.

“... antes los roqueros ni sabían que eran roqueros, pero cuando te dispones a ser roquero es muy diferente. Es como un profe mío decía, los impresionistas no es que dijeron voy a pintar como impresionista, eso te sale y cuando ya está el nombre puesto y establecido y con las características, meterte ahí es una farsa, porque eso ya está ahí, y tratar que todas esas características te lleguen a vos, no es posible. Porque, o sea, en los libros o en la Sociología, en toda esas notas, te pueden decir el roquero es esto, hace esto, y te pueden decir tú eres roquero, pero dices no, yo hago otras cosas acá también... hay conceptos más amplios...”. (Entrevista a Carolina Estrella, 2012)

Ser roqueros y roqueras no es solamente lo que vemos y/o consumimos o lo que produce la industria o nosotros mismos. Estas otras construcciones no banalizan ni crean una aceptación social de los sujetos. Más bien son los roqueros y roqueras los que se sitúan en uno u otro lugar de enunciación y elección de identidades.

En el caso de las mujeres, su identificación estética con el rock no es motivo de control de la industria cultural y musical. El control femenino está mediado por la

objetualización de sus cuerpos. Las acciones y el lenguaje entre hombres y mujeres, es decir las relaciones de poder (Foucault, 1992) sistémicas o antisistémicas, obedecen a la lógica masculina que es utilizada por la industria cultural. Desde este punto de vista, la representación de las mujeres roqueras es construida por la industria cultural y es el cuestionamiento a ésta industria lo que posibilita derrumbar esas representaciones.

“Vivimos en una época de revolución de ciertas ideas dominantes... que afecta al derecho, el arte, la arquitectura, la filosofía, la literatura y hasta las ciencias sociales en particular... su presencia es general. No se rechaza solo las ideas, sino también, el estilo pragmático con el que se les ha presentado. Lo que define el momento actual es, pues, el debilitamiento de visiones totalizadoras definidas... la crisis nace de la incertidumbre acerca de los medios apropiados para describir la realidad social”
(Marcus y Fischer; 2000: 27:28:29).

En la búsqueda de entender la construcción social de los roqueros, es necesario preguntarse ¿quiénes o cómo han difundido esa imagen? ¿cómo se ha homogenizado esa construcción? ¿cómo llegan esas imágenes? ¿qué circunstancias lo determinan? Es decir, los sujet@s no son los únicos cuerpos donde se materializa el rock. También se ha desarrollado una industria alrededor de este género de música que ha sido categórico para su construcción. Y es en estudios que enmarcan al rock en procesos de lo popular²⁹ y en procesos globales e industrializados, donde las dudas planteadas se despejan de mejor manera.

A partir de Simon Frith y dentro de contextos de la música popular, las investigaciones consideran otros aspectos, se problematiza los procesos de conformación del rock desde distintos enfoques. Se toma en consideración temas alrededor de la música y el cuerpo, la música y la raza, el género, la escena, el consumo, la globalización, la producción local, entre otras (Simon Frith, 1996; Derek B. Scot, 2000; Horner&Swiss, 1999; Sara Cohen, 1999; Stephen B. Groce and Margaret Cooper, 1990; Mary Ann Clawson, 1999; Mimi Shippers, 2000; Gayle Wald, 1998). Este tipo de exploraciones no se limita a su descripción, sino que van

²⁹ Frith lo define dentro de los parámetros de lo consumible que perfilan las industrias culturales. Son experiencias de creaciones musicales que vinculan el carácter comercial de sus realizadores. En lo personal, lo popular considero como lo que está al alcance de todas y todos que viaja a través de las vías hegemónicas y no hegemónicas.

más allá. Penetran al interior de los sujet@s y los procesos, superan la representación visual o cliché del roquero.

Alrededor de la música rock se ha construido, paralelamente con el cuerpo del roquero y las implicaciones mencionadas, categorías para definirlo como tal. Por tal motivo es necesario conocer ¿cómo este género de música se difundió y entró en los parámetros de lo comercial? ¿cómo el rock se convirtió en popular y de qué manera hace posible, desde esta construcción, ampliar el concepto de identidad y renovar la concepción de identificación y discriminación? Y ¿cómo se moviliza el rock a modo de género musical a nivel industrial? Todas estas concepciones, sin duda, forman también criterios del discurso del rock y la construcción del roquero.

Masculinización del rock

No se puede establecer una receta de cómo se llega a ser roquero. No es como un disfraz que, cuando alguien lo usa, caracteriza o teatraliza al personaje de su disfraz. El estilo de vida de los roqueros llega sin forzar que eso suceda. Es preferible, en este tipo de análisis, recalcar el discurso construido y prestar atención de cómo se reproduce. En esos discursos se privilegia o se representa al rock como una afirmación masculina, pero ¿qué significa ser hombre? ¿cómo las características de hombría, valentía, etc., se han profundizado dentro del rock? ¿existe misoginia y/o homofobia? ¿qué pasa si no se cumplen los roles masculinos, se es roquero?

Alejandro Jodorowsky, en su libro “la Danza de la realidad. Psicomagia y psicochamanismo”, menciona muchas de las nociones superestructurales de lo que significa ser hombre. Denuncia, además, un modelo patriarcal y cómo la educación, cómplice de estos discursos de poder (Foucault, 1992), constituye una suerte de palanca atravesada por implicaciones de género.

“Los hombres no lloran y con su voluntad dominan el dolor... Para ganarte mi admiración debes demostrar que no eres un cobarde y sabes resistir el dolor y la humillación. Te voy a dar de bofetadas. Tú me ofrecerás tus mejillas. Te golpearé muy suavemente... Si la severidad era la base de la educación que yo debía recibir, por ser hombre y no mujer, desde que me corté el pelo, mi madre no dudó en aplicarla... El poder de mi padre, su culto al valor, su desprecio a la debilidad y la cobardía, me causaban terror. La valentía de mi padre era invencible,

autoridad absoluta... el imposible sentido de la vida era adorar al omnipotente padre”. (Jodorowsky, 2006:29:40:42:55:56)

En esta novela, que es una autobiografía de Jodorowsky, se recoge un pasaje algo común para muchas sociedades, sobre todo en la manera cómo se educa a sus vástagos, cómo se divide el trato para hombres y mujeres, y eso a vez encasilla lo “normal” de lo “anormal”. En la cita, la asociación de lo masculino con la dureza, soportar el dolor, la severidad, la valentía, la fortaleza, el poder, el desprecio a la debilidad y a la cobardía, la autoridad enclaustrada en la figura paterna, son redes simbólicas y materiales donde se asientan los sentidos de hombría, que trascienden el hecho biológico del género. Estas construcciones no son específicas del rock, sino para los hombres en general. Y están presentes en varias actividades sociales y agudizadas por la industria cultural en las representaciones y estereotipos de los roqueros.

Es necesario enfatizar en estas formas “masculinas” y transversales para muchas personas. Estas premisas de hombre ocurren en el rock como en el fútbol, en la iglesia, en la mayoría de familias, en el colegio, en la calle, en los Estados, etc. El hecho de denotar un patriarcado, encarnado en la sociedad que llega como un torrente incontrolable a todo ámbito de la vida, da muchas perspectivas del por qué el rock, más allá de su cliché estético, tiende a representar características masculinas.

Las características masculinas performan las relaciones de género. Mayra Rivas, guitarrista y música, cuenta cómo ve ella esta masculinización, cómo se fragua y materializa.

“... las personas nos movemos con arquetipos, con estereotipos de todo, necesitamos como modelos de cualquier cosa para vivir básicamente... Se confunde un montón la agresividad con la hombría para reivindicar de alguna forma algún pensamiento con violencia... Dentro de eso están las chicas metidas en la colada y no sé si se permiten ser ellas mismas. Se trata de ser aceptada de alguna forma en un lugar de hombres, ¿cachas?...”. (Entrevista, Mayra Rivas, 2012)

En estos procesos de “producir” hombres, se resaltan las características de manera visual, incluso se construyen en y con las personas, en sus mentes y sus cuerpos, en sus acciones y discursos, en la educación, en la Iglesia, en las vitrinas de centros

comerciales, en las portadas de revistas, de películas, de discos, en los medios de comunicación, en las instituciones públicas y privadas, etc. Estas construcciones, se complementan con prototipos de hombres perfectos y rudos, ideales y seductores, machos. Por ejemplo, la publicidad de cigarrillo y licores, los deportistas exitosos, modelos, actores, músicos, mientras los roqueros son los “chicos malos”, los “extremos”, aunque mantienen el principio viril del resto de estereotipos.

En este sentido, el tener una estrella de cine tipo Brad Pitt es justamente el estereotipo de hombre (hombria ideal), mientras que si sale el músico Ozzy Osburne, asegurando que él sí elaboró drogas, es un prototipo de roquero ideal, sin embargo no es el hombre ideal. Es decir, se juega con el límite de lo “normal” masculino viril, y lo que anárquicamente, a manera de curiosidad de niño, representa Ozzy. El punto es que se permiten ciertos aspectos por el cliché de rock. Es en estos “íconos” sociales donde las generalidades masculinas se materializan. En este contexto masculino, el rock está anclado a una naturaleza ruda, desafiante, agresiva, de desprecio a todas las debilidades, al enfrentamiento a golpes, a la violencia, entre otras.

La construcción identitaria ideal de lo masculino, intrínsecamente genera una afirmación heterosexual que se manifiesta sobre todo a nivel sexual (Foucault, 1977). Lo masculino es una conducta que regula el sexo y lo determina en su forma de materializarse, una matriz binaria donde el hombre representa al cazador y la mujer a la presa. El sexo, en esta lógica, es una condición masculina, viril, de pertenencia exclusiva de los hombres. Butler explica estas condiciones como una suerte de “norma cultural”, que performa los cuerpos y los determina en esos cánones (Butler, 2002).

“... (2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; (3) la construcción del “sexo”, no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual un *sujeto* asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se *somete*, sino, más bien, como una evolución en la que el *sujeto*, el “yo” hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y (5) una vinculación de este proceso de

“asumir” un sexo con la cuestión de la *identificación* y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas”. (Butler, 2002:19)

Esto se ancla o combina con la manera de representar el rock y a los roqueros. ¿Hasta dónde llega el poder discursivo para convencernos de un ideal construido en el lenguaje y en acciones repetitivas que performan el género, el ser y la identificación o identidad que cada uno represente? ¿Hasta dónde debemos practicar como verdaderas las normas culturales que nos dictaminan el sexo, la raza, la condición social, el espacio donde desenvolvemos, cómo debemos tratar al resto, etc.? ¿Acaso el proceso de heterosexualización, además de afirmar los principios masculinos, no dota de un poder intangible al legitimar al sexo como derecho y uso de hombres? ¿Acaso esta misma legitimación del sexo como sentido masculino, no objetualiza a las mujeres?

En estas condiciones nos formamos los hombres, y en estas condiciones sobre todo sexuales asume la condición femenina. “Lo relevante es mostrar las relaciones de poder que se dan en el entramado cultural y preguntarnos ¿por qué a lo largo de la historia se han entrelazado los discursos y prácticas de poder para articular un orden social determinado?”. (Cárdenas, 2009:86)

Dentro del rock, además de los principios descritos en el texto de Jodorowsky, se añaden los de las construcciones y discursos de la sexualidad que hablan Butler y Foucault. Son estas dos grandes bases donde se forma una figura sólida de lo masculino, por ende del roquero. La construcción del slogan “sexo, drogas y rock and roll”, convertido en un emblema del imaginario del roquero, visibiliza al sexo en los márgenes que define Butler; y, al rock como vehículo de lo ilegal pero permitido, un espacio de transición libre pero en construcción para las masas, un lugar masificado e intervenido por las industrias culturales y los medios de comunicación masivos, que se asume a manera de receta, manuales o estilos de vida.

Es necesario recalcar que no hay un manual de cómo llegar a ser roquero. Lo que existe es la construcción, desde una mirada universal, de ciertas características que los sujet@s toman como posibilidades reales y concretas, muchas de ellas apropiadas como características del rock. Para cuestionar los discursos de la

masculinización, el ser hombre no determina el ser roquero; lo que a los hombres, determina, cultural y socialmente, es el discurso.

Después de todo se debe reconocer y/o reflexionar que el cliché del roquero se ha convertido en la "verdadera" representación del rock.

El rock como construcción popular

“... es triste también porque hay como una especie de estereotipo del roquero, del punquero y está full gente que simplemente ya, está la pinta, pero se dejan chumar, se dejan drogar: entonces si solamente te metes así como en ese trip de distroy, te cagas, porque también la máquina, el sistema y todo contra lo que supuestamente luchas te tiene dominado, entonces no pasa nada. Al capitalismo, digamos, le conviene que estemos así, que estemos dopados, que estemos sin hacer nada porque simplemente somos desechables para el sistema” (Entrevista a Mayra Rivas, 2012)

Es necesario contextualizar cómo se mueven estas nociones culturales e intersubjetividades que posicionan ideas y sujet@s, y cuestionar cómo localmente entendemos estas construcciones múltiples. Mediante el concepto de “popular” (Frith, 1996) estas construcciones culturales, musicales, de género, de clase, de raza, etc., se refuerzan y reproducen. Se podría decir que es donde se condensa todas las expresiones y fragmentos de lo que se asume como cultura popular.

El rock como, construcción popular, trata de explicar que la industria ha anclado la estética al sonido que produce uno u otro género musical, es decir estaríamos frente a la ecuación: rock=estética. Sin embargo, transparentar lo que conlleva el posicionamiento de los roqueros y el rock, desde la aplicación del sentido de lo popular, quiere decir que los roqueros no siguen el mismo guión en todas partes del mundo. Es la acción social y local la que forma estas condiciones y fomenta los sentidos de lo popular. Son los cómo se forman las escenas locales y lo que determina el axioma de lo popular.

La noción de lo popular explica que las formas universales tienen particularidades propias en espacios locales, y marca una diferencia entre lo que se produce globalmente y localmente. "Esto es por lo menos parcialmente, porque la música popular está tan claramente ligada a su función social, y así abiertamente conectado a la iniciativa comercial, que hacer afirmaciones acerca de su autonomía,

es ridículo a los atribuidos de un canon de industrias que trascienden el comercio" (Brackett, 1999:126)³⁰.

Pero cuál es el inicio del rock, cómo empezamos a entender lo que llamamos rock dentro de la escena local, en qué ha cambiado la percepción y la organización, qué ha pasado con los cambios que no se han marcado dentro de la representación del rock. Es importante reconocer que este fenómeno no es desconocido ni ajeno en Quito. El nivel de "popularización" ha detonado una constante y creciente presencia, no así su entendimiento y definición. Por ejemplo, en 2001, un estudio fotográfico denominado "Rockeros" (mortales como cualquiera), del reconocido fotógrafo y ex viceministro de Cultura, del gobierno actual, Paco Salazar, define al rock así:

"...Qué viva el rock. Pero la vida es tuca y tiene el acierto de sonar así misma y desde esta minoría, expresión de una mayoría de ecuatorianos de este país en soletas, reincidente entre la crisis, la corrupción, la mediocridad y la desidia; diez años hace, se va pariendo, poco a poco, el rock nacional. Un rock duro, confrontador y contestatario; una bomba de esquirlas hirientes y desafinadas, un sonido distorsionado, eléctrico y diverso. Un rock en gestación y aborto permanente, manufacturado a punta de necesidad y entrega, de convicción, sacrificios y carencias; de vuelos, deslumbramientos, pasión y funerales... he aquí el Rock Made in Ecuador, vivito y jodiendo en medio de una sociedad "adulta" pero fundamentalmente inequitativa, acomplexada y excluyente... Mientras el Congreso... no halla una agenda mínima para preñar a la democracia ecuatoriana... ¡oh sorpresa!, desde garajes, talleres y trastiendas, en los últimos 10 años, los roqueros van generando un sonido, unos contenidos, una estética". (Salazar, 2001:3)

Es importante enmarcar lo que se construye en esa romántica definición del rock nacional. Por un lado se afirma una condición social marginal del roquero, un anhelo de identidad nacional, aniquilada por las clases políticas; una reivindicación "sindicalista" de los roqueros, por no existir una "democracia" equitativa; un grito a manera de trova, con sonidos estridentes y eléctricos. Por otro lado existe una afinación más fuerte con el activismo político que con la creatividad artística. No hay un solo rastro de una intervención femenina, tampoco hay una proyección del rock

³⁰ "This is at least partially because popular music is so clearly tied its social function(s), and so overtly connected to commercial enterprise, that it makes claims for its at in o my seemlier croups to those attached to the idea of a canon of materprises that transcend commerce" (Brackett, 1999:126). Traducido por Hernán Jouve R.

que no sea como medio de irreverencia o reclamo, peor se encuentra una fijación musical creativa.

Los razonamientos y fundamentos del rock nacional también han quedado como esencialismos de una militancia política que borra una proyección de vida por medio de la música. Esta sofisticada relación, casi invisible, ha formado una tensión entre la autenticidad y la pose. En este mismo sentido, en el transcurso del 2001 al 2012, con relación al texto de Salazar, se han profundizado conceptos alrededor de los lazos que crean y mantienen el rock en la escena local y nacional. Es decir, la fragmentación de la información ha cambiado los clichés, los ha dinamizado y modificado constantemente. Enfocarse en los lazos que articula al rock, puede expandir y alimentar el imaginario “rebelde” y “anarquista” que rodea a este género musical. Por ejemplo, la globalización causó una expansión de expresiones culturales, así como su fragmentación y reinención de muchas de ellas, lo que dio paso a la formación de otros conceptos para entender lo que se produce localmente.

Con el concepto de escena (Cohen, 2000 y Viteri, 2011) se puede comprender cómo se articula la identidad por medio de la música y lo que se produce alrededor de ella, a más de dejar de lado el componente estético y el ideal de que el rock se fundamenta en el reclamo político. En el caso de Quito es fundamental aplicar este esquema ya que la mayoría de músicos forman parte de la cadena productiva del rock. David García, baterista de la banda Mortal Dedicación, piensa que “... son sonidistas, músicos, cargan los instrumentos, el sonido, montan todo el show y hasta tocamos...” (Entrevista a David García, 2012). Por lo que hablar de escena es como hablar de una construcción improvisada de profesionalismo por falta de desarrollo de industrias musicales en el país, para dar cabida a la organización y producción independiente, desarrollar la producción musical y generar espacios de difusión y distribución. No obstante, estos lazos no son solamente a nivel productivo o musical, sino también a nivel de hermanos, parejas, etc.

“La noción de “escena”... hace una relación del término con: a) un estilo o estilos musicales para referirse a un grupo de personas que se articulan por y alrededor de una práctica musical; b) una actividad específica de una locación geográfica; y c) comunidades de músicos y seguidores de

un estilo musical que entablan redes de relación *interculturales* a nivel global...”. (Viteri, 2011:82)

En el contexto quiteño, el discurso institucional ha robustecido el concepto de escena con políticas de aceptación y diferenciación, distribución de espacios y roles, etc. Estos discursos se convertido también en un insumo de políticas públicas. Por vía de esta noción paternalista de apoyo a la “creación artística”, los niveles de gobierno se han involucrado en procesos de visualización del rock nacional, particularmente en Quito.

“Actualmente estos procesos han generado espacios oficiales para la difusión de este tipo de expresiones, tales como festivales, conciertos y exposiciones de arte auspiciadas por organismos municipales o el Gobierno Nacional. Las llamadas “identidades juveniles” como la “roquera” o “metalero”, ahora son parte de la agenda intercultural del Ministerio de Cultura... es evidente el limitado o nulo acceso para aparecer en medios de comunicación como radio o televisión para los músicos locales de cualquier género alternativo de música, la falta de recursos y accesos a materiales necesarios para la producción musical, el sinfín de dificultades legales para conseguir los permisos necesarios para realizar conciertos de música independiente o los prejuicios generalizados que condenan a estos espacios y que muchas veces se reproducen en los mismos medios de comunicación... se debe aclarar que el rock como movimiento social que se articuló en los años ochenta en el sur de Quito y que en los noventa adquirió un estatus de movimiento social es la forma más visible, pero no la única, para explicar las condiciones actuales de producción musical independiente en Quito”. (Viteri; 2011:64:65)

Estos acontecimientos sociales implican abrir los modelos o enfoques de estudio e investigación, y reflexionar sobre nosotros mismos y nuestros procesos de sociabilización y relacionamiento. El rock en Quito tiene sus particularidades, y los roqueros también, pese a que actualmente se realizan conciertos con auspicios estatales. Sin embargo, se debería ir más allá de la idea de dejar que el rock cumpla una función estricta, y ejercer su rol cuestionador de la institucionalidad social o una función estética liberadora únicamente. Se trata de entender la generación de lo popular vinculado al rock y diferenciar procesos homogenizantes de experiencias locales. Sobre esto Santiago Hidalgo, amigo, músico de sesión y guitarrista de la banda Seeds of Disease, opina lo siguiente:

“Acá en Quito, la escena esta bien rara... hay muchos promotores de conciertos de metal, y otros géneros que por unas cuantas lucas han hundido la producción (roquera) nacional, han representado todo el movimiento roquero de Quito en tres bandas. Pero más que estas notas de conciertos y bandas, nosotros tenemos otras formas de mostrar la música, los circuitos son más pequeños y sin tanta difusión y dinero para la producción. Ahora hay muchos bares por la zona, en el sur, en los valles, donde se hacen conciertos todas las semanas. La diversidad es muy amplia, incluso hay propuestas nuevas... ya ni las fachas se parecen... Las grabaciones son entre panas, en estudios de todo tipo, pros y casero... Hay full cosas que también nos diferencian...”. (Entrevista a Santiago Hidalgo, 2012)

Hay que considerar que si bien a nivel global la música tiene un reconocimiento de arte, en Quito este concepto todavía no se ha desarrollado plenamente. La industria no se perfila a un nivel de profesionalización. Mucha gente, de a poco, ha salido al exterior a estudiar carreras de producción, grabación, música, pero los niveles de una red de producción todavía están levantándose. No hay un desarrollo de las potencialidades en cuanto a estudios de grabación, costos de producción, es decir, la agencia sigue siendo independiente. Y en esta escala de producción, lo que más se ha desarrollado ha sido la promoción del mundo del show: festivales y conciertos, etc. Mientras que las características para visualizar el rock de manera no convencional se hallan justamente en las formas, lazos y redes que se arman para socializarlo.

Para hacer referencia al movimiento roquero y su proyección en cuanto a asistentes a eventos masivos de música al aire libre, el Festival Quito Fest es una fuente para entender esta magnitud. Este festival, que arrancó en el 2003, actualmente convoca a más de 80 000 personas. Es de corte independiente, autogestionado y una gran tribuna para bandas nacionales a nivel nacional e internacional. En el “2003 asistieron 5 000 personas... al año 2005 más de 30 000 personas asistían a este evento, el 2009 representa el año cualitativo que hace al festival uno de los referentes latinoamericanos de la música independiente... en el año 2010 asistieron 60 000 personas... 2011, 70 000 personas en dos días...”³¹.

Estas cifras son muy decidoras y hablan de la cantidad de gente que sigue el rock de Quito, el interés y también el impacto dentro de esta sociedad. Sin embargo, hay que resaltar que no hay referencia, en 9 de los 10 años de su realización, de una

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=RJqDVprGQLk> Página visitada el 10 de octubre de 2012.

sola banda de mujeres de metal extremo que haya tocado en vivo en este festival. Recién en 2012 apareció la banda Onírica, conformada por mujeres, y se pudo tener una perspectiva de su calidad creativa e instrumental. Tampoco en las reseñas de algunos reportajes sobre el Quito Fest, que están en el *YouTube*, hacen referencia a las mujeres; y, las imágenes en casi su totalidad son de hombres sobre el escenario, lo cual también es un indicador de cómo se construye el rock y cómo los patrones canónicos masculinos del rock siguen presentes.

Rockeidad y globalización

Simon Frith, en su libro *Performing Rites*, habla del valor de la música, el rock dentro de la música popular y es claro al señalar que en la actualidad, mediados por los procesos de globalización, es casi imposible no hablar de música o que no nos acompañe en distintos momentos de nuestra cotidianidad. Por ejemplo, en programas de televisión, películas, eventos públicos, cenas, almuerzos, desayunos, cuando nos levantamos, al dormir, en momentos de soledad, en el carro, etc. Es decir, estamos en un mundo en el que nuestras vidas tienen una banda sonora: lo que oímos. El reconocimiento de los distintos tipos de música está asociado al arte popular, a lo que tiene mayor circulación en el mundo, a lo que vemos y consumimos mediados por las industrias culturales (Frith, 1996), como por ejemplo la danza, el ballet, el cine, la televisión, la literatura, las bandas, etc.

"Este concepto paradójico de la música implica que lo que califica como "música" en un contexto tal vez es "ruido" en otro, para otras personas las canciones pueden evocar otros mundos sonoros, y puede funcionar a manera de productos comerciales en determinados momentos de la historia". (Brackett, 1999:124).³²

Lo que destaca David Brackett es que la conformación de la música se da con cada momento histórico, donde la industria musical y/o cultural lo legitima en límites de lo funcional, así cada ritmo tiene su momento histórico de aparición. El momento del rock fue casi al mismo tiempo que la industrialización; el desarrollo de la tecnología se vio materializado en instrumentos musicales eléctricos por ejemplo. El rock fue asociado con la juventud, en un momento histórico donde los problemas mundiales

³² This paradoxical conception of music implies that what qualifies as "music" in one context maybe "noise" in another, for others songs may conjure up other sonic worlds, and may function more poorly as commercial products at particular historical moments" (Brackett, 1999:124) Traducido por Hernán Jouve Reyes.

geopolíticos brindaron a los jóvenes un espacio de visibilidad, para mostrarse como sujetos activos, con criterio, reflexivos y cuestionadores. En ese sentido el rock y su difusión fueron una oportunidad para construir ideales y estilos de vida para jóvenes. Por otro lado, las industrias culturales no alcanzan a representar todo lo que es popular o saber qué creación clandestina puede convertirse en objeto de consumo masivo; es una relación directa con las expresiones que van apareciendo y acumulando a lo largo del bagaje cultural de la humanidad.

Estos estudios, que hablan del valor de la música, parten de los pensamientos de entender y cuestionar acerca de cómo llegamos a conectarnos con la música y cómo la industria musical, a la vez que hace popular cualquier tipo de música, también lo convierte en producto comercial. Esto nos abre una brecha para entender cómo se construyen estas experiencias particulares en escenas o comunidades, y nos da un parámetro para entender cómo el rock se industrializó y salió de las tinieblas de la persecución y exclusión. Estas preguntas nos llevan a un entendimiento, donde se fijan el relacionamiento entre los músicos, la audiencia, el consumo y la industria (Brackett, 1999), y cómo muchas veces estos aspectos también forman parte de un discurso comercial que elimina el contexto y vende el texto.

"La frustración entre lo que vende y lo que es popular (los supuestos que lo que se vende es por lo tanto "valioso") es evidente en la cuenta de "discriminación popular" de Fiske, por ejemplo. Hace hincapié de la incapacidad de las industrias culturales de masas para predecir o manipular el gusto popular (como lo indica el gran número de "fallidos" discos, películas, programas de televisión, revistas, etc.), no se cuestiona las implicaciones del fallo, o que el mercado defina lo impopular, o que un éxito de mercado tenga por definición un público popular." (Frith, 1996:15)³³

Para Frith, el hecho de que la música entre en parámetros de valoración estética es el carácter de lo popular, es decir la música llega de una manera visual estética a nuestros sentidos. La discriminación y exclusión hace que en algún punto estos sonidos y las formas de escuchas y disfrutar la música, se masifiquen y lleguen al

³³ "The elision between what sells and what is popular (the assumptions that with sells is therefore "valuable") is obvious in Fiske's account of "popular discrimination", for example. He stresses rightly the inability off mass culture industries to predict or manipulate popular taste (as indicated by the vast number of "failed" records, films, TV shows, magazines, and so forth) but does not question the assumption or that a market failure is by definition unpopular or that a market success has by definition a popular audience" (Frith, 1996:15). Traducido por Hernán Jouve R.

terreno de lo popular. (Frith, 1996). En estos contextos, hay que señalar que la música valorada como verdadera y la que no, se cruzan en varios lugares. Tanto la música comercial como la que no, tienen melodías y ritmos que provienen de la gran cantidad de sonidos, músicos y bandas que recorren el mundo. De esta manera, se evidencia cómo las industrias culturales pueden manipular los públicos para que consuman lo que ellas valoran como popular. Este es el caso del rock que se hizo popular e industrial, y se complementó con rasgos estéticos corporales, simbólicos y textuales, hasta llegar a tener el cliché y estereotipo del roquero.

Es entonces cuando el asunto de la valoración, tanto estética-identitaria como musical-sonora, se vuelve en un canon que, según los intereses del mercado, es aceptada como tal. El rock, como género y sujeto en la lógica de discriminación y diferenciación, es un problema que transita por los medios de comunicación y la globalización y se asienta en el reconocimiento de identidades que, posteriormente, al ser masivas, entran en el estatus de popular.

La música, indiscutiblemente, desde sus inicios hasta el día de hoy, mantiene varios atractivos. Esto causa que aparezcan jerarquías que sitúen y acomoden los sonidos, descontextualizando su origen y conectándoles con el mundo de las industrias comerciales y todo lo que estas implican. Esta tensión, que se halla funcionalmente en el límite de lo superficial y lo “auténtico”, Frith lo evidencia de la siguiente manera:

“La sugerencia de Shusterman de que lo estético y lo funcional son inseparables el uno del otro en la manera de responder y tener sentido del arte popular, es una especie de interpretación inversa de Pierre Bourdieu, la estética del arte culto es funcional: permite a los estetas demostrar su superioridad social. Mi posición es que no es sólo la burguesía que utiliza criterios estéticos con fines funcionales. Si las relaciones sociales se constituyen en la práctica cultural, entonces nuestro sentido de la identidad y la diferencia se establece en los procesos de discriminación. Y esto es importante... tanto en los niveles más íntimos de sociabilidad (un aspecto de la forma en que la amistad se formó y organizó el cortejo), y los niveles más anónimas de oferta de mercado (en el modo en que las industrias de la moda y la publicidad tratan de colocarnos socialmente juicios individuales de lo que nos gusta y no les gusta traducidos en patrones de ventas). Estas relaciones entre los juicios estéticos y la formación de grupos sociales son obviamente

crucial para la práctica cultural popular, los géneros y los cultos y subculturas". (Frith, 1996:18)³⁴

De la misma manera como se crean jerarquías y niveles de autenticidad en la música, también las identidades que surgen o no con sonidos populares entran en el mismo juego. Tanto lo musical y lo estético forman, funcionalmente, el mundo de la industria. Así como hay un mundo comercial de la música, los estilos de vida como el ser roquer@ también transita por estos canales y, socialmente, se legitiman desde la globalización por medio de las industrias culturales (Hall, 2003). Parecería que tanto la música como la estética tienen el límite de la funcionalidad comercial, lo que puede llevar a ser consumido y visto como mercancía; se produce una suerte de fetichización de identidades domesticadas y canonizadas. Paralelamente, lo popular no se reproduce únicamente a través de las industrias, sino que hay actividades humanas y relacionamientos alrededor de estos estilos de vida que se forman como impopulares, aunque también son insumos del mercado comercial al ser legitimados en una vitrina.

En este sentido, la cita de Firth puntualiza el rock como una experiencia estética y es en este punto donde el estereotipo se convierte en popular. La figura de lo que es “ser roquero”, más el sonido, se manifiestan y materializan en el cuerpo. Los atributos que el mercado ha caracterizado como popular sería lo que se considera legítimo. En el caso del rock, los estereotipos masculinos de rudeza, espontaneidad y fama tienen una representación y connotación social más cercana a los cánones de la publicidad y marketing que de la formación identitaria en sí. Sin embargo, ¿en qué nivel afecta en lo local? ¿cómo se evidencia la reproducción de ciertas características globales de los discursos alrededor del rock?

³⁴ “Shusterman’s suggestion that the aesthetic and the functional are inextricable from each other in the way we respond to and make sense of popular art is a kind of reverse echo of Pierre Bourdieu’s point that the aesthetic interpretation of high art is, in fact, functional: it enables aesthetes to display their social superiority. My position is that it is not only the bourgeoisie who use aesthetic criteria for functional ends. If social relations are constituted in cultural practice, then our sense of identity and difference is established *in the processes of discrimination*. And this is... important at both the most intimate levels of sociability (an aspect of the way in which friendship are formed and courtship organized), and the most anonymous levels of market choice (in the way in which fashion and advertising industries seek to place us socially by translating individual judgments of what we like and dislike into sales patterns). These relationships between aesthetic judgments and the formation of social groups are obviously crucial to popular cultural practice, to genres and cults and subcultures”. (Frith, 1996:18). Traducido por Hernán Jouve R.

Esta mañana me estaba cuestionando, pensando en la banda y decía si hubiéramos querido o si queremos grabar ahora un disco, bacán, y mantenernos fuera de lo establecido, de la sociedad, del marketing, como del sistema, no vamos a tener mucha plata, hay que tener plata para mantenerte afuera. De ahí pensaba, a ver, puedes grabar un disco, ahora con el Ministerio de Cultura y tener el sello de los manes, es incoherente, pero si no tienes plata eso es lo que pasa con muchas bandas, eso es lo que está pasando. Así veo yo el rock ahora, o te puedes mantener como tal vez en una pose, con un poco de plata o, también te dejas absorber por el sistema, por el Estado, por todo. Entonces, lo único que tienes es tu música, las letras, pero ya no como la forma de vida. Tarde o temprano pasa eso, es como detener un poco. Así veo yo el rock ahora, o sea ha sido absorbido. (Entrevista a Susana Anda, 2012)

Mediante este ejemplo podemos entender qué ha pasado con el rock y su configuración de popular, y cómo ha llegado a lo local. El ejemplo de querer grabar un disco, y lo que actualmente está detrás como auspicios institucionales, es un modus operandi que, de cierta manera, va contaminando la escena con un clientelismo que degenera la capacidad creadora e incluso malinterpreta los fenómenos populares de música y estética. El estatus actual del rock ya no implica lo que era antes, sino que hay una conexión muy fuerte con lo comercial, y ya no es un sinónimo de “mantenerse fuera de lo establecido”. El carácter de popular crea un espejismo identitario entre pose y autenticidad; en esa brecha, entre ser y no ser, se encuentran los prejuicios sociales de género, clase, territorio, etc.

Performance de la Rockeidad

En la disputa entre ser auténtico y mantener una pose es donde fluyen los paradigmas mentales que usamos para discriminar, buscando esa figura de construcción “popular” del roquero. Carlos Álvarez, músico, guitarrista de la banda Avatar, piensa:

“... es bien raro, foco ahora, decirse sí soy roquero, ¿me cachas? Primero que no me gusta que me encasillen... hay full noveleros ahora, antes hace unos 10 años, un poco más tal vez, no encontrabas cada dos locales, camisetas de bandas, tatuadores en todo el mercado artesanal. Es como si hubiera una especie de fiebre por ser “malo”... O sea antes tener el pelo largo no era común pues loco, ahora incluso hay full colegios que permiten eso y hay full chamos con el pelo largo. Entonces, es como que está al alcance de todo el mundo, es como si por ser roquero te venden como ser jugador de fútbol ¿cachas?... y no es así la nota, brother...”. (Entrevista a Carlos Álvarez, 2012)

En este reconocimiento social juega mucho el posicionamiento y la construcción de dureza del rock. El perfil del roquero encuentra un eco en el consumo de lo popular, que lo traslada a su vivencia y, por lo tanto, su “normalización”. De igual forma, su representación y construcción entra en una constante revaloración y/o actualización. Entender cómo las identidades son manipuladas, sin juicios morales que determinen si está bien o mal, es comprender que hay una realidad que sucede y se materializa en el consumo de rock, de sus accesorios, vestimenta e incluso música. Al respecto, Andrés Galarza, guarandeño que vive en Quito 10 años, antropólogo, músico y guitarrista, cree que:

“... prefiero decir que soy músico, y como que ahí el entendimiento de las personas se amplía y te ven con otra cara. Antes te decían roquero y qué es eso. Ahora ya hasta cualquier man te habla de rock, saben un poco distinguir un punk de un metalero, saben los lugares donde se frecuenta a roqueros y hasta los taxistas me han dicho que los roqueros somos frescos, que no hacemos problema. Entonces es como que ya no hay emoción de la incertidumbre, de la novedad. Y ahora creo que se ve más como una pose, no sé pero hasta en los comerciales de la tele hay full roqueros que salen en publicidad de la Fanta o de comida, pura huevada...”. (Entrevista a Andrés Galarza, 2012)

En este testimonio podemos dar cuenta de una suerte de desilusión de lo que representa la etiqueta de “roquero”. Más allá de sentimentalismos, se debe señalar al respecto que mucho tienen que ver los medios visuales de toda índole, ya que juegan un papel importante que marcan esas identidades construidas de las manifestaciones culturales urbanas. El despegue del consumo de rock en Quito fue gracias al nivel de masificación, visibilizado como algo que no iba a parar. En este camino no se debe satanizar al consumo, porque es una de las tantas formas como el rock se ha metido en la sociedad o “normalizado”. Este mismo fenómeno ha ampliado el espectro y profesionalismo de las bandas y conciertos, y ha consolidado una forma de vida que, al menos, ya no es tratada con mucha discriminación. Aunque todavía se debe entender este tipo de construcciones como algo elaborado con propósitos comerciales y, desde ahí, adoptar una postura clara del porqué somos “roquer@s”.

Música popular y mujeres

Dentro de estudios de la música popular poco se habla del papel que tienen las mujeres. Asumimos, por lo expuesto, que el rock se construye sobre la base de la asociación masculina. En este caso, la participación de las mujeres dentro de la música rock, por no ser hombres, estaría en la imposibilidad de ser valorada. De igual forma, el aporte creativo dentro de lo musical y el posicionamiento del rock han sido atribuidos a los hombres. Y conlleva, incluso, la posibilidad de realizarse como músico o instrumentista.

“Los científicos sociales han investigado muchas facetas de la música popular en los últimos 25 años. La gran mayoría de los esfuerzos se han centrado en los hombres y sus contribuciones a la creación e interpretación de la música popular. Como resultado de ello, se sabe poco sobre las mujeres y sus experiencias como músicas en una actividad tradicionalmente masculina y dominada por los hombres... Para los científicos sociales fue lento el acercamiento para investigar experiencias de las mujeres y sus contribuciones a la música popular debido a que aproximadamente el 90 por ciento de todos los artistas de grabación y el personal de acompañantes en el negocio de la música son hombres (Frith 1981, 136). Históricamente, las artistas femeninas con éxito comercial fueron ignoradas cuando la industria de la música comenzó a cosechar los beneficios económicos de la música rock and roll... las explicaciones que se dan generalmente para el éxito disminuido de las mujeres en el rock and roll, es el sentido de degradar sus capacidades musicales. (Frith 1981, 85) "(Groce y Cooper, 1990:220:221)³⁵

Pensar de esta manera nos sugiere un acercamiento al por qué se ha invisibilizado a la mujer dentro de la industria de música rock, por qué las artistas femeninas no han podido despegar junto con las bandas de hombres. Esto no solo pasa por un estatus comercial, sino que el rock al tener una construcción masculina ha imposibilitado observar las capacidades artísticas de las mujeres.

³⁵ Social scientists have investigated many facets of popular music over the last 25 years. The vast majority of their efforts have focused on men and their contributions to the creation and performance of popular music. As a result, we know little about women and their experiences as musicians in a traditionally male-center and male-dominated activity... Social scientists may have been slow to investigate women's experiences in and contributions to popular music because approximately 90 percent of all recording artist and attendant personnel in the music business are men (Frith 1981, 136). Historically, commercially successful female entertainers were ignored as the music industry began to reap the economic benefits of rock and roll music... the explanations usually given for women's decreased success in rock and roll music demean their musical capabilities (Frith 1981, 85)" (Groce and Cooper, 1990:220:221). Traducido por Hernán Jouve R.

Estos espacios han opacado a las mujeres en su expresión artística como músicas³⁶ instrumentistas y roqueras. Parecería que la música popular construye ideales de artistas, los clasifica según su género, les dota de un campo de acción y una posibilidad de herramientas que corresponden a su cuerpo biológico. Hay una especie de jerarquización de la capacidad de hacer rock frente a la capacidad creativa degradada de la mujer, legitimada por la cantidad de bandas masculinas de rock. Es decir, la imagen de “artista” y creador en la música popular recae en los hombres. Esa capacidad y característica humana no se asocia con la feminidad. Además, la industria y el tipo de construcción del mercado y negocio, alrededor de lo que denominamos música popular, está manejada por hombres.

“Debido a la asociación tradicional de las mujeres en el canto, sus oportunidades y logros han sido desproporcionadamente concentrados en las formas musicales que destacan el desempeño individual vocal (Clawson, 1993; Green, 1997). Géneros como pop, con su enfoque en el vocalista respaldado por músicos de estudio anónimos y populares contemporáneas... han contado como los sitios principales para el desarrollo del arte de las mujeres”. (Clawson, 1999: 194)³⁷

Estas condiciones fueron o han ido cambiando. Sin embargo, prevalece la idea de los hombres sobre las mujeres. La degradación de ellas en este movimiento reproduce similares comportamientos en otros niveles del rock. Por ejemplo, la asociación rock=hombre se repite en la escena, en donde la mayoría de participantes son hombres. En vez de haber un degrado hacia la capacidad artística de las mujeres hay una violencia contra ellas, como indica Susana Anda, baterista de la extinta banda "Juana la Loka", quien tocó por ocho años en la escena local:

“Si era mujer tenías que entrar con un hombre, tenías que estar en un grupo con hombres o con varias mujeres, eso era más difícil, con varias mujeres (para) que sepan que son lo suficientemente fuertes como para enfrentar cualquier tipo de agresión. Pero no, yo iba sola, por las bandas

³⁶ (Mousikē) Concepto griego que significa “el arte de las musas”. De allí deriva la palabra música. Arte de combinar los sonidos y los silencios a lo largo de un tiempo, produciendo una secuencia sonora que transmite sensaciones agradables al oído, mediante las cuales se pretende expresar o comunicar un estado del espíritu. <http://www.definicion.org/musica> Página visitada el 10 de octubre de 2012.

³⁷ Because of the traditional association of women of singing, their opportunities and achievements have been disproportionately concentrated in musical forms that highlight individual vocal performance (Clawson, 1993; Green 1997). Genres such us pop, with its focus on the vocalist backed by anonymous studio musicians, and contemporary folk, featuring the self-accompanied singer-songwriter, have severed as the principle sites for the development of women artistry”. (Clawson, 1999: 194). Traducido por Hernán Jouve R.

y por el ambiente también. De cierta manera como que me atraía eso que no estaba dentro de lo establecido en esa época. Yo entraba, por ejemplo, yo guardaba plata, ahorraba para el concierto, chuta, y venían los borrachos, los más batracios a decirme “ya, acólitame, pelada”, a abrazarme, así, yo era como toda flaquita y de ahí, me tocaba pagarles la entrada para que no me molesten y se quedaban todo el concierto conmigo. Entonces eso ya era hecho verga. O si no, si entraba sola, te cogían el culo... no sé qué tipo de concepto tendrían, pero entraba mujer y era a cogerle el culo. No sé, pero a mí me cogieron el culo un montón de veces y era por las ganas de hacerlo, como de agredir, pienso yo”. (Entrevista a Susana Anda, 2012)

Es importante considerar este tipo de manifestaciones, ya que nos refiere a las relaciones de poder que se marcan en la división de los sexos (Foucault, 1992), que en principio son ajenas a lo musical y pasan más por formas de comportamiento cultural aprehendidos desde distintos patrones y formas de relacionarnos en el mundo. Comportamientos que se reproducen en la construcción del rock y en la música popular. Las acciones de violencia o acoso a mujeres están también dentro de lo que presenta las industrias musicales.

Hay varios limitantes o construcciones mentales que se han forjado espacios validados por el género y, al igual que la historia, son protagonizados en su mayoría por hombres. La industria musical también ha mantenido esa corriente homocentrista, por la que inmiscuirse en experiencias directas de mujeres artistas (Cárdenas, 2009) es una manera de subrayar formas anacrónicas de investigación dentro de estudios de la música popular.

Lazos y mujeres en la escena roquera de Quito

Las diferencias estructurales que encarnan en jerarquías sociales y estéticas, vendidas por la publicidad como fórmulas de vida perfecta, también pueden ser leídas tanto como resultado de la globalización y de los procesos de enajenación cultural como de los procesos emancipadores. Parecería un gran círculo vicioso en el que mientras se libera, se “normaliza” y empieza una nueva exclusión.

Enfocados al tema de género, es interesante analizar cómo o mediante qué vínculos las mujeres entran en la escena, o cómo es su proceso de socialización y de armar redes dentro de la escena quiteña. Desde estas preguntas podemos analizar, con

otra visión, la presencia de ese código o patrón masculinizado donde radica la construcción del roquero:

“Estudiar la escena musical hoy en día, implica hablar de la relación del lugar donde se da la escena y de cómo, a su vez, esta escena se relaciona con el mundo... nos referimos al grupo particular de sujetos que conforman esta escena en su relación con el mundo, relación que está mediada por distintos factores que van de la mano de las industrias musicales, los medios de comunicación y los distintos tipos de flujos y tecnologías que lo conforman... Cuando se entra en estos espacios, es evidente la mayoritaria presencia de actores masculinos en las bandas y en el público. No es secreto que a nivel global el rock ha mantenido una relación estrecha con distintas manifestaciones de masculinidad; relación todavía más evidente en sus géneros comúnmente llamados pesados...”. (Viteri, 2011: 49:50:84)

En el caso de las mujeres en la escena del rock en Quito, en las redes que construyen en su círculo de “roqueros” están presentes hermanos, amigos, novios, es decir referentes que afirman el carácter masculino del rock. No hay referentes femeninos en muchos casos. Y esto no solo pasa en el rock, sino también en espacios como la filosofía, la música, los deportes, entre otros. Esto se puede inferir de las entrevistas mantenidas con otras músicas, donde la mayoría se inicia con hombres en el rock, pero sin discriminación, más bien con bastante camaradería, diversión y amistad. “... ya había entrado a la universidad, tal vez como en el 99 ó en el 2000. No sé. Este pana me mostró un poco con partituras la batería, me explicó y ya pude cogerle de una... Con otro pana más tocaba el chelo, y él sabía cómo manejar la computadora y ponía los track y grababa...” (Entrevista a Susana Anda, 2012).

“... el referente más cercano que yo tengo en mi familia es mi hermano, Jimmy, él es baterista de los Chancro Duro desde el 93. En ese tiempo debo haber tenido 8, 9 años ó 10 años... Yo le veía a mi hermano, estuve en todo el proceso cuando aprendió a tocar, aunque recuerdo muy levemente cómo él aprendió a tocar, y luego, claro, mi mamá le compró su batería cuando él ya se graduó del colegio. En ese momento fue cuando mi hermano Daniel y yo vimos la batería y dijimos juguete nuevo, qué bacán. Yo, de hecho, súper juguete, mi hermano también pudo haber dicho qué súper juguete, pero ya con un poco más de madurez, porque mi hermano es mayor a mí, tiene dos años más que yo. Yo soy la última y la única mujer de dos hermanos. Entonces, claro, mi hermano tocaba muy bien, el man sabía muchas cosas empíricamente, entonces yo me subía a la batería y empecé con chan, chan, chan, cuando era niña... Cuando empecé a tocar, a manotear, aprendí algunas cosas y mi hermano me vio, cómo, chuta la Xime está con esas ganas, y me enseñó algunas cosas mi

hermano. Desde ahí me enseñó una base con la cual saqué un ritmo y con ese ritmo pasé como un mes, dándole todo el tiempo; cuando ya lo perfeccioné, dije qué bacán como sonaba. Eso ya era como en cuarto curso...”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

En este fragmento se reconoce muy bien la definición de escena, entendida como los lazos que se tiene o el entorno que crea este gusto y expresión cultural. Es en ese contexto local donde se evidencia a la música como un catalizador claro de los lazos y del rock de Quito. Imaginemos Quito hace 20 años, era difícil ser músico, roquero, tener un instrumento, las diferencias de género más marcadas, casi impensable que una mujer toque un instrumento “masculino”. Estos detalles de construcciones sociales son razones por las que no hay presencia femenina en la iniciación del rock.

“El análisis de Beauvoir plantea implícitamente la pregunta: ¿a través de qué acto, de negación o desconocimiento se presenta lo masculino como una universalidad desencarnada y lo femenino se construye como una corporeidad no reconocida? La dialéctica del amo y el esclavo, aquí completamente reformulada dentro de los términos no recíprocos entre la asimetría entre los géneros, prefigura lo que Irigaray luego describirá como la economía masculina que incluye tanto al sujeto existencial como a su Otro”. (Butler, 2001:45)

La masculinidad del rock no es algo que se defina a través de sus militantes, más bien obedece a las relaciones de poder: al poder estructural patriarcal que marca y designa los roles de género. Además, el rock, por estar en una red aparentemente solo de hombres, independientemente de sus reflexiones, viene asimilado desde la lógica patriarcal. Es decir, se asume como un espacio de hombres y todo lo que el poder masculino determina (Butler 2002, Cárdenas 2009, Foucault 1992).

Otra manera de integrarnos son las relaciones de pareja. Hay muchos casos –y es lo que más se ve– de parejas que van a conciertos y disfrutan en bares y demás espacios de esta escena. En Quito, esta relación muchas veces ha sido el vínculo al aprendizaje instrumental y también el ingreso al mundo roquero.

“Yo tuve una relación largaza con un man que tocaba en “Skaton”, era el bajista, era una relación más musical. Entonces, con el man, aparte de que aprendí full, siempre incluso ensayábamos juntos. Entonces el man tocaba el bajo en un Death Metal y yo tocaba mi guitarra en mi Trash, entonces era como qué yo trataba de decirle oye qué te parece lo que suena, porque el man tiene full experiencia musical... el man era una bestia y todo el mundo le conocía, entonces sí me sentía, en ese aspecto,

inferior musicalmente, ¿cachas?, porque el man sabía full incluso su hermano que es un guitarrista, una bestia. Yo aprendía de los dos; pero musicalmente, sí, siempre me sentí un chance inferior a los manes. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

En este testimonio hay varias aristas. Por un lado, el sentido heteronormado del rock, la relación hombre y mujer que, en este caso, establece un vínculo musical, géneros musicales definidos y una jerarquía instrumental clara. “A un músico roquero es a quien le vas a reconocer y felicitar, porque esa es la costumbre... es mucho más difícil aceptar incluso la superioridad instrumental de una mujer sobre un hombre, desde lo que tocas ¿cachas?...” (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012). Hay más conexiones estructurales a las que responden estas situaciones de experiencias puntuales, por ejemplo, el modo de actuar es una forma dada por la diferenciación de género y la tácita superioridad masculina. Es obvio que donde más se va a notar ello es en espacio de hombres donde haya una “amenaza” femenina. Por otro lado, esto también se puede entender como una historia de virtuosismo –que cae en los hombres– y que lo posiciona por encima de los demás. Pero también se evidencia, en el relato de la baterista, una camaradería –enseñar al otro– lo cual no es tan usual en otros ámbitos, más bien se observa menos competencia.

Estos “lazos” que se tejen y se construyen –y que podemos determinar como una escena– son solo un impulso o un sendero abierto que se requiere determinación para caminarlo. Todas las mujeres con las que hablé están claras, desde sus experiencias, de cómo han vivido su cercanía e ingreso al mundo del rock. También dentro de estas posibilidades que nos inician en el rock o la música, hay otros lazos más que los podemos definir como puertas o senderos que nos abren una oportunidad que la podemos tomar o dejar.

“Desde chiquita, porque mi papá tocaba la guitarra y mi mamá cantaba, desde que tengo uso de razón, era como un dúo, la gente iba a la casa y ellos tocaban música protesta, como hippie, eso tocaban ellos. De ahí ya crecí, mi hermano empezó a escuchar música, metal, empecé a escuchar otro tipo de música que no sea solo la que escuchaban mis papás, hubo una mezcla entre protesta y metal y cualquier cosa que iba saliendo. Después yo misma fui buscando mi gusto propio, y me metí en esto del punk y del hardcore, parecía como una protesta bien verdadera, una forma de vida, entonces me quedé ahí un montón de tiempo...”. (Entrevista a Mayra Rivas, 2012)

Más allá de estos juicios, los lazos siguen marcados por hombres, mientras la presencia femenina directa es muy escasa. Pero como Mayra Rivas cuenta, es cuestión de tener determinación. En otros casos, las formas de entrar las mujeres en el mundo del rock en Quito tienen sus propias circunstancias que apelan a los juicios de sexualidad y agresión o violencia que tienen su centro en el discursos de poder hegemónicos, como es el discurso de la sexualidad (Foucault, 1977)

Muchas veces se producen momentos en los que las mujeres toman actitudes fuertes y los hombres mal interpretan o masculinizan esas formas de ser. Por ejemplo, el decir mujeres rudas, mujeres “arrechadas”, o decirles que parecen hombres, no por su estética sino por su carácter, habla del poder manipulador masculino del rock. David Cisneros, pintor y músico, bajista y vocalista de la banda Pútrido (Death Metal), expresa que hay mujeres que “... parecen hombres grandotes y que les escuchas y te dan miedo. Pero puede ser por lo que hablábamos de que uno ve con ojos de hombre y, si oyes una buena voz gutural, de ley piensas que es un man, pero le ves a la man y le dicen qué arrechada, una bestia...” (David Cisneros, bajista banda Pútrido). En este mismo sentido, la vocalista de Cérvix, Daniela Brito, de 17 años de edad, observa lo siguiente:

“... yo lo que he visto y lo que me han dicho es que parezco una persona mala, parezco fuerte, así; de chiste en chiste me saben decir: yo te digo algo y siento que me vas a meter un puñete. Como que si no me haces nada, no te pego. Eso. Es que me incomoda esa luz de ese foco rojo, sé que me estás grabando (se refiere a la luz de la grabadora)”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

Los adjetivos y la manera como calificamos, describimos y vemos a las mujeres, al decir la “arrechada” por ejemplo, no designan literalmente lo que dice la palabra ni significa un trato peyorativo. El adjetivo “arrechada” denota valentía, no temer a nada y estar siempre dispuesta a alcanzar sus objetivos. Indudablemente, este es un adjetivo masculino que hace referencia al poder fálico del que habla el psicoanálisis freudiano, pero que, en este caso, otorga una posición de poder a la mujer.

No se trata de satanizar lo malo, porque pasan muchas cosas buenas también, solo que son estos ejemplos los que ayudan a entender situaciones estructurales que se reproducen en estos grupos. Daniela Brito, vocalista de Cérvix, y estudiante del último año de bachillerato, comenta lo que sigue:

“Yo creo que mis amigos sí me tratan como yo quiero, o sea, riéndonos, cargoseándonos, pero si estoy con unos amigos y amigas y vienen los amigos de otras amigas, y que te empiezan a conocer y bla, bla, y que empiezan a acercarse, no me gusta para nada... Yo soy normal, estoy hablando y todo, pero cuando ya se empiezan a propasar, les digo, a ver, aguanta, y le digo a mí no me gusta que me abracen ni que se acerquen demasiado, y si entienden, bien. O si no, cuando vienen un poco más a lo salvaje, ahí sí sacan el instinto animal... A veces sí toca pararse duro y decir qué te pasa, qué te crees, crees que porque soy mujer puedes tratarme como se te dé la gana. Aunque gracias a Buda, a Dios, a Lucifer nunca me ha tocado algo tan denso, se podría decir. Solo una vez un borracho, al que sí me tocó pegarle. Eso fue algo muy chistoso”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

Pasan todas estas cosas, por un lado hay gente que no discrimina por género y otras que sí. Pero ¿qué le hace mirarse en medio de tantos hombres? ¿qué pasa con sus experiencias? ¿por qué ha se ha invisibilizado la participación de la mujer? Es claro el ambiente del rock, es entendible la presencia masculina y su desarrollo en estos ambientes y hay muchas razones manifestadas desde estos actores hombres. La situación obedece al sentido común de mujer=deseo, que muchas veces se opaca bajo la figura del “pana”. Muchas mujeres y muchos hombres se reconocen, por la presencia de otras valoraciones y no únicamente lo corporal, como amigos y panas pese a su diferencia y la idea de deseo. Es como si se borrarán las diferencias, las fronteras mentales y físicas. Susana Anda, ex baterista de la extinta banda “Juana la Loka”, dice:

“Es que a mí me gustaban esos ambientes, tal vez porque era muy prohibido para mí o era algo más profano. Me hacían sentir con un poco de miedo las personas que me rodeaban, que eran otra onda, totalmente. Entonces, decía, bueno, veamos y me gustaba. Me iba sola pero me gustaba: Fui varias veces y era porque me gustaba. No me gustaba que la gente se me acerque, no me gustaba que se aprovechen de mi boleto, por ejemplo, o de quedarse conmigo o que me cojan el culo, no, eso no me gustaba. Pero de ahí la música, el ambiente, la gente, sí me gustaba, yo siento como que era un espacio donde uno está marginado. O sea, es algo que es rechazado por todos. En esa época yo era adolescente y me

sentía rechazada y también rechazaba muchas cosas, y terminé en ese ambiente que en la sociedad de ese entonces, estaba rechazado. Algo así siento”. (Entrevista a Susana Anda, 2012)

La necesidad de sentirse parte de un grupo o alejarse de normas que no nos satisfacen es un proceso que no distingue género. Todos los sujet@s vemos en espacios diferentes una suerte de estabilidad dentro de lo que podemos consumir. Lo que no es cómodo, como cuenta Susana, es que por no ser hombre haya una agresión tácita, una violencia corporal y/o sexual, más una territorialidad marcada y desafiante de poder, de dominación sobre la mujer. Pese a ser un espacio “marginado”, en esas características no difiere de otros espacios. Este tipo de violencia no se comenta en estudios de música popular, obviamente porque no se habla de mujeres y sus experiencias. En esta investigación se trata, al menos, de proponer la interrogante y concienciar nuestros actos, más allá de valorizar niveles creativos musicales.

Por otro lado, cuando una mujer sube en el escenario es muy interesante y fuera de lo común. En el ámbito local no es común que esto pase, pero sí hay experiencias al respecto. Llama la atención que, en vez de ser incluyente, en esta escena haya rivalidades y que la diferencia de género biológica determine una agresión y, por ende, reproduzca patrones de machismo y violencia contra las mujeres. En el siguiente testimonio podemos afirmar que la enajenación estructural primaria o prejuicio contra las mujeres sigue determinando muchos espacios actuales:

“... fíjate que en este concierto... los Pitones tocaban antes de nosotras y el man empieza a insultar de una manera hecho masa “que todas la mujeres son putas, y que no sé qué, y que no sé cuánto, que esto va a todas la putas que están aquí, y que no sé cuánto”. Nosotras escuchando y cabreadas también. Entonces la Sutra, la man se subió y dijo “esta canción va dedicada para todos los giles que tocaron antes, que yo no sé qué carajo se creen, porque vienen del vientre de su madre y qué pena”. Entonces la man les mandó a la mierda de la manera en que ella lo hizo. Los manes cabreadazos... movimos más gente que los manes. Sí puede ser porque éramos mujeres, pero también creo que en términos musicales sí ganamos nuestro espacio ahí. Entonces con los manes, los Pitones, luego del concierto tuvimos una discusión boca a boca, súper fuerte, nosotras y ellos, y ellos no te decían nada bonito, sino “tú eres una bonita, que chucha, cómo se atreven a decirnos así, que no sé cuánto”, y nosotras también insultándoles. Pero en esa bronca te quedas así como asustada, porque nosotros no teníamos quién nos defiendan ni tampoco queríamos tener que alguien nos defiendan. Nosotros siempre

nos defendíamos en los conciertos solas y tuvimos algunas broncas, muchas broncas con bandas de hombres, porque no nos dejábamos”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Este tipo de violencia es frecuente, hay varias circunstancias implícitas, pero no existe una sola razón por la cual se haya guardado silencio sobre este tipo de violencia en lugares o escenas en que, por su lógica antisistémica, debería haber otro trato. El peso de la publicidad y todo lo expuesto alrededor de lo popular y las construcciones de los roqueros, más la esencia masculina y el citado referente de lo que implica la hombría, se asientan y reflejan su dimensión en los casos expuestos. Pero, de ninguna manera se puede asumir que, al menos, en las mujeres no haya una consciencia clara de este tipo de agresiones. De hecho hay incluso deserciones por estas circunstancias. Los lazos y la situación de género en la escena deben mirarse detenidamente, traspasar el romanticismo de que no sucede nada, porque sí ocurre.

“No dejan de pasar esas cosas porque están muy metidas en las personas, sea en el sector en el que estés. Yo me di cuenta de eso cuando estaba viviendo ese momento, cuando era punk. No sé, piensas, de pronto, que las personas porque tienen un pensamiento alternativo o no están de acuerdo con las estructuras sociales y el sistema capitalista y no sé qué, van a vivir coherentemente esa forma de pensar, pero lamentablemente eso no suele pasar. Son muy pocos los casos de gente que se mantiene, que mantiene un pensamiento político, como una ideología y la vive, ¿cachas? Esas son mis decepciones en ese sentido, porque qué pasa, por qué hay discriminación, por qué nos joden, por qué nos morbosean, la misma gente que está aquí, que el pelo largo y que la cresta y que la chompa de cuero... Ya embarazada dejas de ser la nena roquer, ya no eres la guapita de la media rota, de la faldita, porque simplemente estás ensanchándote, te estás expandiendo. Es así “ah, qué linda ya la pancita” y “te casaste o eres madre soltera”. O sea, “loco, no estoy enferma, estoy embarazada, no soy invalida, estoy embarazada”. (Entrevista a Mayra Rivas, 2012)

Es muy fuerte la situación de código corporal. Ver a una mujer como “carne”, acercarse y morbosear no únicamente pasa en el rock. “Que vayas donde vayas, por ser o estar de cierta manera, te digan de todo, es para estar harta, asustada y con mucha rabia” (Entrevista a Carolina Estrella, 2012). En estos testimonios, tanto de Mayra Rivas como de Carolina Estrella, hay algo que es una especie de tabú, el embarazo. No por ser raro o prohibido, sino por lo que resalta Mayra: perder la condición femenina por no tener el cuerpo de “mujer” deseable. Es justo en este punto donde se juega la entrada al mundo roquero, cuerpo versus habilidad o conocimiento.

¿Donde se empodera y cómo entra la mujer en una escena que se muestra discriminadora? ¿dónde priman las condiciones de ser aceptada o no?

“Yo creo que hay dos cosas que he visto. La una, la masculinización total desde la postura del cuerpo, de tu vestir y todo, porque empiezas a masculinizarte para poder ser aceptada en un espacio de hombres, que es el roquero, del poder tomarte una cerveza con los panas roqueros, pero siendo hombre, tratando de un poco opacar mi diferencia de mujer y estar como en iguales, masculinizándome un poco. Pero también hay una segunda, muchas de las chicas entran al movimiento desde la belleza y si eres bonita o no. Yo creo que es muy discriminador el rock, he visto. Muchas de las chicas van con faldita negra, botas negras, o sea que expresan el símbolo de mujer sensual, porque son hombres ¿cachas? O sea yo no estoy ilegitimando eso, pero el pensamiento totalmente malentendido de la mujer hace que eso se reproduzca, hace que para que entres a un movimiento tengas que expresar lo bella que eres, lo sensual que eres en ese movimiento. Porque también eso se maneja dentro del mercado roquero y se maneja mucho, mucho el tema del cuerpo de la mujer, más sutilmente desde la sensualidad, pero que no deja de ser objetualización y cosificación. Entonces, desde las dos cosas, yo creo. Ahora es más desde lo segundo, yo cacho desde el satisfacer a los hombres, a los roqueros”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Aquí se visualiza que sí existe una especie de condicionamiento hacia la mujer, que no necesariamente es explícito. Los códigos que “ser bonita”, el satisfacer a los hombres en un espacio masculino, tienen muchas tensiones con respecto a las mujeres y se reflejan en una discriminación que es manejada superficialmente bajo los símbolos de la sensualidad. En estos opera inconscientemente un control hacia las mujeres. En este contexto, los cuerpos de las mujeres obedecen a los discursos de la publicidad, de los medios de comunicación y las representaciones de la industria. Social y culturalmente el código del deseo hacia la sexualidad es manejado desde la visión masculina.

“Así, la biología de las mujeres no es algo dado previamente sino que es construida por codificaciones del género contemporáneas, tradicionales y locales y es objeto de un acuerdo entre ellas. Es construido con arreglo a la moda contemporánea en el vestir; el acceso a diferentes alimentos y a las convicciones relativas a ellos; la etiqueta y preocupaciones acerca de la comida; la práctica médica y las ideas generales sobre medicina; las leyes que rigen las relaciones familiares; la contracepción; la presión de los grupos de edades; la autocensura y así sucesivamente”. (Robinson, 1998:243)

Por medio del análisis de los significados simbólicos, contextuales y nacionales, las imágenes que consumimos son portadoras de discursos de control, posturas políticas de ver la vida y formas de realizarse dentro de muchas ambigüedades modernas que atañen a los roles y diferencias de género. Nociones que ya no son solo dichas, sino corporizadas y normalizadas en el sentido común de las personas y que van dando forma a la autorrepresentación y al cuestionamiento de otras representaciones. Para las mujeres entrar al mundo del rock, no solo que es difícil lidiar con la rockeidad, con lo que hacemos, vemos, oímos, nos enseñan, etc., sino que de alguna manera transgreden esas construcciones.

Es decir, entrar al rock en el caso de las mujeres, conscientes de la objetualización de sus cuerpos, se convierte en una fuga a la feminidad clásica. Sin embargo, la misma figura de la “mujer bonita”, que es parte de la construcción de la mujer clásica, también es una posibilidad para entrar al movimiento roquero. En cambio, las mujeres artistas comprenden el juego simbólico cosificador del lenguaje, la carga de las imágenes y las representaciones modernas, locales y globales que esencializan a la “mujer ideal”, como lo describe Ximena Cabrera. Las mujeres artistas roqueras, desde su creatividad musical, entran al movimiento de igual a igual, se empoderan de la posibilidad creadora y deconstruyen el rol femenino de musas.

Por otro lado, ¿qué pasa con las roqueras? Respecto de lo que decía una de las entrevistadas acerca de las falditas, las medias, etc., ¿acaso esto afirma una versión clásica de la feminidad? ¿eso articula otros discursos de control a las mujeres? O, desde estas mismas circunstancias, ¿las mujeres construyen nuevas feminidades que transgreden todos esos discursos?

En el siguiente capítulo se exponen las representaciones de las mujeres roqueras, el contexto que tienen detrás de la construcción musical y también su formación como músicas. Para ello, es importante mirar desde otras perspectivas todo lo que está implícito en el capítulo uno y contraponer e intercalar conocimientos y experiencias del rock, desde las mujeres.

Capítulo II

MUJERES ROQUERAS

“Al mundo de los conciertos y el rock, siento que entré sola, estaba rodeada de personas que no tenían ni idea del rock, les parecía como muy satánico o como algo muy oscuro, tal vez muy desconocido, les daba miedo. Entonces, yo no tuve como una influencia de alguien, de un pana o de un hermano o hermana, o alguien que me lleve a esos lugares, sino que a mí me gustaba el rock, me atraía y dije, bueno, me voy a ir a un concierto y empecé a ir...” (Entrevista a Susana Anda, 2012).

Los análisis que consideran los distintos feminismos y sus enfoques, así como sus lugares de enunciación y contextos sociales, tanto en Europa como en EE.UU. y América Latina, tienen una relación directa con los procesos modernizadores y las nuevas formas de organización social que aparecen con la ilustración (Foucault, Marx, Weber, Freud, Bauman, entre otros). Una modernidad marcada por la revolución francesa y el nacimiento de un Estado paternalista, moderno, que proclamaba la libertad, la fraternidad y la igualdad como pilares de su nueva figura de convivencia y el surgimiento de los derechos del ciudadano.

Estas transformaciones abrieron nuevos sistemas de contrato social y mediante ellas se legitimó sujet@s sociales dentro de procesos de civilización, como la educación, los derechos individuales, sociales y ciudadanos. Sin embargo, en algunos momentos históricos, las diferencias entre hombres y mujeres se vieron acentuadas y marcadas tanto para emancipar como para discriminar. Las perspectivas de género, desde este desarrollo de los Estados modernos, se posicionan como una manera para visualizar desigualdades y modificar las relaciones de poder que afectan principalmente a las mujeres. “En este contexto la cosmovisión del género ingresa como una mirada aguda, profunda, relacional que desafía y disloca las estructuras del poder imperante”. (Cárdenas, 2009:29)

“Requerimos entonces utilizar la perspectiva de género para describir cómo opera la simbolización de la diferencia sexual en las prácticas, discursos y representaciones culturales y artísticas de los y las ecuatorianas de las diferentes identidades, etnias, intereses y representaciones”. (Cárdenas, 2009:29)

Es importante aclarar en este punto que todo lo expuesto, alrededor de los análisis de género, se enmarca en relaciones de poder (entre hombre y mujeres) y nos da pautas de entendimiento del sitio en el que estamos los sujetos sociales. Nos da cuenta, además, de cómo el entramado social o los ejercicios de poder nos envuelven y se convierten en la referencia de toda relación social (Foucault, 1967).

“Las historiadoras femeninas han empleado varios enfoques para el análisis del género, pero pueden reducirse a tres posiciones teóricas. La primera, un esfuerzo totalmente feminista, intenta explicar los orígenes del patriarcado. La segunda, se centra en la función marxista y busca en ella un compromiso con las críticas feministas. La tercera, totalmente comprendida por los pos estructuralistas franceses y los teóricos angloamericanos de las relaciones objetuales, se basa en estas distintas escuelas psicoanalíticas para explicar la producción y reproducción de la identidad genérica del sujeto. (Scott, 1999:45)

Los análisis de género, más lo que menciona Scott, constituyen un marco de referencia para identificar los enfoques y un conocimiento, a breves rasgos, de cómo se han abordado las relaciones de género.

Ahora, resolver las problemáticas de las relaciones de género y lograr las reivindicaciones de las mujeres en todo ámbito es un reto complicado. Lo que no es complejo es evidenciar los espacios que problematizan la agencia de las mujeres, por ejemplo, el caso puntual del rock. Estos procesos han demostrado que los discursos sobrepasan a los sujet@s, y que el lugar de disputa y cuestionamiento son las representaciones de esos discursos.

“... procesos a través de los cuales se instalan diversas agendas de modernización de las mujeres y de reconocimiento de su dignidad, tanto en los escenarios políticos como en los de producción de conocimientos. Los diversos estudios exploran las intervenciones y prácticas de las mujeres en la política institucional estatal, social, doméstica y científica. Al hacerlo, ratifican la diversidad de condiciones en las cuales se viven las relaciones de género y muestran que las relaciones entre etnicidad, raza, clase y opción sexual con las políticas, en contextos locales y globalizados, han construido un mundo femenino por demás diverso y en tensión”. (Prieto, 2008:10)

Las críticas feministas han servido para que dentro de la agenda de los Estados modernos se incluyan derechos y cosmovisiones de las mujeres y otros grupos

considerados vulnerables. Esas críticas tratan de llevar al límite los discursos de poder para el posicionamiento social de los sujet@s, y pretenden que los sujet@s se liberen de esos discursos de poder y no a la inversa.

Este imperativo feminista cuestiona las construcciones identitarias genéricas que legitiman los discursos de poder y, desde esta entrada, podemos analizar cómo se construye el discurso hegemónico de la feminidad que ubica a las mujeres en situaciones convencionales de inferioridad en relación a los hombres, y de asecho sexual respecto a los cánones sociales masculinos. A la vez, desde esta misma entrada, podemos entrever las razones por las cuales las mujeres son excluidas y también aceptadas en la escena roquera de Quito. A la par de este imperativo feminista usado para este análisis, se debe tomar en cuenta que los discursos hegemónicos de la feminidad son construidos desde los hombres.

“A finales de 1980, movimientos de mujeres encarnaron cuestiones de identidad de género y sexualidad junto con preocupaciones más antiguas sobre derechos reproductivos, generando así nuevos campos de investigación, identificando diferencias de género y de poder, y desafiando las normas sexuales culturales al igual que las representaciones de feminidad y de masculinidad”. (Prieto, 2008:40)

Todas estas teorías alrededor del feminismo y de género, sirven para entender el tipo de reclamo y construcción social que proponen las mujeres de esta y otras épocas. También permite encaminar el análisis y valorización a formas no convencionales de feminidades asociadas a la música y al rock, como el caso de Cérnix. Ser roquera en este sentido entraña múltiples aristas. Hay un contexto cultural actual que lo hacemos todos, mucho más diverso que años atrás.

Asimismo, elementos como la masculinización del rock la violencia simbólica y el deseo sexual (Foucault, 1972) o morbo, atraviesan transversalmente a las mujeres roqueras de este análisis. La escena roquera de Quito (de hombres), al reproducir patrones de objetualización, permite entender cuál es la situación de las mujeres de Cérnix. Esa misma escena persigue una construcción femenina conservadora, una mujer santa, pura y casta.

Jodorowsky, en “La Danza de la Realidad”, nuevamente nos pone a consideración los estereotipos sociales de hombres y mujeres. Sobre la mujer pesa una construcción cultural y mental de cómo “debe ser”, cómo debe vestir y llevar su sexualidad, relacionarse, comportarse, obedecer, etc., a imagen y semejanza de las construcciones hegemónicas de los discursos de poder (masculinos).

“... Retardó lo más posible la maduración de su hija. Hasta los 13 años la obligó a cortarse el pelo dejando la nuca desnuda, le prohibió usar collares, aros, anillos, prendedores, así como barniz de uñas, colorete, lápiz labial, ropa interior fina. Un día, ayudada hipócritamente por Jaime, Raquel proclamó su revolución, llegando con falda corta, un atrevido escote, un par de medias de seda, la boca roja y pestañas postizas... Comenzó una nueva etapa que sólo pude observar muy de lejos, como desde otro planeta: la belleza de Raquel floreció...”.
(Jodorowsky, 2001:75)

En este párrafo se descubren muchas cosas que ocurren en la realidad. La imagen “de la santa, una mujer pudorosa, reprimida o recatada o, la puta que provoca a los hombres” (Entrevista a Carolina Estrella, 2012), es justamente lo que Jodorowsky describe. Lo cual conduce a reflexionar: ¿cómo construimos un ideal de feminidad y mujer dentro de las familias? ¿hasta qué punto desde las familias se sataniza la sensualidad y se juzga el deseo?

Podemos inferir que este acto –la “revolución de Raquel, falda corta, un atrevido escote, un par de medias de seda, la boca roja y pestañas postizas”– es un empoderamiento de su cuerpo, otra forma de ser mujer, otra feminidad. En esto están implícitos los actos de ver y mirar, ser observado. Berger afirma que “las mujeres se supervisan a sí mismas y a las otras” (Berger, 2000), o sea es como si existiera un implícito innecesario que es la mirada masculina siempre lejana, asumida desde el código corporal.

Se debe considerar estos aspectos ya que la mirada, al igual que muchas otras construcciones sociales y culturales, está reducida a la intención y valores masculinos y no hace falta decir “no miro” de esa forma, sino abrir los ojos y acercarse de otra forma.

Antecedentes de las mujeres en el rock

Hablar y rescatar la historia propia, al menos en parte, del rock de las mujeres, es nombrar y tener de referente a Jannis Joplin, al movimiento de las Riot Grrrrrl, al movimiento japonés de Yoko y su legado, que, de cierta manera, son las que empezaron a cuestionar todo lo que hay en contra de las mujeres, particularmente, desde la industria musical de rock y la cultura popular.

"Pero ¿qué pasa con las mujeres, cuando su incorporación supone un ideal de niña? Los ejemplos del trío Shonen Knife con sede en Osaka y del duo Cibo Matto con sede en Nueva York cuestionaron esa forma de incorporarlas. Las bandas femeninas japonesas por ejemplo, han atraído a pequeñas pero significativas seguidoras entre el público estadounidense de indie rock, proporcionando maneras en que las mujeres asiáticas, se han visibilizado dentro de la cultura de EE.UU... La feminidad asiático plantea especiales reflexiones para la comprensión de la forma en como evocamos el ideal de niña con los discursos de raza, género y nación en la cultura de los EE.UU.... las mujeres roqueras japonesas han tenido que negociar una política cultural feminista dentro del contexto de los discursos patriarcales occidentales por cuanto insisten en posicionar las representaciones exóticas de una feminidad idealizada de niña." (Wald, 1998: 599)³⁸

Este ejemplo de las roqueras japonesas es apropiado para el estudio en Quito, ya que su crítica resalta el estereotipo de “niña o mujer normal”, reflexionan a cerca de la manera como se vincula esto con el orden patriarcal y las relaciones de género. Estas artistas mujeres, transgreden los arquetipos de “niña ideal” y trasladan su denuncia al resto del mundo. El ideal de “mujer” que critican las artistas japonesas, está en sintonía con las discusiones de relaciones de género que recaen en los cuestionamientos a las feminidad y masculinidad hegemónica, construidas cultural y socialmente.

En Quito, a finales de los 90 e inicios del 2000, “Juana la Loka” fue la primera banda solo de mujeres en presentarse en la escena local y en elevar su disgusto, de

³⁸ “But what of women whose modes of access to, and mobility within, the public sphere depend on their supposed embodiment of a girlish ideal? The examples of the Osaka-based trio Shonen Knife and the New York- based duo Cibo Matto. Japanese female bands that have attracted small but significant followings among U.S. indie rock audiences, provide telling illustrations of the manner in which Asian women, whose visibility within U.S. culture... Asian femininity presents particular challenges for understanding how evocations of girlhood overlap with discourses of race, gender and nation in U.S. popular music culture... Japanese women rockers have had to negotiate a feminist cultural politics from within the context of Western patriarchal discourses that insist on positioning them as the exotic representatives of an idealized girlish femininity” (Wald, 1998: 599).

manera similar a las artistas músicas japonesas. Juana la Loka, tuvo su vigencia en Quito hace más de 10 años y realmente hicieron una provocación a la escena roquera. Varios pasajes relatados por Mayra Rivas y Susana Anda, dos de las tres integrantes que han participado en esta tesina, nos permiten entender cuál fue su posición, que no dista mucho del esgrimido por ese movimiento japonés. Ellas, de igual manera, reclaman los derechos e ideales de las mujeres y se expresan en contra de “la violencia o morbosidad o deseo de ciertos hombres a todas las mujeres, notas de igualdad, y en contra de los violadores y la gente que se abusa de las mujeres” (Entrevista a Mayra Rivas, 2012).

Juan la Loka apareció en el año 2000 más o menos y tocaron hasta el 2007. En ese tiempo todo fue distinto a lo que encontramos hoy en día. Sofía, bajista de esta banda, cuenta por ejemplo que “... si era foca la nota, había puro sapo que quería hacerse el vivo y venía con sus huevadas de mamita a ver bájate, que ni se qué, que yo te enseñe chucha, y tocaba pararse duro, putearles también y hacerse respetar” (Entrevista a Sofía León, 2012). Había una invisibilización brutal hacia las mujeres y una incredulidad generalizada de sus capacidades. Hace 10 años los conciertos eran pocos y no tenían la frecuencia ni los espacios que actualmente existen. En ese tiempo apenas el Miami Recepciones, el Séptimo Cielo, la Vitrola eran los sitios donde uno podía disfrutar de conciertos. Ahora hay muchos más como Mi Viejo Bar, Centaurus Bar, La Industria, Este Café, Lp Bar, Bar Arambel, Hades Bar, entre otros, a nivel independiente. Desde lo institucional hay festivales como La Semana del Rock, Quito Fest, Quito Rymi, Rockmiñahui, Rockcotocollao, etc.

En ese tiempo había bastante movimiento con el Hard-core. Paula Vásquez, diseñadora gráfica y prima de Guanaco, músico reconocido en la escena local, recuerda: “... más o menos en el 2003 me fui a mi primer concierto, me incitó mi primo... Tocaron Muscaria, Misil y Mortero. Una bestia. Yo me quedé alucinada de cachar lo que estaba pasando en Quito. Yo vivía en Bolivia y en Ambato (Ecuador) un buen tiempo y no había visto algo así... Me acuerdo que no habían mujeres casi, puro hombre, pelones, *skates*, los panas de Ambato de Mortero, pero no había mujeres. Yo me sentía a ratos acosada, me veían full y tocaba pegarse a los panitas de la banda...” (Entrevista a Paula, 2012).

En este entorno, donde solo había bandas de hombres y los espacios eran mínimos, Juana la Loka demostró que las mujeres también tienen el talento y la valentía para incursionar en el mundo del rock local. Susana nos cuenta acerca de sus inicios: "... no fue planeado, simplemente pasó lo de la banda. Obviamente algún rato lo pensé, pero solo pasó. Una vez en un concierto, antes de que se suba la segunda banda, se quedó la bata (batería) en el escenario armada y yo me subía a tocar un rato. De ahí se acercó la Sofía, que tocaba el bajo, y empezamos... Luego el mismo circuito de concierto y panas nos llevó a encontrarnos con la Mayra y ahí sí empezamos más en serio y compusimos como seis temas de una..." (Entrevista a Susana, 2012).

Juana la Loka tocaba el Punk, un género agresivo que les permitía arrojar de forma explosiva lo que pensaban y querían decir. Mayra Rivas, guitarrista de Juana la Loka, cree que el Punk "era lo más fácil... musicalmente no era tan cagado como el Death o como otra cosa. Más eran unos riffs y gritar con full furia. Además podíamos joder y decir todo lo que nos parecía de una manera como vomitando lo que sentíamos ese rato..." (Entrevista a Mayra, 2012).

Desde estos testimonios, y sin el afán de tener una historia completa de todo lo que ocurrió en ese entonces, podemos tener una referencia de lo que pasaba en Quito hace 10 años. Juana la Loka marcó una presencia creciente y consciente de las mujeres en conciertos, el gusto por el rock y todo lo que ello conlleva. Desde mi pertenencia estética a este mundo y mi presencia en conciertos, puede ver cómo gracias a Juana la Loka muchas mujeres encontraron dónde reflejarse o un espacio dentro de esta escena. Este grupo dejó de tocar en conjunto. Actualmente, sus ex integrantes se dedican a proyectos musicales de otra índole, en bandas mixtas.

Implicaciones del ideal de "ser mujer"

"... mirar no es suficiente sino lo llenamos de sentido, un acto en el que vemos porque reconocemos relaciones e implicaciones..."
(Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:6)

La participación femenina dentro del rock es invisibilizada o banalizada. En este juego de identificación, que es cambiante (Hall, 2003; Bluter, 2001), la diferencia entre hombres y mujeres está en el cuerpo. La mujer, en el discurso, antes que

identificarse por su estética se identifica por su cuerpo, legitima su feminidad o no y, luego, legitima su estética. El hombre en cambio, por su estética legitima su cuerpo. Miguel Aguilar, cuencano que vive en Quito más de 10 años, músico, vocalista y tatuador, en este punto dice lo siguiente: “Cada que me ven me dicen roquero, solo por el pelo largo, los aretes. Pero cuando le ven a una mujer de negro siempre es mujer antes de ver si es monja o roquera. El morbo es hacia las mujeres, no importa como esté vestida... mientras le veas el cuerpo” (Entrevista a Miguel Aguilar, 2012).

“A esta comprensión del poder como producción obligada y reiterativa es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la forclusión (rechazo) de efectos, la producción de un “exterior”, un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles”. (Butler, 2002:35)

Ante una sociedad machista y mediatizada por los medios masivos de comunicación, el cuerpo de la mujer ha sido motivo de una constante construcción que intenta normar y exponer realidades subjetivas, sobre todo a través de la imagen. A la vez, las mujeres roqueras, y muchas otras que no se reconocen con el ideal hegemónico de mujer, buscan maneras de fuga y reivindicación de sus condiciones como sujetos sociales y de construcción de otras feminidades.

“Hay una canción de Ilegales que dice: “Tanta belleza, qué poca cabeza”. Yo creo que las mujeres que son así muy bonitas y muy *fashion*, y están a la moda y tanta cosa, son muy vacías de cabeza. Es lo que yo creo, y no he conocido a una que me demuestre lo contrario. Entonces, es como que, para mí, esas manes no valen nada, aunque puede haber sus excepciones, pero no me gusta eso que anden con las uñas pintadas y con todas las cosas que andan. No comparto para nada”. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

El cuerpo femenino, inmerso dentro de la representación que está marcado por la codificación de delgado, bonito, sexual, etc., entra como elemento donde se juegan las diferentes feminidades, y en el que se evidencia la manera cómo ellas, las mujeres roqueras, habitan su cuerpo. Pero, “¿En qué medida es el “sexo” una producción obligada, un efecto forzado que fija los límites de lo que alcanza la categoría del cuerpo, regulando los términos por los que se confirma o no la validez de los cuerpos?” (Butler, 2002:49). En el plano simbólico, la mujer continúa estigmatizada por una representación sexualizada de su cuerpo, es decir, está atravesada por una

hegemonía visual sobre la representación de la mujer que desvía toda posibilidad de transgredir el plano simbólico de lo sexual (Foucault, 1967). Sin embargo, no por eso están limitadas las mujeres a que les guste esa forma de ser.

Son otras entradas las que nos permiten seguir deconstruyendo los estereotipos y las identidades, otros parámetros de identificación y la deconstrucción de la discriminación. Estos, a la par, son mecanismos de deconstrucción de ideología y, a la vez, un modo de posicionar posibilidades de relacionamiento social distintos a las de las herencias patriarcales, modernas, burguesas, entre otras normas estructurales. A partir de estos puntos de partida, y desde los espacios de la producción creativa y musical, se puede contraponer lo que en realidad son las integrantes de Cérnix frente a las representaciones que se hace de las mujeres.

En Ecuador, el problema de la modernidad versus las tradiciones de los pueblos nativos de América, más el colonialismo y el patriarcado, ha hecho aflorar las reivindicaciones sociales de diversos tipos. En el contexto global actual, dominado por democracias liberales y de participación ciudadana, en Ecuador un gobierno seudo izquierdoso, pero reivindicatorio de derechos sociales, y los movimientos sociales cumplen un papel muy importante en la construcción de sus derechos y el reconocimiento de ciudadanías diversas y subalternas; el rock es un ejemplo claro de esos procesos sociales de reconocimiento y respeto al otro.

En el caso de la banda Cérnix, debemos entender que los procesos de construcción de saberes y desmontaje de prejuicios se logran interpelando esos estereotipos “normales”, es decir, cuestionado esa manera de representación que se ha construido de manera sesgada, armada a partir de muchas formas estructurales de pensamiento como el racismo, clase y género; en este último caso bajo el carácter y la lógica masculina del rock. El acto constructivo y crítico podría ser poner en evidencia una constante exclusión y no reconocimiento de la diversidad y la experiencia de ser diverso. Específicamente el ser mujer, por ejemplo. ¿Cómo reaccionó el papá de Lucy Izurieta, guitarrista de Cérnix, y cuál era su juicio respecto a su hija?

“Bueno, lo normal, que las chicas bien vestiditas, así, no porque creo que se vista mal, sino que faldita, que a la oficina vaya con taquitos, lo

que se cree generalmente eso, pero no es la realidad. La realidad no es así. Lo importante es que resultó ser buena estudiante y, en medio de todo, en medio de los dolores de cabeza, sí nos ha dado muchísimas satisfacciones”. (Entrevista al papá de Lucy Izurieta, 2012)

En este sentido, se destaca muy bien la construcción de feminidad que se tiene normalmente dentro de las familias de Quito. Es importante recalcar que la condición de estudiar y terminar una carrera, por ejemplo, implica una aceptación respetuosa, ya que demuestra un nivel de responsabilidad tan básica que mucha gente no tiene. En el caso de Lucy hay una cuestión muy singular, ella escogió la carrera universitaria de ingeniería hidroeléctrica, donde la mayoría son hombres y donde hubo patrones discriminatorios por su condición de mujer, que luego también los experimentó en su lugar de trabajo.

“En las construcciones sí, aparte de que los obreros siempre son como que te molestan, eso me pasaba cuando todavía estaba estudiando, íbamos a las construcciones y los manes te silbaban y te molestaban, pero ahora es diferente, porque ahora yo soy la jefa, entonces los manes es como que te respetan, o sea, te pueden ver pero ya no te dicen nada. Entonces, hay un respeto muy grande a las mujeres. En cuanto a mi compañero hombre, no le paran bola, pero también hay el respeto. La cosa es que a una, como mujer, le quedan viendo... aunque uno está acostumbrada a que siempre te molesten, hay veces que nadie te para bola, entonces dices qué raro, chuta, entonces sientes la necesidad de que alguien te diga que estás bonita, pero con respeto, aunque hay patanes que se pasan en las calles”. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

Hay muchas ambigüedades, por ejemplo se plantea la cuestión simbólica del cuerpo y sus codificaciones en caso de las mujeres, el cuerpo femenino. La objetualización provoca una sensación de malestar, y a la vez placer en las mujeres, como nos cuenta Lucy. En el caso de Lucy, su particular situación familiar, la importancia en los estudios, en su desarrollo intelectual, han sido fundamentales para ser una mujer distinta a las feminidades codificables.

“Mi mamá siempre me ha dicho que no hay chance, que primero tengo que ser profesional y luego sí cualquier cosa. Y como yo no quise, entonces las cosas se dieron así, pero igual, qué más les queda a los papás, acolitarse en caso de que pase lo que pase. Todo fresco, trato de planificar bien. Pero también es un cague porque los papás de las compañeras del colegio que salíamos, a nosotras por el hecho de a veces

amanecernos en la calle nos veían mal, incluso llamaban los papás a mi casa a contarle a mi mamá que íbamos a la casa de tal persona y nos amanecíamos en la calle. Y decían estas chicas son unas cualquiera y cosas así, pero nada que ver, entonces, las hijas de los manes son las que se embarazaron, y yo digo ahí está por habladores. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

El contenido del relato de Lucy es transversal en las mujeres, al menos en las integrantes de Cérvix. La libertad y el libertinaje son de fácil confusión, mucho más para la gente que juzga según los patrones de feminidad que se espera. Una estética roquera y el hábito de vestirse de negro, simplemente, crearon muchas circunstancias negativas en el discurso patriarcal contra las mujeres. Las acusaciones de promiscua no tuvieron fundamento. Lo de libertad se debe entender como la confianza que las familias entregan a sus hijas, y el libertinaje lo que pueden llegar a ser con su libertad. Este ejemplo es muy significativo dentro de esta banda musical. Lucy y Ximena son las fundadoras de la música que tocan y en lanzarse a la escena; de la misma manera son un referente incluso dentro de su banda.

Por otro lado, el referente conservador de la sociedad quiteña ha recaído en la educación primaria y secundaria. El estilo de educación para las mujeres se relaciona con actividades que reconocemos como femeninas y el rol que cumplen ellas en la familia como guardianas del hogar y responsables de la cocina, del cuidado de los hijos y esposo, así como las llamadas manualidades de coser, planchar, etc. Estos argumentos educativos hegemónicos con los que se construye a las feminidades se registran en planteles laicos y religiosos. Ximena Cabrera nos relata en el siguiente testimonio lo perverso de la educación.

“Era un colegio solo de mujeres. Nunca te pregunta el por qué ¿cachas? Solo te dicen el no, prohibido, esto es el uniforme, y yo a esa edad ya detestaba tener uniforme, ir con lacito, y seguramente me decían entonces para qué estuviste en ese colegio. Pues no podía cambiarme de colegio, porque mi mamá simplemente no tenía plata para cambiarme de colegio, no había las facilidades que hay ahora, los uniformes son carazos, es todo. Yo le dije a mi mamá y mi mamá también llorando, me dijo no te puedo cambiar de colegio Xime. Entonces me tuve que bancar, y me tuve que bancar con la ayuda de mi mamá también, porque cada cosa que pasaba mi mamá y mi papá, ahí, en Inspección, todo el tiempo. A mí me jodieron por todo. Primero me hice un arete en la nariz, entonces, la joda, que por qué te haces aretes en la nariz, que esto es un colegio, que no puedes tener arete, que es prohibido, que eres estudiante,

que eres mujer, siempre te recalcan eso, que eres mujer del Simón Bolívar y que las mujeres del Simón Bolívar son decentes, entonces, claro, yo, por tener arete, ya no era decente, entonces empezaban a decirte otras cosas que van mucho más allá de un arete... Fíjate yo ahí escuchaba unas cosas tenaces de mis compañeras, abortos, violencia intrafamiliar, unas cosas horribles que se escuchan y las profesoras preocupadas de mi arete, de no sé qué y no sé cuánto... y yo como no era ninguna niña quedaba, ya en ese tiempo era cabreada de todo, y también ya sabía muchas cosas porque mis papás me dejaron conocer el mundo, que si quieres conocer la calle, ahí está la calle, conoce la calle. Entonces, claro, mis papás vinieron recabreados, indignados que digan eso. Yo llorando y haciéndoles entender, pero no entendían, no, no hay chance de entender". (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Estas son los aspectos que hacen que la sociedad mantenga estereotipos de lo que debemos ser hombres y mujeres, refuerzan y reproducen los patrones que miran a las mujeres como objetos y que muchas veces ellas acepten esta forma implícita de agresión. Hay elementos más graves y mucho más duros dentro del ser mujer, como mirarse bonita o fea y, sobre todo, de donde viene la discriminación. En los colegios, hombres y mujeres debemos soportar muchas cuestiones, pero que al interior de una institución de formación de valores haya rasgos diferenciadores, según la condición del cuerpo, resulta incomprensible. En el colegio de Ximena también hubo ese tipo de situaciones, e insisto su caso no es exclusivo de ella, sino que son formas que se repiten por los sistemas de enseñanza y tabúes que existen en Quito.

“Se basaban en tus lindos ojos, en tu linda cara y en tu cuerpo, porque encima te hacían parar también, te veían el porte y si tienes cuerpito. O sea, estas cosas pasan. Entonces, tú te sientes totalmente discriminada o no por ciertas cosas. Igual era para las *cheerleaders*, tú, tú, tú para eso, entonces, claro, para las chicas del voley, las manes de atletismo y las de taekwondo, que se sacaron la madre, en el colegio no había mucho reconocimiento sino a las bastoneras. Claro, no había esa competencia entre yo y la Lucy, porque no nos interesan ya esas cosas, nos valía un trozo de cualquier cosa, nos valía mierda, entonces no había esas cosas y con la Lucy éramos muy panas y con las demás también, porque no había la competencia entre ellas y nosotras, más bien éramos muy confidentas. La Lucy y yo fuimos las consejeras de todo el curso, porque venían a contarnos los problemas y no teníamos enemistad con nadie del curso ni con el de al lado. Y recuerdo, porque seguíamos Informática, que con las bastoneras sí, nosotros sí les teníamos un poco de bronca por todas las cosas que hacían, sí les ridiculizábamos un poco, tal vez estuvo negativa la cosa, pero era desde la defensa de nuestras otras compañeras, porque sí sentíamos que había una cosa horrible y, además, que el colegio socapaba mucho a las cosas que ellas hacían. Como te dije, yo

tenía la falda por acá, a mí nunca me gustó tener la falda, acá, como te he contado, porque vos sabes, colegiala con falda alta te morbosean, te mandan mano, es tenaz. Entonces, yo decidí tener la falda baja, lo que sí hacíamos es pintarnos, los piercing, ese tipo de cosas. Pero esas manes andaban con la falda súper alta, bien pintadas, tenían todo el derecho de hacer lo que les daba la gana en el colegio. No nos parecía justo, por qué, y las manes, las bastoneras, tú sabes cómo salen las bastoneras, yo recuerdo las manes con las faldas pero por acá, totalmente el estereotipo mostrado ahí por todos los lados. Entonces sí jode eso, nos jodía full eso. Entonces sí hubo muchas cosas que hicimos jodiéndoles a las bastoneras y una de ellas es nuestra mejor amiga, era nuestra mejor amiga en el colegio, le robamos el bastón y le botamos en el basurero, recuerdo”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

En los colegios católicos también pasa lo mismo. Los regímenes educativos no difieren en su formación de género en hombres y mujeres, más bien reafirman la biología, la masculinidad y feminidad hegemónicas, apalancadas o bajo el paraguas de la educación, la moral, la ética y la razón. Daniela Brito es la menor de la banda y la única que todavía no ha egresado del colegio. Ella nos cuenta cuál es su situación:

“Solo falta con tener en cuenta que los católicos tienen los siete sacramentos que, entre ellos, está el matrimonio y la orden sacerdotal. En pocas, te están diciendo o te casas o sirves a Dios, no hay otro camino. Entonces, yo sí creo que te manejan. Yo sí tengo full amigas con las que hablo y están en contra del aborto y toda esa nota que porque Dios te castiga y todo eso, a veces es frustrante ver cómo manejan la mente de los jóvenes. Te están imponiendo, te dicen lo que está bien y lo que está mal, qué clase de sociedad vamos a vivir, ¿en la misma sociedad mojigata de siempre?... Yo vivo como bien puedo, con lo que yo considero que está bien y con lo que yo considero que está mal”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

En este relato, desde mi observación como investigador, Daniela se muestra muy madura y parecería que en ello mucho tienen que ver sus compañeras de la banda, mayores que ella y quienes seguramente han superado situaciones que a Daniela le pasan. Por estas circunstancias, nuestra entrevistada ha convertido a sus compañeras artistas en referentes para enfrentar y responder la cotidianidad de ser mujer. Asimismo, es muy clara, sabe a dónde se dirige y cómo es la sociedad con mujeres que no responden a las formas del imaginario social.

Hablar de mujeres no es solamente lo que hemos plasmado en un papel. Sin duda, hay muchas aristas que se escapan o que ya no son necesarias. Hay mucha riqueza en la diversidad de formas para ver la realidad y analizar el ser mujer dentro

de una banda de cuatro mujeres. Carolina Estrella, la bajista de Cérnix, es un persona que entiende su realidad, que hay un límite en llamarse o nombrarse mujer, que es justamente el hombre. Ella prefiere no definirse, pero sí buscarse como individuo, sin necesidad de reconocerse hombre o mujer. Es muy cercano a lo que expone Butler respecto al género y las construcciones y discursos elaborados alrededor de hombres y mujeres. Es importante considerar este testimonio para tener un criterio más amplio de lo que estamos queriendo decir:

“Generalizar bastante es dar un concepto acerca de qué es mujer. Chuta. Una es muy diferente a otras mujeres, tal vez haya características que sí coincidan, pero yo creo que voy más a desarrollarme como individuo que como mujer, pero siendo honesto con uno. Como mujer tengo necesidad de cierto tipo o requerimientos de cierto tipo que no puedo negar, igual los hombres, pero dentro de eso puedo desarrollarme como persona, porque si yo me estoy definiendo como mujer todo el rato, al final mi definición dentro de esta sociedad siempre va a estar respecto al hombre. Yo no me estoy definiendo como mujer respecto a un caballo o con respecto a un par. Mi definición es respecto al hombre. Entonces, siempre que yo me esté tratando de definir y definir, voy a estar dependiendo de eso, y eso me limita como individuo, como persona. Entonces el concepto de qué es mujer puede limitar mucho. Puedo hablar de mí, mi mami fue diferente a mí, y la Xime fue diferente a mi mami y a mí. (Entrevista a Carolina Estrella”, 2012)

Lo que es importante en esta cita, y se debe resaltar, es dónde está el parámetro de medición y cómo el binarismo y el absoluto masculino (Irrigaray, 2000) influyen en la mujer e implican esa comparación forzada y discriminadora que nace con las masculinidades y la identificación genérica de los sujet@s. Es difícil entender la problemática de ser mujer en una sociedad masculina, patriarcal, etc.

Más allá de lo expuesto, hay condiciones que son recurrentes. El colegio y la familia son momentos que pasan en la vida de las personas, pero considerarse fea o bonita o estar contenta o no con lo que se es, no es momentáneo. La violencia sexual y el deseo es algo que lamentablemente es difícil de erradicar, no es momentánea ni tiene edad o momento para ello. Está en la mentalidad de la sociedad, en el trato y manera de mirar a las mujeres, en cómo les decimos y esperamos que respondan, en permitir o no, en normar y prevalecer sobre ellas, en la cultura, en los medios, en definitiva en las relaciones sociales. Sin embargo, aprendemos a vivir y sentirnos

mejor, a encontrar iguales que nos reconozcamos en circunstancias de debilidad similares y podamos salir adelante. “El campo de las representaciones es quizá un lugar desde el que mejor puede discutirse la transformación e impacto que las violencias tienen en nuestra sociedad y culturas” (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:6).

“Ya a esta edad, a esta edad, trato de que eso no me afecte, porque me afectó toda la vida antes, en el colegio me afectó fiasco ser mujer, y pasé por todas estas cuestiones de género, de cuestionar ondas que pasan. Sí pasé por todo eso, pero según mi experiencia, porque cada persona tiene su experiencia, lo que trato de hacer es que eso no me afecte... Lo que pasa es que, no sé si las otras te contaron o no, pero todas las de la banda tenemos experiencias, que es, ay, este problema de ser mujer es muy fuerte. No creo que es una coincidencia que las tres tendamos a buscar espacios diferentes de los convencionales que han sido para la mujer. Creo que no es coincidencia. Yo cuando era niña viví un abuso sexual, pero no lo conté en full tiempo, desde los siete años fueron algunas veces de niña, de ahí ya no volvió a pasar con esa persona, pero viví algunas experiencias feísimas de ese tipo, en el colegio, con compañeros de ese tipo, y entonces eso te afecta fiasco, porque es como, primero, qué mala suerte por ser así, no quiero ser mujer. Entonces, yo lo dije hace seis años recién pero fue una forma de decir, ya en ese momento sí me afectó, porque fue alguien de mi familia, pero de mi familia grande, pero en ese momento decirlo sí afectó, pero me desahogué full, porque no decirlo era aceptar este papel, o sea callar esto, y callar un abuso de cualquier tipo, cuando te tocan en el bus, que también nos ha pasado a todas las que conozco. Y si me he callado hasta ahora es porque es muy difícil hablar, tampoco creo que es coincidencia que sea para las mujeres tan difícil hablar, porque es como un papel que te da la sociedad, es como que de niña te pasa algo así y te entrenan de una forma para decirte esto pasa y tienes que callarte, nada más y así es la vida. Y bueno, uno crece con los valores, estos de la tele, que es como que nadie te puede tocar, y el abuso está mal, y los animales son lindos, esos valores. Uno crece con ese choque, o sea que los adultos por un lado te hacen esas cosas y a la vez te indican cosas como que esto es lo bonito, te indican valores bien ideales, utópicos, que no son ciertos. Entonces yo estuve así, creo que hasta los 20 años, sintiéndote sucio por los valores que ellos mismos te enseñaron y teniendo esta cosa así. Después de decirlo, es como que te hace más libre... yo veo como que al decirlo fue más que acusarle a esta persona, decirle eres mala persona, porque el man también tenía sus... no sé, al man también le pudo haber pasado lo mismo, se supone que hay esa cadena en los hombres que son pedófilos y esas cosas, no sé. Pero, más que acusarle decirle que él es malo, era como romper esa doble moral, no doble moral, esa ambigüedad que hay en tu cabeza, de que algo es bueno, algo que va chocando, chocando, y este acercamiento al sexo que por un lado es malo y por un lado es bueno; romper con eso y ahí sí, empezar a cuestionar tus valores mismos, esos valores que te han enseñado, esos valores también no dejan ver la realidad detrás de las noticias que

muestran sobre abuso sexual en niños. También muestran esos valores de esa forma, acusándole y cómo que es horrible y ya, se queda ahí y victimizando a la persona. Lo peor que te puede pasar en esos casos no es que te abusó, es la forma en que tú lo tomas, si decides seguir considerándote víctima o no. La victimización es la parte más fea del abuso, porque si te vas a considerar víctima toda la vida, vas a estar así. (Entrevista a “Cristina”, 2012).

Es extraño ser hombre y escribir, oír y entender esta realidad de ser mujer, pero no es difícil tomar conciencia, reflexionar y contagiar al resto de la sociedad. Los testimonios muchas veces son contundentes y no cabe más que un silencio que otorga, pero que de ninguna manera es desentenderse o negar esa realidad. Analizar un abuso sexual es difícil, porque en primer lugar parecería que es una condición natural y que parte de la vulnerabilidad de ser niña, niño o mujer. No se trata solo de hacer un juicio moral, de juzgar ese tipo de acciones que de hecho son conflictivas, sino de entender por qué un abuso crea en la víctima una sensación de culpa que no le permite hablar, que influye en su construcción de hombre o mujer. Por ejemplo, a su condición de mujer “Estrella” frente a su experiencia dice con una especie de ira que sucedió “porque soy mujer”.

Además cree que las mismas instituciones sociales educativas, incluyendo a la TV., juegan con discursos moralistas, donde se inculcan valores de culpabilidad hacia los niños, valores de responsabilidad a los adultos y valores de derechos y respeto hacia los animales. Como que las condiciones sociales opacan muchas veces lo que dicen del sexo sobre todo a niños, a veces es bueno, a veces es malo, y si eres víctima de un abuso, el sexo es bueno o malo, esas nociones de bueno y malo son las que pesan y condicionan a la víctima a sentirse en una encrucijada mental de valores, de la moral. La liberación viene en como se supera ese trauma, como se soluciona la doble moral que definen las cosas buenas o malas, cuando personalmente viene la autorreflexión entendiendo esos valores implantados en contraposición con los valores que nos formamos ya como sujet@s y no como niños. Más allá de lo expuesto es necesario entender lo que implica identificar a las personas, del mismo modo que decir roquero con su carga sociocultural, da lo mismo decir víctima, ya que también es una identidad que tiene una construcción y hasta un perfil social. Se debe ampliar el entendimiento de los conceptos y las maneras en como educamos a los niños y las

concepciones que tenemos sobre todo de los tabúes, sexo, drogas, las nuevas identidades sexuales, las personas que habitamos las calles, etc.

En el caso específico de las mujeres y su vínculo con la música, hay que descubrir una nueva mirada hacia las mujeres, entenderlas en su potencial de músicas y en su esplendor de creatividad y habilidad. Es necesario visibilizar sus lugares de empoderamiento y, de esta manera, de a poco, erradicar la violencia y la agresión sexual en las relaciones de género de todo tipo.

Empoderamiento de la creatividad

No se trata de representar a las mujeres en un espacio ganado con toda legitimidad, sino que sean ellas quienes determinen su representación en la escena roquera a través de su travesía y presencia. El empoderamiento de su creatividad musical será posible si lo alcanzan con sus propios esfuerzos, refiriendo cómo es ese proceso, qué aspectos deben soportar y cómo logran un posicionamiento real, propositivo y que las visibilice.

Dentro de este andar se debe considerar fuertemente las nociones sobre la definición de artista, cómo se ha construido esa noción y sobre quién ha recaído las posibilidades de creatividad y músico.

También se debe reflexionar sobre el poder de procreación de la vida que tienen las mujeres que, según como describe Michael Foucault en su libro “Historia de la sexualidad”, el hombre, a propósito de esa posibilidad única de la mujer, intenta opacarla bajo el presupuesto de la locura y la histeria. Y finalmente se la opaca, pero bajo el adjetivo de musa, de inspiración para artistas hombres. “Foucault (1992), afirma que los sujetos son construidos dentro de los discursos y que ciertos discursos adquieren más valor que otros dentro de la sociedad” (Herrera, 2012:16). En este sentido, asociar la creatividad con el adjetivo artista (hombre) crea un discurso excluyente hacia las mujeres, tanto es así que en el caso del mundo del arte, el discurso que más pesa es el de los hombres. El hecho del cual debemos partir para su posicionamiento, entonces, resulta el de mirar, no al artista sino el proceso artístico y las capacidades de creatividad y vínculo con lo social.

“... el hecho artístico rompe los ciclos de hacer, mostrar y observar para generar experiencias de participación y resignificación social y en el que las organizaciones comunitarias encuentran pistas para renovar y potenciar su trabajo... se quiere fortalecer una reflexión más relacional, que encuentra miedos y esperanzas, olvidos y resistencias, pasado y futuro, repetición e innovación, en un juego de tensiones y espíritu de construcción, que interpela a investigadores sociales, artistas y activistas... planteando posibilidades y retos para enriquecer la reflexión y la aproximación, desde cada lugar...”. (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:4)

Se trata justamente de romper el aura del artista, y vincular el proceso y la participación dentro de lo que denominamos arte. El discurso del artista ha definido una identidad que recae sobre el hombre, pero lo que no considera es que tanto los individuos como el tiempo van cambiando y que esto a su vez reconfigura el discurso. Pero hablar de un hecho artístico es necesario romper la identidad que se marca en el cuerpo y atrae un lenguaje. “Al ser la identidad del individuo algo que está en permanente construcción y fluidez, el cuerpo, lugar donde se marca la identidad del individuo, está a su vez en movimiento” (Herrera, 2012:13).

La reapropiación en este sentido sería la agencia que se realiza sobre el precepto estético de arte y de artista. El posicionamiento y representación de las mujeres están dados en cómo se le da movilidad al concepto para no encerrarse en lo que identifica como tal. En esa línea, apoyarse de un reclamo de invisibilidad de las mujeres artistas es vincular a una memoria social la posibilidad creadora de las mujeres y, de ese modo, empoderarse de la memoria social y lo que implica esa travesía para ellas.

“...el arte y la memoria construyen campos fundamentales donde negociamos y construimos representaciones sociales... es desde el campo de la cultura y el arte, desde donde podemos crear representaciones alternativas que desplacen el peso identitario de los actos y símbolos de la violencia para explorar modos diferentes de vernos a nosotros mismos y a los otros”. (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:7)

De otro lado, desde el mundo del arte ha existido un sinnúmero de reivindicaciones. El arte ha servido para hacer reclamos sociales, como los ocurridos en Argentina por ejemplo, dar síntomas de una presencia urbana creciente y comprometida (los graffittis), incluso con los festivales de música alternativa o independiente, dónde se puede liberar y mostrar qué es el arte para la gente joven, cómo lo vemos y cómo la

usamos en la actualidad. Además, nos da la medida de la cantidad de gente que se une y prefiere el hecho artístico como combustible para su vida. Es en este espacio desde donde podemos reconstruir o construir una nueva representación, no solo de las mujeres sino de los grupos invisibilizados y marginados.

“El arte es interacción y en parte gesto colectivo, es portador de valores colectivos y comunicador de asuntos sociales. En este sentido Lacy nos propone el arte y en general el trabajo en el área de la cultura como lugares desde los que se pueden re imaginar los procesos sociales e influenciar una construcción compartida de significados que se alejen de las representaciones sociales violentas y basadas en la exclusión del otro”. (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:7)

En esta perspectiva hay que aterrizar las experiencias de Cérnix en relación con lo discutido. Es decir cómo, mediante la práctica artística musical y su capacidad creadora, han removido o reconstruido su propia identidad y han formado su feminidad con relación al prejuicio masculino del rock y la escena roquera, en general. En el caso de Cérnix en la escena con el resto de roqueros, hubo sensaciones de sentirse no valorada como banda creativa y musical o tal vez de sentirte como un objeto. Al menos existe el prejuicio de cómo puede proceder gente con misoginia. Sin embargo, Lucy Izurieta no lo cree así:

“Lo que pasa es que siempre yo trato de ser segura, primero de mí, entonces, lo que los demás comenten o lo que los demás digan es como que les escucho, pero en ciertas partes acepto lo que me dicen y si a mí me parece les escucho pero digo no me interesa. Entonces, nunca me ha afectado algún comentario y nunca me ha afectado nada de lo que me digan, porque siempre he tenido claro lo que quiero y lo que soy”. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

La personalidad propia, entendida como un posicionamiento de ser mujer ante esa tensión cultural que diferencia a hombres y mujeres, es una de las tantas maneras de reaccionar y forjar una transgresión en su entorno. Sin embargo, qué pasa cuando no es el público el que grita, qué pasa con los mismos músicos y los otros roqueros en la escena al momento de probar la habilidad instrumental y creadora.

“Claro que tenemos a veces problemas, pero hay de todo. Les parece raro y a la vez, como son músicos, es diferente la apreciación que tienen del público, porque los manes te cachan qué es lo que tocas, qué es lo que haces y cuál es tu técnica, dependiendo si el guitarrista te queda

viendo. Entonces, ahí sí los manes te pueden juzgar y decir, bueno, más o menos, fresco o lo que sea. En cambio el público solamente te ve, entonces es diferente el trato. Pero llevamos una amistad bacana con ciertas bandas, en las que incluso te pueden prestar un cable, te pueden prestar alguna cosa que te haga falta. A la Xime, algún plato, algún pedestal o cosas así, Pero sí ha sido fresco, incluso te dan un chance más de tiempo en el escenario”. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

Lucy, en una época de su vida, salió con un músico bajista de la banda Skaton. Juntos afrontaron las diferencias que marcaban las personas que los veían. La duda que planteé –considerando las diferencias comprendidas en lo que se define como artista y creación– para ampliar el espectro de entendimiento sobre cuál es la diferenciación entre hombres y mujeres en cuanto a la habilidad artística, Lucy cuenta lo siguiente:

“... Tal vez sí era sensación mía, pero aparte la gente como que también apreciaba que tenía una banda. Entonces era diferente porque decían, oye qué bacán, el bajista de Skaton está con la guitarrista de Ákratas. Entonces era diferente que estar con cualquier man, siempre conversábamos y a todo el mundo Death Metal o Black Metal, siempre les parecía bacán lo que nosotros hacíamos. No sé si era porque querían quedar bien conmigo o algo así, es que era un tipo de género diferente. Pero siempre traté de no sentirme tan inferior, siempre aprendía del man, full también. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012).

¿Cómo ocurre una interpretación a priori de lo que pasa? ¿por qué la asociación de saberes y conocimiento, se asocia con los hombres? Pero más allá de eso, nuestro acto de mirar y observar encuentra esos mismos limitantes y nos hace responder de esa manera. ¿Por qué la discriminación musical con las mujeres? Al parecer, de acuerdo con la experiencia que se relata a continuación, las cuestiones de género, de hombre y mujeres dentro del escenario, tienen otras sensaciones y ocurren otras dificultades. Es decir, no solo es el imaginario de la gente “externa” que observa y da su juicio de valor, sino que también pasa entre bandas:

“Una experiencia fea fue cuando nos fuimos a tocar en Guayaquil y nos tocaba a nosotros. Unos manes se metieron y entonces empezamos a discutir en el escenario, que no, que no se conectaba, y yo le quitaba el cable y le conectaba el mío, y el man, que no, y así. En vez del man decir, simón ya, vos eres mujer toca vos primero, y él es de Quito encima más, no nos acolitaron, pero igual nos pusimos a pelear focazo. Yo me conecté, le quité el cable al man y me quedé al lado, así, cogida el cable, cogiendo el amplificador y mi guitarra, y el man ya tuvo que bajarse”. (Entrevista a Lucy Izurieta, 2012)

Esta experiencia es bastante interesante porque resaltan varias cuestiones. Por ejemplo, una pelea por conectar un cable y que Lucía, como una estrategia, utiliza el estereotipo de mujer que le da poder en ese punto, y la cuestión para ella se podía resolver de manera simple: “ya, vos eres mujer, toca vos primero” (Entrevista a Lucy, 2012). En estos momentos tensos, entran en juego los estereotipos y recurrimos a identificaciones para enfocar lo que deseamos, o tratamos también de provocar mediante estas posiciones. Al final, hay algo que define a Lucy más empoderada en el escenario que al guitarrista de la otra banda y es que fundamenta su actitud en su condición de mujer. En muchas ocasiones, los estereotipos pueden darnos cierta ventaja o poder, que, si entendemos cómo usarlo a nuestro favor sin reproducir patrones innecesarios, podemos deconstruir roles definidos.

Desde otra perspectiva se puede entender una discriminación no solo por ser mujeres, sino por no valorar lo que podían crear en el escenario. Y eso era también lo que de alguna manera quería demostrar Lucía al empeñarse en quedarse conectada al amplificador. Este tipo de empoderamiento está ligado a lo que vemos como masculinidad en el rock, es decir excluir y manipular el espacio. Controlar una situación respaldado por una construcción que le engecece de la discriminación ocasionada y, a la vez, que ellas se mantengan firmes, demuestra cómo se empoderan en el escenario del espacio creativo y roquero.

“...nos ven como mujeres, por eso te digo Ákratas no más son, o sea, ellas eso no más tocan. Nosotros somos “Kaos”, somos hombres y tocamos mejor que ellas, porque ellas son mujeres, ellas no tocan tan bien, capaz ese era el entendimiento. Yo no sé si era como todo lo contrario también, porque nosotras sí nos consideramos que nos sacábamos la madre tocando, aunque no sea muy experimentado lo que tocábamos, pero eran canciones que nos sacábamos la madre y que te hacían mover cabezas y que te hacía mover el cuerpo entero, que te vibra ¿cachas? porque eso nos hacían sentir... Nos ganamos nuestro espacio con full sacrificio, porque nosotras no íbamos con falditas... íbamos desde lo que éramos, íbamos a tocar, esto es lo que hacemos, nos gusta tocar... es cada instrumento que tenemos... entonces sí nos tocó full esos espacios”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Enfrentar la ecuación hombre=superior vs. mujer=inferior, que parece “normal”, más aún en un lugar donde todos son hombres, es lo que les da un carácter especial a las músicas, a las mujeres dedicadas a proponer música igual o mejor que “solo hacen

los hombres” roqueros. En este caso, es muy importante reconocer lo que hace Cérnix, lo que va a crear desde lo que son y valorar lo que cuesta llegar a tocar en vivo, como al resto de bandas. Y por encontrar en el público la retribución a sus esfuerzos.

Ahora, también podemos tener dudas acerca de cómo es el trato de los sonidistas, esas personas que están detrás de las consolas de sonidos y que son las encargadas de que las bandas, parlantes, micrófonos e instrumentos suenen bien. En las presentaciones en vivo, como dan cuenta los testimonios anteriores, ciertas bandas de hombres sí tienen un prejuicio contra sus similares de mujeres. Sin embargo, los sonidistas (en su gran mayoría también hombres), quizá al ser su función auditiva más que visual en muchas ocasiones evitan una discriminación de género.

“En los conciertos grandes que hemos tocado, donde ha habido full público, la Concha Acústica también y un concierto que tuvimos en el Valle, había un sonidazo, o en el Quitu Raymi. Siempre nos prueban el sonido a todas y hacen su trabajo como con todas la bandas que yo he visto que hacen su trabajo. Y si les pedimos retorno o si les pedimos volumen, nos dicen que sí. No he sentido discriminación ahí, incluso me gusta como te dejan el sonido, me siento conforme. En cambio, en los conciertos que no van los manes, te dejan salga como salga, pero si no me parece le muevo alguna cosa. Cuando me parece que hay mucho ruido, le bajo o le alzo y ya. (Entrevista Carolina Estrella, 2012)

Primero, lo que se establece en esta cita, indirectamente, es una diferencia institucional sobre trato de género. Los conciertos grandes, de corte institucional, al parecer son más profesionales, cuentan con sonidistas que dan el mismo trato a todos, pues las bandas son clientes de un servicio y este debe ser igual para todos. En los conciertos independientes, en la escena misma estás solo con tus posibilidades cuando no hay un sonidista de por medio y cuando la banda es la que se monitorea tanto en el escenario como para afuera del mismo. Aquí la situación es diferente y cada banda depende y es responsable del sonido que pueda producir. Muchas veces el tipo de amplificadores son pequeños, sin mucha potencia, lo cual imposibilita tener un juicio real de los sonidos que se proyectan y de lo que se escucha.

El sonido, que tiene otro perceptor que evade al acto de mirar, se percibe algo más objetivo, sin discriminación. Sin embargo, más allá del “profesionalismo” por

mantener el mismo nivel de audio para todas las bandas, está el empoderarse en el escenario, actuar visceralmente, sin importar nada. “Hacerlo porque no te importa que te juzguen, no te importa, o sea que vengan y te digan, oye, apréndete, tienes que ser música para hacer una banda... súper visceral...”. (Entrevista a Susana Anda, 2012).

“Ingenuo sería pensar que el proceso desencadenado cambia de manera fundamental el tejido de relaciones, las tensiones y conflictos... el proceso... puso en movimiento una serie de posibilidades que abarca tanto la experiencia estética como el imbricado universo de resignificación cultural y la elaboración emocional y reflexiva entre aquellos a quien esta intervención tocó de una u otra manera...”. (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:27)

El empoderamiento de estas mujeres, que sí lo han logrado en la escena roquera de Quito, abre muchas oportunidades, aparte de que crecen los espacios y convocatorias para bandas solo de mujeres. Más allá de si realmente hay sentido para haber organizado en la Semana del Rock un día con bandas de mujeres o si se trató simplemente de una estrategia demagógica, las roqueras de Cérnix han impulsado estas músicas con su *feeling*, actitud, creatividad y destrezas en el escenario, y con feminidades alejadas de estereotipos y construida desde lo que sienten y hacen.

“... actualmente, es como que se ha abierto un montón el campo, hay un montón de mujeres que tocan súper bien, que cantan súper bien. Pero cuando nosotras empezamos con la banda era un poco complicado porque era un tema solamente de hombres, no había bandas de mujeres. A pesar de que la gente es abierta, con un pensamiento alternativo, seguían siendo machistas y cerrados, entonces, tuvimos gente que nos apoyó, bandas solo de hombres que nos apoyaron full en ese momento, pero había gente en el público que al principio nos molestaban un montón y te dicen cosas, te morbosean, te batracean, te dicen full cosas feas. Fue un aprendizaje para nosotras también y, a la final, nos la sacamos, nos paramos, así con lo que pensábamos. Y yo creo que era tan nuestro, tan de corazón, que la cosa siguió y después ya no teníamos tanto lío con eso de los morboseos ni las jodas, porque el principio sí se nos reían, era como qué hacen aquí si son chicas. Aparte, es como un sector bien rudo, por decirlo así, es como el más bravo, el más fuerte, la cresta más parada, el tatuaje más feo, la lacra más onda. Entonces, claro, tres chicas era como qué están haciendo. Fue medio difícil, pero creo que ya está más superado de alguna forma. No sé si sea o no verdad, pero nosotras sí acolitamos a que se abra un poco este espectro, porque después empezaron a salir más bandas de mujeres. Nosotras nos botamos, no éramos ni siquiera músicas, solo queríamos decir lo que sentíamos y ya. No nos importaba tanto la cuestión de género. A la final, si tocó meterse un poco en eso, por la presión social te toca hablar de temas de mujeres y eso porque simplemente hay cosas de las que

no se hablan. Entonces si estás en un escenario, si tienes ese medio para decir cosas, está bueno aprovechar y de paso topar temas que son como tabúes”. (Entrevista a Mayra Rivas, 2012)

A lo largo de estas intervenciones hemos intentado poner en evidencia el empoderamiento y lo que implica llegar a este nivel. Además, sin tener una intención de guiar a nadie, hemos puesto a consideración algunas aristas de cómo se pueden y cómo se forjan feminidades alternas a las tradicionales. De otra parte, es importante comprender que el hecho mismo de ser mujer y tocar rock, metal, punk, etc., es romper el estereotipo del rock, es comprometer la esencia y desmitificar su transversalidad que implica lo masculino y el roquero en el rock.

“Los actos de ver hacen parte de la experiencia estética que tiene lugar frente a la obra de arte... una experiencia estética que no se remite simplemente a lo que bajo ciertos estándares formalistas es lo bello o lo estrictamente “estético”, sino el modo en que el acto de mirar se transforma en una vivencia intensa dado el significado emocional y simbólico profundo que el evento, la imagen o la obra, generen. En esta transformación y el proceso que lo acompaña reside el valor y potencial estético y transformador... la posibilidad de dicho desvío se encuentra en los modos como nuestros actos de ver se transforman en miradas de y con sentido, donde las representaciones que construimos de nosotros mismos y de nuestra sociedad se alejan del campo abstracto de los “amigos y enemigos” o de las exclusiones irrevocables de otro deshumanizado para darle entrada al campo concreto de las emociones... y la creación de relaciones donde nos reconocemos como seres humanos”. (Riaño, Lacy, Agudelo, 2003:6)

Actualmente, si consideramos que la representación del rock está en sus estéticas, podríamos hacer una analogía entre lo expuesto y el performance de las roqueras para observarla como una acción intencional que produce una interacción significativa y sentidos culturales. Mediante estos se ponen en crisis las representaciones global versus lo que se ve, es decir interactuamos con personas que buscan una reflexión a través de una acción definida y ubicada en lugares que propicios para es reflexión y cuestionamiento.

En el caso de las músicas mujeres entrevistadas, ellas tienen muy claro lo que significa ser roqueras, y saben que no son mujeres convencionales, que su identidad responde a su forma de ser intencional, una acción a propósito y no a un canon. En

este accionar, hablar de ser mujer y roquera, en este caso específico, es hilar por el lado de la intencionalidad y de la agencia que motiva una acción que tiene un fin.

Esta etnografía del rock en Quito, hecha por mujeres, es un intento por proponer y criticar cómo estamos construyendo la escena y cómo podemos mejorar. Sin duda, hay varias cosas que quedarán sueltas pero esperemos que sean incentivos para que los estudios dentro del rock, con enfoques de género, se amplíen y den nuevos testimonios desde las protagonistas.

Roqueras

En este nivel habría que realizar una autorreflexión y pensar qué implica ser roquer@, en dónde y desde qué parámetros podemos asegurar e implícitamente identificar y marcar un rol si miramos a alguien y le decimos roquer@. Es decir, qué significa, qué hay detrás de señalar a alguien como algo único e inmutable, por qué todavía el cuerpo y el género implican aspectos que aseguran la posibilidad de estimar a alguien roquer@. En este camino habría mucho más que decir sobre el caso de las mujeres de Cérnix: al preguntarles si se consideran o no roqueras, hay una crítica mucho más fundamentada del por qué reconocerse o no como tal. Ximena Cabrera, baterista de Cérnix, hace el siguiente análisis:

“Yo creo que hay etapas de la roquera o del roquero. Una de las primeras etapas es esto de la novelería. Creo que todos en algún momento fuimos noveleros y noveleras. No sé quién puso ese término, también súper discriminatorio y hasta peyorativo, pero así empiezas, pues ¿cachas?, así es en todo, no solo en la música, es en todo. Entonces, es como un ir aprendiendo algo que te gusta. Claro, en esa parte de la novelería entre en comillas, es que tú sabes si es que te gusta o no, si es que te quedas o no... ahí, sí creo que me identificaba como roquera desde la estética. Creo que la segunda etapa es adscribirte a una estética roquera o no, vestirse de negro, los piercing, los tatuajes, andar con camisetas roqueras y todo eso. La tercera etapa es como ir cachando la música, en la que te quedas totalmente con la música pero ya no solamente dentro de un tema estético, sino ya es una cosa de música, de oído, de pasión que te lleva. ... Por ese lado, de pronto, sí, soy roquera porque escucho rock, me gusta toda clase de rock, pero creo que más que roquera, música. Y así, aún manejo un poco la estética de los piercing, por ejemplo mis camisetas roqueras, también un poco la vestimenta. Pero creo que también sí he querido salir un poco de esta asignación por toda la carga que se tiene de roquera y roquero...”.
(Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

Considerar la identificación con el rock por etapas es clave en esta discusión, porque en realidad todos empezamos viendo qué hay en el paisaje de la vida y vamos tomando un poco de todo. En momentos nos quedamos mucho más comprometidos con algo, y luego fluye. Es importante resaltar el valor estético y la diversión en el rock, y el “estorbo” a la normalidad que eso conlleva. Sin embargo, es muy importante rescatar el valor musical y enfocarse en el nivel de interpretación de los temas como banda e individualmente como instrumentistas. Sofía León, música y bajista de la extinta banda Juana la Loka, por su experiencia cree que “en ambientes masculinos, como que muchas veces no se toma en cuenta la opinión de las mujeres o a veces ni se les pregunta, y la conversación de tal o cual man o banda solo es entre ellos...” (Entrevista a Sofía León, 2012).

Al retomar el valor estético, hay algo más fuera de la escena de lo que implica ser roquero, y no es más que los prejuicios que se tiene alrededor de la gente que se viste de negro. De hecho la asociación de blanco=bueno y negro=malo, es algo que va mucho más allá del rock y lo que puede o no realmente ser. No obstante, el color negro=rock es el significado en Quito. Daniela, vocalista de Cérvix, en este ámbito opina lo siguiente:

“No es necesario que sea roquera; vestirme de roquera todos los días, parecer mala, estar de negro, unos hablan de luto, no quiero caer en esas mismas palabras repetitivas, simplemente yo me visto como me da la gana de vestirme, como me siento bien. Si hoy amanezco de mal genio me visto con lo primero que encuentro en mi armario, lo que sea. Y si me gusta el negro es muy aparte de ser o no ser roquera, porque también me puede gustar el rosa y no por eso no soy roquera, digo”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

De esta manera, sí se reconstruye parcialmente o se entiende mejor cómo el discurso y la mirada son los que identifican los colores con formas de vida, estados de ánimo, formas de ser, etc. Pero no por eso se afirma que el negro no sea el color que se maneja en el rock, comercial o no. La misma Daniela Brito, desde otra mirada, tiene un concepto de lo que implica vestirse de negro dentro de la escena roquera.

“... cuando salgo, en general, cuando no estoy vestida así, como ahorita estoy, sí trato de ponerme de negro completamente. No para demostrar

que yo soy roquera y soy maldita y todo eso, no. Sino que hay que aprovechar las ocasiones, o sea, hay que aprovechar. Cuando voy a un bar, me visto de negro completamente, porque me siento bien, porque vivo en este, en un mundo de color, que a veces te sofoca, a veces la luz ya te lastima los ojos, metafóricamente. Entonces, meterse a un bar que es obscuro, ropa negra, música fuerte, cerveza, es como que ahí, por fin, te desahogas, estás donde quieres estar, donde quisiera estar siempre. Entonces, sí, por eso yo sí, me visto completamente de negro, ya cuando me voy a los bares, a presentaciones...”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

Este ambiente es el que fluye y hace que el rock se mantenga. No se trata de un bar o solamente de cervezas, es el ritual de compartir un mismo gusto y, a la vez, ser diferentes. Es el momento donde confluyen los iguales marginales y, como en una especie de guarida “subterránea”, empieza el disfrute y la energía. El sentirse cómodo y a gusto es personal, es estado de ánimo y una sensación individual. Asimismo, reconocerlo y vivirlo es ser parte de este estilo de vida del rock. Lucy Izurieta, guitarrista de Cérnix, asegura:

“Es un punto en el que yo soy como quiero ser y como me siento identificada: en la forma de vestirme, en los colores que me visto, que no es tan... eres como eres, como salgas de la ducha, te peinas; en cambio, si estás en otro ambiente, como te explicaba, las mujeres muy vanidosas tienen que estar súper bien, súper arregladas para estar en cualquier lado. Y yo le veo como que en el rock es más relajado, un chance liberal, puedes hacer lo que quieras, puedes vestirme como quieras sin que nadie te diga nada. O sea, mientras más fachoso eres en el rock, más bacán te ves. Es fresco. Aparte que la música te da, te hace sentir diferente, desde el rock clásico, en esos tiempos donde todo era bacán... se ve una bestia. Entonces, es toda esa nota de donde vinieron todas esas influencias, y estás en una época en la que no pudiste estar, y que tratas de acoplarte a todo el ambiente que hay ahora. Es muy bacán. Y más bacán es asistir a un concierto y encontrarte con gente que es muy parecida a ti. Eso es chévere”. (Entrevista a Lucía Izurieta, 2012)

Ser roquer@ desde muchos sentidos no es decir soy roquer@, es algo que fluye y se deja ser, que se desarrolla conforme crecemos y forjamos nuestra identidad, nuestro aspecto, nuestra forma de vestir y vernos. Aquel discurso de que el rock=estética se asienta sobre una base sólida, lamentablemente por más sólida que sea, no quiere decir que sea estática e inmutable o que sea excluyente y no abierta a los cambios. El problema es creer en que los supuestos de identificación e identidad son el único camino para descubrir lo nuevo, extraño o “raro” que encontremos en el tramado

sociocultural. Debemos respeto a las maneras de identificarnos, integrarnos y sentirnos bien, sea contradictorias o no. Pero ¿por qué entrar al rock? ¿cómo llegan las mujeres a esta escena?, son interrogantes que Ximena Cabrera y Daniela Brito responden:

“Entonces, muchas de las veces sí hay mucha discriminación musical hacia las mujeres, pero por qué entrar al rock, justamente para eso, yo entré al rock para decir, chucha, las mujeres sí podemos también ser roqueras y este espacio también fue arrebatado por la historia, este espacio también nos pertenece, si yo quiero tocar la batería, bacán...”. (Entrevista a Ximena Cabrera, 2012)

“No, porque es mi estilo de vida. Yo ya tomé una decisión, yo sé en lo que estoy metida, yo soy roquera y punto y nadie me va a quitar eso. Yo me puedo casar, tener hijos, aunque no me quiero casar ni tener hijos, pero es un ejemplo, voy a seguir siendo roquera, voy a trabajar y voy a seguir siendo roquera. Peleas entre la familia, entre la sociedad, entre la misma escena del rock, por ser mujer, es diferente a ser roquera. Ser roquera es mi estilo de vida, yo elegí esto, ya no me puedo cambiar, no puedo cambiar, ya no me imagino siendo de otra forma, ya no puedo. Me encanta ser lo que soy y es mi estilo de vida. Mi estilo de vida es el rock y punto, más allá de que exista machismo, que no exista machismo, yo voy a seguir siendo roquera”. (Entrevista a Daniela Brito, 2012)

Es importante saber que no es una simple percepción que dentro del rock, las mujeres, al igual que en otros espacios, se deben a sí mismas y a cómo entiendan su circunstancia en esos espacios. Al definirse como roqueras y decir que ahora van a los sitios donde antes las mujeres estaban ausentes, da mucho que pensar sobre la manera en que son invisibilizadas. Ser roquera o no es la identificación de las personas, tener claro lo que implica, y cómo se posicionan y crean en este ambiente masculino. Eso es ser roquera.

Por último, se debe dejar claro que tanto hombres y mujeres, bajo el estigma del rock, son excluidos sin discriminación de género. Entender el rock como una experiencia estética que se ha masificado a nivel mundial logrando altos niveles de aceptación y protagonismo social, se debe también considerar que el nivel de discriminación viene dado por otros motivos. Por ejemplo existen prejuicios alrededor de la delincuencia que apuntan a las estéticas musicales como sospechosas.

En consecuencia es importante entender lo que hay dentro de la escena y cómo se articula para levantar otro tipo de nociones. Pero no se trata solo de dejar de denunciar los abusos y la discriminación que existe por parte del sistema, sino de movilizarse sobre esas exclusiones y sacarlas.

Para finalizar, ser roquer@ es una experiencia musical, estética y sin género que se desarrolla en cada persona que gusta de este género de manera independiente. Donde cada persona tiene su propia forma de ser roquero o roquera. Una pasión con sensaciones independientes que viajan entre lazos y conciertos.

Conclusiones generales

El rock en todo el mundo ha sido siempre una curiosidad, al considerársele: por un lado un “tabú” y, por otro, una expresión cultural que, a manera de síntoma, intenta recrear un estilo de vida alterno al convencional y al mismo tiempo una vida “prohibida”. Tanto los prejuicios negativos como las discriminaciones positivas –que han alcanzado niveles de presencia social mediante festivales de música rock de todo tipo, gratuitos y al aire libre– son procesos que nos permiten comprender la real magnitud de esta acción social. Sin embargo, el romanticismo de lo contestatario y subversivo, más el sentir revolucionario y la imposición católica, han sido como los emblemas sacros de lo que implica ser roquero y escuchar rock. Gracias a este entendimiento, o prejuicio construido social y culturalmente, se buscó desmitificar esa identidad que se ha endurecido como armadura y que ha implicado muchos aspectos analizados a la largo de esta tesina.

Entender o tratar de ir más allá de lo que está en los discursos de todo tipo (oral, visual, etc.) cuando se habla de rock, e interiorizar que el rock tiene género y es hombre o masculino, infiere, en mi caso, una autorreflexión que, a la vez, me permite visibilizar cómo las estructuras mentales comunes de la sociedad trasgreden los espacios que creamos como propios e independientes a esas construcciones o discursos formados y corporalizados, o interiorizados como normales. Ampliar la mirada, aprender a identificar con más argumentos e impulsar los procesos dinámicos e identidades móviles son los preceptos que dan base a esta propuesta.

El ser roquer@ es una condición social. Si bien Firth define al rock como una experiencia estética, podemos afirmar que hay muchas configuraciones que acompañan a la estética que no son definidas por la música exclusivamente. Al ser la música un instrumento de comunicación humana innato y que trasciende idiomas, es también un producto del discurso hegemónico según la condición social, clase, etnia y localidad. El rock no es blanco o negro, es un sonido producido por humanos hombres y mujeres con

el mismo impacto. Las condiciones de masculinidad han elaborado campos o escenas como propias de hombres; no obstante, la propia cultura y el crecimiento social apenas empiezan a discriminar, integrar y visibilizar a las mujeres como sujetos femeninos y no como objetos.

Es importante analizar los lazos que se producen y existen en la escena, que confirman el sostenido movimiento roquero que hay ahora en Quito, y cómo ellos se han mantenido y se han ido afirmando dentro de la sociedad. Esos lazos hablan de la larga presencia del rock en Quito, y cómo en la actualidad es valorado hasta considerarle música nacional urbana, que sale del instructivo de la música pop o música tradicional. Los lazos son el sostén de esta escena, es la base del rock de Quito.

En cuanto a la masculinidad, se debería pensar en el deseo y cómo este se manifiesta. No por ser un ambiente masculino se debe travestir una mujer en hombre para ser aceptada. El cuerpo femenino se ha convertido en cuerpo-deseo y se expone de ese modo en casi todos los medios visuales; no constituye una particularidad del rock, sino es transversal en muchos hechos sociales, culturas y sociedades. Esa concepción de cuerpo-deseo marca la diferencia y el trato a las mujeres.

Por otro lado, en el proceso de creación, habilidad musical e instrumental, son más evidentes las implicaciones de masculinidad. La mayoría de aspectos observados y encontrados en esta investigación desemboca en la simple ecuación hombre=creación vs. mujer=inspiración, la cual se aloja en el pensamiento de los hombres, quienes al ver lo contrario sienten el rompimiento de ese significado (creador), afectando su hombría. Es en ese nivel, que tampoco sería algo exclusivo del rock, en donde se producen las mayores tensiones de género.

Reflexión acerca del documental

El documental “Transgredo, provocando rock con Cérnix” tuvo muchos preceptos, trabajo grupal y nuevas amistades. Al inicio fue extraño conversar y actuar mediados por una cámara. A la par fue interesante el proceso de

acercamiento y cómo este instrumento dejó de estar presente para mimetizarse y ser parte del ambiente de trabajo. Lo más difícil fue, sin embargo, lograr que la cámara no implique poses o estorbo, llegar a ellas relajadas y encontrar momentos para poder conversar y grabar. Un inconveniente fue encontrar momentos extras con ellas o con sus familias, ya que de alguna manera percibí que ellas sentían una expectativa de “el documental”, pero de a poco, y de acuerdo al desarrollo del video, fueron clarificando que no era para crear fama, sino para provocar y pensarnos en la escena roquera de Quito, tanto ellas como yo.

A pesar de la predisposición existente, hubo también inconvenientes de fluidez en el rodaje y ubicación de locaciones para llevar a cabo la grabación. Una de las causas principales es que prácticamente Cérnix se veía de dos a tres veces por semana y solo en la sala de ensayo. En muy pocas ocasiones, aparte de conciertos, había algo más que no sea esa relación íntima entre Cérnix y la sala de ensayo. Más allá del intento, no hubo oportunidad para llegar a sus espacios personales o encontrar tiempo para poder analizar aspectos más técnicos tal vez. La cotidianidad del trabajo, de la universidad y del colegio solo les daba tiempo para el ensayo dentro del estudio. Pero en ese lugar circula y se construyen lazos, solidaridades. Es como la esquina del barrio, ese el lugar referente de empoderamiento y creatividad, donde Cérnix se desarrolla y es.

El tratamiento de la imagen se vuelve ambiguo, es como si todo lo que uno espera o hace con la intención de no reproducir patrones, sobre todo de representación de las mujeres, a veces se tropieza con esos mismos errores. Ahora bien, también más que error que solo nos damos cuenta cuando algún espectador externo lo ve así o el resto de gente, está mi versión de realizador y la posibilidad de obtener una tercera interpretación. Esto, en general, es muy subjetivo.

Creo que la oportunidad de hacer una tesina, como algo complementario, enriquece y equilibra al documental, sobre todo, en el uso de construcciones visuales que evitan reincidir en el cliché del rock como técnica

única, o la manera de poner a las Cérvix delante de la cámara. En este sentido, el prejuicio de hombre muchas veces puede llegar al extremo de ver discriminación por exagerar en “pureza” y “autorreflexión masculina”; pero, de la misma manera que hay muchas mujeres que transgreden con su cuerpo y saben lo que hacen, el tratamiento de la imagen no puede ser unidireccional, sino multidireccional e enriquecedor con todo lo que nos pone en duda: las construcciones fijas e inmóviles que rigen a la sociedad.

A manera de cierre

Hablar de ser roquera no es fácil. A las mujeres que pregunté si son roqueras, ninguna me afirmó de inmediato sí, soy roquera. Más bien, por la determinación con la que reaccionaron, me pareció que era como preguntarles algo que no querían responder, aunque tienen muy claro lo que para ellas es “ser roqueras”. Su visión de lo que implica ser roquero y cómo está la escena en la actualidad, les ha convertido en bastante críticas. Pese a ello, reconocen que lo que hacen (es una banda que toca rock) y donde lo hacen, es porque quieren y les gusta, sin importarles nada. En este nada involucra el ser mujer y tocar metal extremo.

El elemento central de la identificación e identidad está en el cuerpo, en cómo se han construido identidades genéricas que rebasan los roles y las formas tradicionales de la sociedad. En muchas ocasiones, las identidades genéricas de los cuerpos refuerzan las implicaciones sociales y culturales, como las feminidades o las masculinidades. En este sentido, más que encontrar masculinidades en las mujeres, se buscó confrontar las nuevas feminidades como emergencia, apropiamiento, estrategia y respuesta a una sociedad hipermasculinizada, que incluso determina la feminidad y utilidad de las mujeres. La transgresión, justamente desde mi perspectiva, está en deconstruir y recrear nuevas maneras de ser. Por otro lado, considerar a la masculinidad como causante de nuevas formas de ser mujer, debe servir también para autorreflexionar y mirar lo que hemos provocado y la reivindicación que debemos respetar y acompañar, y ya no determinar.

Ya no se trata de la diferenciación binaria entre hombre y mujer. En este trabajo, la finalidad comparativa fue por práctica metodológica y evidenciar los casos, sus acciones y consecuencias; pero, a la vez es una invitación a romper los binarismos simples y buscar alternativas que rebasen estas cuestiones. En definitiva, no hay diferencia: ser roquer@ es tener una posición, no hay una reglamentación o los “10 tips para ser roquero”. No existe la receta, sino la improvisación, los lazos, una escena y el empoderamiento de cada uno.

Para finalizar, si bien es cierto se puede ser roquer@ en un sentido social, las mujeres son quienes soportan las peores consecuencias de una escena binaria y heterosexual. Probablemente esta escena, fuera de la roquera, sea también la causa de todas las circunstancias negativas que afrontan las mujeres. La lucha que queda es entender y romper el binarismo en términos de género. La lucha es desconstruir y convencernos de que sí es posible y se lo puede lograr.

Bibliografía

Belting, H. 2002. *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, pp. 13-107.

Berger, J. 2001. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 53-74.

Butler, J. 2002. "Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". México: Paidós, pp. 313-340.

Butler, J. 2001. "El Género en Disputa: El feminismo y la subversión de la identidad". México: Paidós, pp. 9-67.

Jodorwsk, Alejandro. *La danza de la realidad*, ediciones Siruela S.A. Madrid, 2006:29:40:42:55:56.

Cárdenas, Marisol. 2008. *Mujeres en la Historia del Ecuador: género y cultura*. Edición Ministerio de Cultura del Ecuador.

Carnet y Prosper, 2009. *Narrativa Audiovisual, estrategia y recurso*. Editorial Síntesis, Madrid.

Dick Hebdige, *Subcultura, el significado del estilo*. Paidós, 2005. pp. 103-222.

Fernando Carnet, Josep Prósper. *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, 2009. Editorial Síntesis S.A. pp. 17-94

Foucault, M. 1993. *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad de Saber*. México: Siglo XXI, pp. 25-64.

Foucault, M. 2000. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-83.

Foucault, M. 1999. *Estrategias de poder, Obras Esenciales, Volumen II*. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Frith Simon. *Performing Rites*. 1996. *On the value of Popular Music*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Pp. 1-352.

Gayle Wald. *Just a girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth*. Source: *Gender and Society*. *Signs*, Vol. 23, *Feminism and youth Cultures* (Spring, 1998), pp. 585-610. <http://www.jstore.org/stable/3175302>, Accessed 02/12/2011.

Hall, S. 2003. *Introducción: Quién necesita identidad?* En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortueditores: Buenos Aires, pp. 13-39.

Herrera Casandra, 2012. Cuerpos en re-construcción: el consumo de cirugía estética en la ciudad de Ambato. Ediciones FLACSO.

Hilary Robinson, Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación. En Katy Deepwell, Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas. Gráficas Rógar S.A. Nevalcarnero (Madrid). 1998:243.

Iconos, Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito. En ICONOS No. 18, Flacso-Ecuador, Quito, pp. 24-32.

Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. La Antropología Como Crítica Cultural. Capítulo 2. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Marina Gutiérrez de Angelis. Autor, reflexividad y punto de vista: Mirar y ser visto. Material de cátedra. Seminario Anual de investigación 2007. Teoría y metodología de la investigación fílmico-anropológica. 2007. Pp. 1-11.

Mery Ann Clawson. When woman play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in Alternative rock music. Source: Gender and Society, Vol. 13, No.2 (Apr., 1999) 193-210. Published by: Sage Publications, Inc. <http://www.jstor.org/stable/190388>, Accessed 02/12/2011, 18h34).

Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Want? Chicago: The University of Chicago Press, pp. 28-56, 188-200, 309-335.

Moscoso, Jaime, 2011. Reinventado cuerpos: Construcción de estereotipos de belleza a partir del "peso ideal". Ediciones FLACSO/Abya Yala.

Prieto, Mercedes, 2008. Mujeres y escenarios ciudadanos. Ediciones FLACSO/Ministerio de Cultura del Ecuador.

Rappaport Joanne, Abelardo Ramos Pacho. Una historia Colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico, 2005: 39-62.

Reseñas Heibdige. 2004. Subcultura, el significado del Estilo Barcelona, Editorial Paidós, 259 pág. José Garriga Bucal 193-216.

Riaño Alcalá Pilar, Lacy Suzzane, Aguledo Olga. Arte, Memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad. Corporación Región, Medellín Colombia, 2003: 1-60.

Roger Canals y Jean Rouch, 2000. Una antropología de las fronteras. Revista digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens. ISSN 2182-4622. 2011:63-82.

Rockeros mortales como cualquiera. Ensayo fotográfico de Paco Salazar. Quito-Ecuador 2001.

Stephen B. Groce and Margaret Cooper. Just Me and the Boys? Women in Local-Level Rock and Roll. Source: Gender and Society. Vol. 4, No.2 (Jun., 1990), pp. 220-229. www.jstore.org/stable/189613, Access 02/12/2011.

Scott, Joan (1997). “El género: una categoría útil para el análisis histórico” .En *Género. Conceptos básicos*. Programa de Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Viteri, Juan Pablo, 2011. Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI. Ediciones FLACSO/Abya-Yala. Pp. 49:50:84.

Entrevistas

Ximena Cabrera, 2012

Lucía Izurieta, 2012

Carolina Estrella, 2012

Daniela Brito, 2012

Susana Anda, 2012

Mayra Rivas, 2012

Sofía Anda, 2012

Johanna Constante, 2012

Raquel Espinoza, 2012

“Cristina”, 2012

Paula Vásquez, 2012

Andrés Vera, 2012

Santiago Falconí, 2012

Sebastián Jouve, 2012

Ricardo Ponce, 2012

David Cisneros, 2012

David García, 2012

Miguel, 2012

Leo Aldáz, 2012

Cacho, 2012

Willy, 2012

Carlos Montoya, 2012