

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Sociología y Estudios de Género

Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Ciencias Sociales con mención en
Género y Desarrollo

Hacia una reflexión feminista: la construcción social de la economía política de las estructuras
del sentimiento en las mujeres metaleras de Quito

Melva Elizabeth Ruiz Escobar

Asesora: Lisset Coba

Lectoras: Sofía Saragocín y Virginia Villamediana

Quito, julio de 2020

Dedicatoria

A Jorge, Alisson y Teo con todo mi amor.

Epígrafe

Lo que te hace sentir bien no te puede causar ningún daño.

Janis Joplin -La Bruja Cósmica, Pearl-

Tabla de contenidos

Resumen	VIII
Agradecimientos	IX
Introducción	1
Pregunta de Investigación.....	3
Metodología.....	5
Estructura.....	7
Capítulo 1	9
Desentramando Marcos Analíticos	9
La estructura del sentimiento.....	9
La economía de las industrias culturales	12
La Economía Naranja	13
Globalización, comunicación digital y consumo cultural.....	13
Trabajo no remunerado y empoderamiento económico de las mujeres	16
Sexo, Género y Cuerpo.....	18
Literatura local sobre el Rock Metal	22
Marcos Analíticos: Discusión Teórica.....	25
Capítulo 2	31
Memorias de metaleras en Quito antes de la tecnología digital.....	31
ROCK Evolución.....	32
Rock como fenómeno global.....	32
El Rock en el contexto local	37
Desde los 80: memoria de Diana Cárdenas de los primeros tiempos del rock duro en Quito (55 años)	43
Memorias de los 90 y 2000. Metal y poesía: Mayarí Granda Luna (43 años)	51
Mayarí “Gracias mi amor por la caja de ponzoñas (...)”.	51
Antes de la actualidad digital: Conclusiones	59
Capítulo 3	61
El metal y la actualidad digital	61
La memoria de Paola desde los 2000: Conclusiones.....	68
Capítulo 4	69
Es posible vivir del rock: uso del tiempo en actividades de producción musical, difusión y consumo, sobrevivencia económica y cuidado	69

¿Es posible vivir del arte? La experiencia de Diana Cárdenas	70
La experiencia de Mayarí Granda Luna	71
El empoderamiento de Paola Quishpe	77
Entonces, ¿es posible vivir del rock? Las mujeres sin dudas se muestran empoderadas y...82 reconocidas, pero ¿y el sostenimiento de la vida?	83
Performance y empoderamiento musical de las rockeras	84
Performance de las rockeras: cruce de la ideología y la experiencia	85
Mayarí y Decapitados	85
Paola y Silencio Perpetuo	89
Supervivencia y Performance: Conclusiones	91
Conclusiones	93
Lista de referencias.....	97

Ilustraciones

Figuras

Figura 1. Algunos subgéneros del Metal.....	37
Figura 2. Logotipo Bar Red Dragon.....	42
Figura 3. Logotipo Bar Whisky A Go Go.....	43
Figura 4. Perpetuo – Eterno.....	90

Fotos

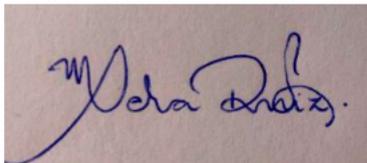
Foto 1. Factory Somos Todos, Fundación Factory abril 19	40
Foto 2. Publicación Factory Somos Todos, Fundación Factory abril 19.	41
Foto 3: Entrada evento Rock in the night, 1987.....	45
Foto 4. Diana Cárdenas, al centro de la fotografía, actuación Festival Gente Joven 1988, Quito.....	46
Foto 5. Diana Cárdenas al centro, agrupación Diane, junto con el maestro guitarrista fallecido Hittar Cuesta del lado derecho, año 1989.....	47
Foto 6. Mayarí Granda Luna.	53
Foto 7. Mayarí Decapitados	55
Foto 8. Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, durante su actuación en la.....	62
Concha Acústica de la Villaflora.....	62
Foto 9. Poster del grupo Silencio Perpetuo	64
Foto 10. Paola Quishpe	65
Foto 11. Mayarí Granda Luna	76
Foto 12. La Doctora, Paola Quishpe	78
Foto 13. Paola Quishpe durante actividades del sostenimiento de la vida.....	80
Foto 14. Paola Quishpe.	82
Foto 15. Mayarí Granda 2011	85
Foto 16. Mayarí Granda	86
Foto 17. Mayarí Granda	88
Foto 18. Mayarí Granda 2011	88
Foto 19. Actuación de Paola Quishpe	89

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Melva Elizabeth Ruiz Escobar, autora de la tesis titulada “Hacia una reflexión feminista: la construcción social de la economía política de las estructuras del sentimiento en las mujeres metaleras de Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, julio de 2020



Melva Elizabeth Ruiz Escobar

Resumen

Esta tesis aborda la transformación en la tecnología digital para la música y su influencia en las estructuras del sentimiento, la economía política del rock-metal y paralelamente la economía cotidiana de las mujeres metaleras desde la memoria de artistas intérpretes y compositoras con importante trayectoria como Diana Cárdenas, Mayarí Granda Luna y Paola Quishpe desde la década del 80 hasta la actualidad.

Construyo una historia del rock metal en la ciudad desde la memoria y la experiencia de las mujeres rockeras- metaleras como una alternativa al relato patriarcal hegemónico, considerando como variables fundamentales el género, la clase, trabajo no remunerado, uso del tiempo empoderamiento económico de las mujeres y performance. Mediante la observación directa participante, descripción densa, autoetnografía y en un marco de posicionamiento político y epistémico, pretendo encontrar el sentido del lugar que construyen las entrevistadas, artistas de las bandas de metal conocidas de la ciudad.

En primer lugar, parto del análisis de las estructuras del sentimiento, en los orígenes del rock metal en Quito, respecto de la diferencia de clase y de género antes de la tecnología digital desde 1980 hasta el año 2000. Luego analizo las estructuras del sentimiento posterior a la tecnología digital, respecto a la clase y género desde el 2000 hasta la actualidad y finalmente efectúo una reflexión sobre la economía cotidiana de las artistas del metal en su relación con la economía del rock y la producción de las estructuras del sentimiento.

El análisis argumenta que las estructuras del sentimiento resultan de la economía política musical, que va circulando de distintas maneras y tiene que ver directamente con los sonidos y las líricas que las agrupaciones de rock y metal han creado a través del tiempo. Así, las estructuras del sentimiento producen elementos para los sentidos, las líricas y los sonidos son la evidencia de las estructuras del sentimiento.

Entre los principales hallazgos se anota que existe un antes y un después en las estructuras del sentimiento y la economía política del rock desde la memoria de las rockeras entrevistadas con el apareamiento de la tecnología digital en la música.

Agradecimientos

Hace dos años mientras enfrentaba una situación laboral complicada y estaba finalizando mis estudios en el Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), con una tesis enfocada a la gestión pública de los sistemas penitenciarios, cuyas principales actoras eran las mujeres privadas de la libertad, mientras buscaba autores para teorizar esa investigación, me encontré con un mundo desconocido para mí. La información sobre género era inmensa, despertando la curiosidad y las ansias de aprender sobre esas autoras que me parecían fascinantes.

Así, decidí postular para la Maestría de Género y Desarrollo de FLACSO, aventura compleja, pero a la vez gratificante. Conocí a seres maravillosos profundamente comprometidas con la causa feminista y con un vasto conocimiento en un mundo competitivo de la academia. El camino es muy largo aún y cada día se aprende algo. Lo importante es que ese conocimiento se lo pueda plasmar para contribuir a mejorar las duras realidades que enfrentan las diversas poblaciones subalternizadas, que resisten y se encuentran en todos los espacios de la vida.

Quiero agradecer a las maestras de FLACSO por la paciencia y transmitirme esa inquietud de los investigadores para tratar de explicar los fenómenos sociales de forma rigurosa, de manera especial a Lisset Coba, por haber creído en mí y dirigir esta tesis de investigación en forma acertada.

A las metaleras entrevistadas, por haber compartido sus memorias y su corazón.

A todas las personas que contribuyeron con este esfuerzo académico.

¡Larga vida al metal!

Introducción

En el sur de Quito a inicios de los 70, el rock sonó en los primeros festivales organizados por fanáticos, en la emblemática Concha Acústica de la Villaflora, dando paso en la década de los 80, al surgimiento de bandas y grupos en toda la ciudad, que exponían diferentes estilos desde el heavy metal en el sur y sonidos alternativos en el norte de la ciudad. Consolidándose como movimiento social en la década de los noventa, frente a la represión y el uso de la violencia ejercida por las instituciones como la iglesia, la familia, el Estado, etc.

Desde entonces, el rock como manifestación contracultural en la ciudad, ha denunciado las injusticias sociales, irritado a unos cuantos con su hilarante voz e incomodado a muchos; pero a la vez, cautivando a un sinnúmero de personas que adoptaron al rock como estilo de vida. El movimiento rockero quiteño permanece en constante transformación, es dinámico, presentándose en ocasiones como invisible y difuso, solo visible en los grandes conciertos de rock-metal o en los bares de rock de la ciudad.

Actualmente las dinámicas en torno al consumo cultural musical del rock que se ponen en evidencia, en los bares de rock ubicados en sectores populares de Quito y los conciertos desarrollados tanto por empresas públicas como privadas. Estos bares, pequeños emprendimientos empresariales con fines de lucro, en su mayor parte desarrollados por rockeros, espacios construidos mayoritariamente por hombres, ofrecen conciertos en vivo de bandas locales que tocan diversos estilos del metal que van desde rock clásico, *hard rock* hasta *black metal*, cautivando a la audiencia que busca un espacio de disfrute y esparcimiento. Estas *tocadas* en vivo permiten de alguna manera el surgimiento de nuevas bandas de metal y el reconocimiento de las bandas más antiguas de la escena rockera quiteña, siendo lugares de encuentro del movimiento rockero. Durante el desarrollo de estos conciertos, emergen y se configuran una serie de comportamientos que permiten identificar, en medio de un espacio ritualizado, una serie de tensiones de género y clase. En estos espacios masculinizados de diversión, distribución y consumo del rock metal, las tensiones de género se hacen evidentes. En los bares y conciertos de rock-metal en Quito se experimentan un sinnúmero de manifestaciones artísticas, que dan cuenta de un cúmulo de experiencias y sentires heredados de otros tiempos y territorios, en especial de Inglaterra, Estados Unidos, pero que se han transformado en manifestaciones culturales locales, con sentires propios. El uso cada vez más frecuente de tecnologías de la comunicación como el internet y las redes sociales digitales

producen diferentes entramados socioculturales que desde lo global se localizan generando formas propias de sentir en las rockeras/os.

¿Por qué estudiar el metal y no otra manifestación musical?

En general, los músicos en el Ecuador desempeñan un papel multifacético como productores, publicistas, mánager, ante la falta de oportunidades en la industria musical por la disminución de empresas dedicadas a la producción, distribución musical, debido a los altos costos de producción y la comercialización limitada de estas producciones.

El estudio sobre el diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana, elaborado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2014) cuyos resultados revelaron que “los procesos contemporáneos de globalización, digitalización, uso de redes y de diferenciación cultural de los medios que han generado nuevas formas de organización, producción y distribución en la que las industrias culturales y el modelo de negocio mediante el cual operaban han tenido que replantearse” (Arsenault y Castells 2008), ocasionando una disminución del número de empresas productoras y distribuidoras musicales.

Las disqueras y productoras escasean, ante este factor los músicos se inclinan por producir ritmos más comerciales en especial los tropicales y tradicionales, que son una fuente de ingresos más lucrativa, al existir una demanda masiva de este tipo de música. El rock metal como expresión musical, todavía enfrenta mayores dificultades para sobrevivir, a pesar del talento y lo costoso de la preparación musical de las y los artistas que en su mayoría enfrentan problemas similares en la producción y distribución de su música.

A la par, los prejuicios establecidos sobre los productores afectan su imagen y genera conflictos con los músicos, pues son vistos como quienes lucran de los artistas, sin que se dimensione el riesgo de la inversión económica que éstos emplean en la industria. Este panorama agudizado por la carencia de espacios públicos para la difusión de las bandas de metal, la carencia de sistemas de fomento, circulación y consumo de emprendimientos e industrias culturales y creativas, la pugna de poderes entre grupos hegemónicos de promotores culturales en el mundo del metal que manejan los recursos del Estado, han dado como resultado una cadena de valor desintegrada, la desconfianza marcada de emprendedores

y artistas en las instituciones públicas y privadas y fragmentación de la industria que en la actualidad se encuentra vulnerable.

Las mujeres rockeras que integran bandas de rock-metal, afrontan las mismas dificultades en la industria musical, pero con otras profundas connotaciones como la violencia de género, subalternización que no son visibilizadas en su mayoría y naturalizadas. Además, la lucha por la apropiación del espacio de ritualización entre géneros musicales del metal y por el reconocimiento de las mujeres rockeras es una cuestión que debe ser estudiada desde el género, para identificar, visibilizar y valorar su aporte en torno al movimiento rockero quiteño.

El conocer las historias de vida de las mujeres cantantes, compositoras e intérpretes de rock metal, el espacio que ocupan en el movimiento rockero, cómo sobreviven, el desarrollo de actividades parte de la reproducción de la vida, la práctica ritual de los conciertos de rock metal, los imaginarios, códigos culturales, subjetividades, relaciones de clase, implícitas en el consumo cultural y las líricas como expresión popular, permiten visibilizar a esas mujeres en todos los ámbitos y desde una mirada feminista.

Pregunta de Investigación

La pregunta central del estudio fue ¿Cómo la transformación en la tecnología digital para la música influencia en las estructuras del sentimiento, la economía política del metal y paralelamente la economía cotidiana de las mujeres metaleras de sectores populares de Quito?

Para resolver el cuestionamiento planteado, partí del concepto de *estructura del sentimiento* o *estructuras del sentir*, propuesta teórica de Raymond Williams (2000), que se utiliza en esta tesis con el objeto de comprender desde los estudios marxistas en íntima articulación con la Economía Feminista, cómo ciertas conductas sociales asociadas con el rock metal se incorporan por los individuos en la economía de la vida cotidiana y la lucha que ésta implica; es decir, cómo lo social atraviesa lo individual en especial en la conciencia práctica de la cultura metalera.

Las estructuras del sentimiento son el resultado de la economía política musical, que va circulando de distintas maneras y tiene que ver directamente con los sonidos y las líricas que las agrupaciones de rock y metal han creado a través del tiempo. Es así que las estructuras del

sentimiento producen elementos para los sentidos, las líricas y los sonidos son la evidencia de las estructuras del sentimiento.

Las estructuras del sentimiento no son tan solo el sentir del pueblo como puro sentimiento, sino que son elementos para la producción de la industria cultural y se relaciona con la economía feminista que en ocasiones calza o no con la economía política del rock. En tanto, lo cultural se produce materialmente, las producciones y productos culturales van dando cuenta de relaciones de poder y producen fuerzas productivas, siendo configurados por la *hegemonía* que no hace referencia solo a lo dominante, sino a lo emergente o residual en lo cultural.

Los metaleros en sus prácticas cotidianas encarnan el metal como forma de vida y esto implica dejar una huella en la historia como un sentir, un latir de una época que se materializa en las líricas, la estética y hace posible un performance. El metal así se convierte en un estilo de vida, las rockeras y rockeros crean, consumen y distribuyen música que trae consigo una historia global que se transforma en un sentimiento local, una imagen a consumir, la apariencia y accesorios característica de los rockeros, que el mercado reproduce introduciéndola como moda, dando vida a una industria cultural en permanente transformación con un antes y un después del apareamiento de la tecnología digital.

Así, el concepto de estructuras del sentimiento está ligado íntimamente con la memoria. Por ello es importante acotar que el incluir los testimonios de Diana Cárdenas de Diana y Delorean, Mayarí Granda del grupo Decapitados y Paola Quishpe de Silencio Perpetuo, artistas del metal, permitió durante la investigación desentramar y aterrizar el concepto de las estructuras del sentimiento y vincularlo con otras variables analíticas economía política musical, economía feminista (trabajo no remunerado, uso del tiempo empoderamiento económico de las mujeres), género, clase y performance.

La cultura al producirse como un bien material entra en el campo de la economía política y las industrias culturales; por lo tanto, el reconocimiento de la dimensión económica de las actividades culturales, en el marco de la economía de la cultura que según Montalvo (2011) es un concepto en construcción que considera “las relaciones que se suceden en los complejos procesos de creación, producción, circulación y “consumo” de los bienes y servicios culturales que contienen, transmiten y reproducen contenidos simbólicos” (Montalvo 2011) o

como Towse (2003) que define la economía de la cultura como “ la aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales” (Towse 2003) permite poner en perspectiva al arte, no solo como esa posibilidad de crear e imaginar, sino como una actividad económica que sirve para el sustento de familias, la sobrevivencia económica y que aporta materialmente al Producto Interno Bruto (PIB) del país.

Bajo este punto, el objetivo central de esta tesis sigue la economía política del metal y paralelamente la economía cotidiana de las mujeres metaleras y sus experiencias antes y después de la tecnología digital para la música. Concomitantemente los objetivos específicos planteados para la tesis son:

1. Analizar las estructuras del sentimiento, en los orígenes del rock metal en Quito, respecto de la diferencia de clase y de género antes de la tecnología digital (desde 1980 hasta el año 2000).
2. Analizar las estructuras del sentimiento posterior a la tecnología digital, respecto a la clase y género (desde el 2000 hasta la actualidad).
3. Reflexionar sobre la economía cotidiana de las artistas del metal en su relación con la economía del rock y la producción de las estructuras del sentimiento.

Metodología

Durante la selección de la metodología de investigación para la tesis revisé el debate teórico que gira en torno al uso de métodos cualitativos y cuantitativos. Me decanté por el método cualitativo, procurando llevar a la praxis la invitación de Bourdieu (2002) sobre el dudar de lo que se da por sabido, durante el proceso de investigación generar una reflexión crítica y además practicar el ejercicio de la vigilancia epistemológica. Ejercicio por demás complejo al ser parte integrante del campo de estudio.

Las técnicas de recolección de datos consideradas para esta investigación fueron: la observación directa participante, descripción densa (Geertz 1973), entrevistas semiestructuradas a mujeres vocalistas de grupos de rock metal como Diana Cárdenas y Delorean, Mayarí Granda Luna de Decapitados, Paola Quishpe de Silencio Perpetuo, quienes amablemente accedieron a ser parte de esta investigación y compartieron sus memorias dentro de su accionar en el movimiento rockero y otros aspectos de la vida. Accedo a las mujeres

rockeras artistas del metal por dicha razón, nos unen lazos de amistad, compañerismo, el mismo sentimiento y emoción ante la expresión artística en cuestión.

Hice uso de técnica de la autoetnografía y el material gráfico como fotografías de las mujeres entrevistadas durante sus actuaciones, además de otros espacios sociales y fuentes secundarias disponibles para la investigación, la memoria y el análisis de las líricas de sus canciones. En resumen, las fuentes son bibliográficas, nemotécnicas, de hemeroteca, de archivo, testimonios de artistas de rock y principalmente el material recogido en las entrevistas a las mismas, memorias y material fotográfico.

Consideré durante la investigación como espacio de observación los bares de rock metal ubicados en sectores populares de Quito como El Pintado, La Villaflora, Comité del Pueblo, y 24 de mayo; además los conciertos desarrollados en los diferentes espacios de la ciudad y visitas domiciliarias a las cantantes, compositoras e intérpretes del rock-metal. En estos espacios las dinámicas en torno a la producción, distribución y consumo cultural musical del metal se ponen en evidencia, emergiendo y configurándose una serie de cuestiones que permiten identificar en medio de un espacio ritualizado, tensiones de género y clase corporizados en el sujeto rockero.

Las entrevistas fueron grabadas y se recurrió a la fotografía para documentar la tesis. Además, se llevó un diario de campo, donde se incluyeron distintos aspectos de la observación participante. Principalmente en las visitas a los bares de rock se efectuaban conversaciones con las artistas, para recoger sus memorias. Adicionalmente fui invitada a los domicilios de las artistas para las entrevistas, mismas que posibilitaron conocerlas más de cerca en sus distintas fesetas y en especial en el sostenimiento de la vida y recurrí al análisis de las líricas de sus composiciones musicales para efectuar una reflexión crítica.

Las variables o subcategorías específicas fueron: clase, el género, trabajo no remunerado, uso del tiempo empoderamiento económico de las mujeres y performance.

El lugar de enunciación

La voz que se deja escuchar en esta investigación es la de una mujer feminista en construcción, mujer mestiza, quiteña, de mediana edad, metalera, que ama las artes en especial la música, que es madre, compañera y amiga. Una funcionaria pública que se

encuentra laborando en una institución con larga trayectoria y prestigio, a la vez efectúa tareas de control administrativo. En fin, una mujer que pretende desde esta investigación desentramar una problemática social que ante la mayoría de las miradas de quienes están inmersos en el movimiento metalero es natural y no afecta la calidad de vida de las mujeres rockeras.

Al ser parte integrante desde muy joven del movimiento rockero, las dinámicas descritas toman un aspecto cotidiano y no parecen salir de los cánones de la normalidad. Pero desde la mirada analítica de la clase, el género y la raza, se revelan y estructuran una serie de manifestaciones que son parte de un problema social, siendo emergente utilizar un método científico desde las Ciencias Sociales que permita obtener nuevos conocimientos en este campo de la realidad en específico.

Estructura

El primer capítulo constituye el marco teórico de la tesis, el cual se definen conceptos como, *estructuras del sentimiento, industrias culturales, economía naranja, globalización, trabajo no remunerado, economía de género y empoderamiento, sexo-género*. Inicialmente éste capítulo, aborda el estado del arte en torno al tema del rock metal, mostrando los trabajos académicos que se han producido en torno al tema y las principales construcciones teóricas que sustentan la presente tesis de investigación, sobre economía política, estructuras del sentimiento, género y clase.

A lo largo del segundo capítulo construyo una genealogía del rock de Quito, pero desde la mirada de las rockeras, desde su memoria de los 80, 90 hasta el 2000 y el lugar que ocupan en el mundo del rock duro en la producción, distribución y consumo, en un momento histórico en el que no era tan marcada la globalización y la digitalización de la música. Sus impresiones sobre las transformaciones de industria cultural, a través del tiempo. Expongo la memoria de metaleras en Quito, antes de la tecnología digital en la música mediante los testimonios de Diana Cárdenas y Mayarí Luna.

Durante el tercer capítulo se examina la actualidad digital y las transformaciones y cambios en las prácticas musicales en la producción, difusión y distribución del rock metal partiendo de los testimonios de las rockeras y la redefinición de la música en la sociedad actual por el

uso de la tecnología de la comunicación a escala global y la configuración de nuevos entornos culturales.

En el cuarto capítulo se exponen elementos del sostenimiento de la vida, cómo reparten el tiempo en actividades de producción, difusión y consumo musical, de sobrevivencia económica y cuidados de otros. Inicia con el cuestionamiento ¿es posible vivir del rock?, se analiza además el empoderamiento económico de las artistas metaleras—examinando el trabajo no remunerado y remunerado— el sentido del lugar de las metaleras entrevistadas Diana Cárdenas, Mayarí Granda y Paola Quishpe desde las variables de la economía política: producción, distribución y consumo y su trayectoria en el tiempo y espacio. Se parte de la premisa que sus composiciones tanto musicales como en la lírica son producto del cruce de la ideología y la experiencia. Además, se sigue el argumento que lo cultural se produce materialmente y por lo tanto no pueden ser pensados en forma disociada.

Las conclusiones ponen de manifiesto los principales hallazgos y resultados del análisis efectuado. Dichas conclusiones a su vez dejan una serie de interrogantes, que podrían retomarse para futuras investigaciones en campos tan amplios como los estudios culturales, la economía política y de género. Este estudio llama a tomar en cuenta las implicaciones sociales y la importancia de visibilizar grupos subalternos en entornos hegemónicos.

Capítulo 1

Desentramando Marcos Analíticos

Este capítulo se divide en dos partes. La primera contiene el estado del arte, planteamientos y propuestas teóricas entorno al rock metal,¹ exponiendo los trabajos académicos que se han producido sobre el tema y los trabajos de investigación locales, con el objetivo de ampliar la mirada sobre los conceptos básicos que se abordarán y las principales construcciones teóricas como aporte del marco teórico.

La segunda parte es el marco teórico de la tesis, donde se muestran las teorías y conceptos por las cuáles se decantó la investigación. El marco de los estudios culturales es amplio y el tema que analizo durante la tesis tiene que ver estrechamente con la *estructura del sentimiento* Williams [1977] (2000), el rock como expresión artística viva y en constante transformación histórica. El rock en un lapso de tiempo fue dejando su huella como experiencia social en proceso, marcando estilos producidos en otra época pero que se mantienen en la actualidad en torno a la vestimenta, estilo musical, líricas, etc.; como un latir, un sentir que evoca emociones, nostalgias traídas al presente y reflejadas en las obras culturales actuales y que se instala como parte de la ideología de la subcultura metalera.

Además, abordo la economía política-industria cultural, el género y clase como variables analíticas dentro de la investigación. La economía política y las industrias culturales en la globalización como sistema de producción, distribución y consumo desde el capitalismo como proceso que presenta fallas pero que así mismo establece rutas locales en un contexto globalizado. Al respecto, el mundo del metal no está exento del sistema económico político mundial.

La estructura del sentimiento

En torno a los estudios culturales la “estructura de sentimiento o estructura del sentir” concepto desarrollado por Raymond Williams [1977] (2000), sigue siendo de actualidad y emerge para apoyar estudios sobre dermatología, teatro, música, etc.

¹ Según Sam Dunn (2005) el metal o llamado comúnmente heavy metal es un género musical que nació a mediados de los años sesenta y principios de los setenta en el Reino Unido y en los Estados Unidos. Los orígenes son el blues rock, hard rock y del rock psicodélico. Una de las características del heavy metal es el sonido de sus guitarras fuertes y distorsionadas, ritmos enfáticos, los sonidos del bajo y la batería son más densos de lo habitual y por voces generalmente agudas.

Según Raymond Williams [1977] (2000), la cultura y la sociedad se expresan en tiempo pasado y la experiencia como un producto acabado, “en la actualidad como en aquel pasado producido, solo existen las formas explícitamente fijadas, mientras que la presencia viviente, por definición resulta permanentemente rechazada” (Williams [1977] (2000), 150). El término estructuras del sentimiento fue propuesto por Williams como hipótesis cultural. Este término resulta complejo en su comprensión, a pesar de aquello, eligió el sentir para distinguirlo de conceptos más formales de ideología o concepción del mundo.

(...) No se trata solamente que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debemos incluirlas. Se trata que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentamiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas (Williams [1977] (2000), 154-155).

Williams [1977] (2000), mediante el uso de este concepto pretende desvincularse de concepciones deterministas que vinculan la base económica con superestructuras. Al unir las palabras estructura y sentimiento procura generar una conciencia práctica presente en un sistema cultural viviente y en constante transformación. Al hablar de estructuras trata de describir los entramados en tensión y aquello que no está aún articulado, formalizado. Con la palabra sentimiento Williams [1977] (2000) describe el cómo se viven los significados, como es pensado el sentimiento, una conciencia práctica; es decir, una alternativa a otras definiciones como visión del mundo o ideología.

En torno a los estudios culturales actuales la “estructura de sentimiento o estructura del sentir” es un concepto que varios autores han desarrollado e intentado interpretar de forma analítica. Así, Manuela Vera (2015) explica el concepto de estructuras del sentimiento como el conjunto de relaciones que existen en un sistema cultural dado en tensión con nuestras experiencias modificables, característicos del proceso cultural focalizado, maleable y que puede ser aplicado a diversos casos.

Vera (2015) aduce además que la música clásica apela a una estructura del sentir diferente a la del rock y distinta a las estructuras científicas. Para Vera (2015) “en las subculturas urbanas

es notable que operan “estructuras de sentimiento” heterogéneas, pero también es el caso de los cambios que se dan en el teatro a lo largo de su historia” (Vera 2015, 143).

Raymond Williams, según Vera (2015), intentó definir su idea de la categoría estructura del sentimiento, reconociendo un vocablo más preciso: “estructura de la experiencia”. De acuerdo con Williams citado en Vera (2015) tras analizar el nuevo término notó que la noción de estructura de la experiencia expresa un procedimiento acabado y en tiempo pasado, debido a que las experiencias son descritas como concluidas y no en proceso. Por tanto, resulta más preciso usar el término estructura de sentimiento, tratándose de “una serie con relaciones internas específicas; y a la vez, entrelazadas y en tensión. Sin embargo, estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida como social, sino como privada...” (Williams citado por Vera 2015, 144).

Vera (2015) aborda el concepto de las estructuras del sentimiento de Williams como elementos que cambian o se mantienen durante un proceso de producción cultural, en determinados momentos históricos. Pero con el pasar del tiempo las formas explícitas del pasado se conservan a pesar de los cambios que se dan en esas experiencias y generan nuevas experiencias con el pasar del tiempo manteniendo ciertas pulsaciones anteriores. Vera (2015) anota una definición más sencilla de estructuras de sentimiento: “relación que hay entre el sistema cultural en que nos encontramos inmersos y lo que se construye, se mantiene o se modifica en los objetos y procesos de la cultura, debido a nuestras experiencias, pulsaciones efectivas, ideológicas e históricas” (Vera 2015, 145).

Por su parte Harley (2016) analiza la obra de Williams, interesándole presentarlo como un pensador de las “densidades materiales” (Hartley 2016, s/n). Además, aduce que la obra de Williams no ha sido abordada con la rigurosidad que merece. Harley cita a Williams y reflexiona a la categoría estructura de sentimiento desde el arte, la literatura, el teatro como “toda reflexión seria sobre el arte, una obra importante es siempre, en un sentido irreductible, individual; al mismo tiempo, las obras de arte forman auténticas comunidades, de género, de época y de estilo [...]” (Williams citado por Harley 2016, s/n).

La economía de las industrias culturales

Las Industrias culturales, por su parte, concepto que apareció en el artículo de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer “La industria cultural. Iluminismo como masificación de masas” (1947), para criticar los procesos de industrialización en la cultura; es decir, la mera reproducción de bienes culturales, estandarizados, hechos a medida, que limitaba seriamente la capacidad creadora en la cultura. Según Espinosa (2010) citado por CEPAL (2014) se pueden distinguir varios momentos de los estudios culturales en los que han sido abordados.

El primero se origina en el marxismo contemporáneo de la Escuela de Fráncfort Adorno y Horkheimer. El segundo momento estudia a las industrias culturales en sus dinámicas y las diversas innovaciones del sistema general cuyos representantes son Stuart Hall, Raymond Williams, David Hesmondhalgh, Bernard Miège y Nicholas Garnham, estudios que han permitido comprender el funcionamiento de la industria cultural y su importancia económica.

Según Espinosa (2010) citado por CEPAL (2014), algunos académicos la han definido a las industrias culturales como:

(...) el modo articulado de cierto «imperialismo cultural» Mattelart, que impregna las formas de funcionamiento del sistema artístico (Clifford), las formas de construcción de las identidades locales fragmentadas (Williams) y la cultura popular (García Canclini, Martín-Barbero), y que estos procesos actuales de globalización transforman los modelos de representación (Giddens, Hall) y configuración del tejido social (Bauman).

Siguiendo esa línea crítica, Bustamante y Zallo (1998) definen las industrias culturales como «un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidoras de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidoras de bienes y servicios con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas, finalmente, a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social» (Espinosa 2010 citado por CEPAL 2014, 19).

Por el devenir de la tecnología y los procesos globalizados, las industrias culturales representan en la economía mundial más de un 7% del Producto Interno Bruto.

Tradicionalmente se trató a la cultura considerando tan solo a las industrias culturales tradicionales como la audiovisual, fonográfica, editorial. Actualmente el ámbito de la cultura es amplio, aparecido nuevos sectores culturales considerados industrias creativas que le han ampliado el enfoque de la cultura (Durán 2008 citado por CEPAL 2014).

La Economía Naranja

Felipe Buitrago e Iván Duque propusieron el concepto de economía naranja en una publicación del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), partiendo de los recursos que genera la cultura a la economía a nivel mundial “(4.3 billones de dólares en 2011, de los cuales 646 000 millones corresponden a exportación de bienes y servicios culturales)” (CEPAL 2014, 2015). Buitrago y Duque propusieron agrupar los conceptos de industrias culturales, industrias creativas e industrias protegidas por derechos de autor en uno solo denominado economía naranja que según su definición sería “el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual.” (Buitrago y Duque 2013 citado por CEPAL 2014, 25).

Para Buitrago y Duque (2013) el universo de la economía naranja está conformado por: la economía cultural y las industrias creativas, las áreas de soporte para creatividad que incluyen la investigación, el desarrollo e innovación creativa y cultural: I + D + i naranja, especialización técnica en actividades creativas, institucionalidad y derechos de propiedad intelectual y educación profesional creativa. La economía naranja es considerada como una tercera oleada de la revolución industrial digital.

Globalización, comunicación digital y consumo cultural

Según Campos (2013), “examinar las tecnologías de comunicación en el ámbito musical y sus mediciones simbólicas han ayudado a describir una parte del modo actual en que la actividad cultural, apoyada en instrumentos de comunicación, genera sus conocimientos, sus redes y sus campos de acción” (Campos 2013, 9). Las nuevas tecnologías de la comunicación configuran nuevos entornos culturales en los que la música resalta por su importancia. No solo el internet, la innovación tecnológica del sonido han generado los cambios en las prácticas musicales y usos de los consumidores, sino que son producto de un sinnúmero de procesos económicos, sociales y políticos, convergidos y que han redefinido el papel de la música en la sociedad.

Desde la década de 1980 a nivel mundial, la globalización en el libre mercado ha permitido que las prácticas culturales sean una mercancía que pueden ser comercializadas a nivel mundial. Para Yúdice (2008) la globalización es como un virus, apoyada por las nuevas tecnologías de la comunicación y políticas de desregulación., genera en los países una

interdependencia y cualquier eventualidad o riesgo amenaza inminentemente con un contagio (2008). Para Bauman (2008), en la globalización es precioso adquirir una conciencia de la responsabilidad individual al depender unos de otros, lo que se haga genera consecuencias inminentes para la colectividad.

Así, para analizar el consumo cultural del rock en el contexto global, la economía política posibilita la reflexión de las conexiones, yuxtaposiciones, ensamblajes y flujos que giran alrededor de este fenómeno sociocultural. La noción de economía política agrupa los procesos de la producción, distribución y consumo, y configura el eslabón entre el sistema mundo, la intimidad de personas y comunidades (Poole 2000). La fascinación de la imagen estructura las dinámicas de tales procesos reforzando el consumo de los fetiches según Taussing (2013) y Harvey (2003) que crea la cultura rockera. En el consumo cultural del rock se establecen conexiones globales a través de la producción, distribución y consumo de la fascinación de la imagen; es decir, una economía política que influencia en la corporización del sujeto rockero. Según Britto (1991) “el planteamiento de las actividades de una empresa es tan parecido a los mecanismos de creación y transmisión de la cultura en una sociedad” (Britto 1991, 18), pues en los dos casos se construyen imágenes del mundo, tratando de acoplar la conducta de un conglomerado social a esas imágenes. Así, los estudios de mercado producen lo que denomina “subjetividad ideologizante” (Britto 1991, 18) bajo la proclama de existencia del ser para la mercancía, una lógica interpretativa del “hombre y la sociedad como meras unidades de consumo” (Britto 1991, 18). Para Britto (1991) dicha influencia de la mercancía permea la escena de las contraculturas y las subculturas evitando el análisis reduccionista que lo encasillaría únicamente al campo de la cultura.

Britto (1991) afirma que el sistema industrial alienado trata de interferir en las subculturas para anularlas y así lograr privar de la conciencia de su identidad a estos grupos marginales. Establece tres mecanismos para interferir en las subculturas. El primero, tiene que ver con la apropiación de los símbolos de las subculturas, apropiándose, comercializándolos y produciéndolos en masa. El segundo mecanismo basa su accionar en universalizar el símbolo de la subcultura, haciéndolo común socialmente y como tercer mecanismo Britto (1991) menciona una “inversión del significado del símbolo” (Britto 1991, 24) separándolo de su grupo creador.

Para reflexionar sobre del proceso de la economía política en la experiencia musical del rock metal en los músicos que interpretan este estilo, cabe observar el conjunto de prácticas cotidianas como marcos compartidos. Según Viviani (2014) los músicos “son integrantes de diferentes formaciones musicales, son alumnos de instituciones de enseñanza musical, son protagonistas de espectáculos que no los tienen como protagonistas, y son oyentes de música en su vida cotidiana (...)” (Viviani 2014, 202). Al respecto del marco de significaciones propuesto por Viviani (2014), los rockeros metaleros producen, distribuyen y consumen rock metal dentro de la cadena de valor de la economía política del mercado global del mundo del metal, en un entramado de relaciones sociales propias del sistema capitalista.

Para Viviani (2014) los marcos compartidos están atravesados por las diferencias y la heterogeneidad social en los cuales hay “representaciones, prácticas e instituciones posibles e imposibles y prácticas en instituciones que llegan a ser hegemónicas” (Viviani 2014, 203). La industria del metal vista con un halo de industria imposible, adopta un carácter hegemónico dentro de prácticas propias del capitalismo en el ciclo de valor del capital en la generación de riqueza.

Al respecto sobre la economía política de la industria transnacional, Naomi Klein (2000) nos da luces sobre el funcionamiento de las marcas en una economía global, donde los entramados de explotación y engaño sustentan las empresas transnacionales. Klein (2000) además devela, como estas prácticas de producción vorágine que conculcan los derechos laborales de otros pueblos del mundo con legislaciones permisivas y adaptadas para prácticas esclavizantes, degeneran paulatinamente la propia industria de nuestros países, desprotegiendo paulatinamente a nuestros trabajadores y obviamente no permite el paso a una economía que se base en el respeto a los seres humanos y la naturaleza.

Klein (2000) sobre las marcas y la música manifiesta la aparición de nuevas dinámicas que integran a la marca y la cultura musical. Este evento según Klein (2000) se logró solo cuando Hilfinger presentó la campaña *No Security* de los Stones, publicidad que incluía a hermosos modelos de ambos sexos de esa marca, disfrutando del concierto ofrecido por la banda de música rock and roll “Rolling Stones” retratados en una pequeña imagen que disimuladamente sirvió para empaquetar la esencia rockera de la marca Tommy Hilfinger y hacerse un sitio en la música como ejecutante al estilo de otras grandes marcas como Nike. Además, Klein (2000) menciona a los diversos patrocinadores: industria cervecera (Miller

Beer) que organizan grandes festivales que incluyen a grupos de rock reconocidos en la escena mundial para promocionar a su marca.

Trabajo no remunerado y empoderamiento económico de las mujeres

Amaia Pérez (2005), a través de su aporte teórico, amplía la mirada sobre los diferentes aportes del análisis económico “desde una perspectiva sensible a las diferencias de género” (Pérez 2005, 43). Para ello, analiza la economía de género y la economía feminista de la conciliación y la de ruptura. La misma autora, aduce que la economía del género “se caracteriza por buscar la inclusión de las mujeres como sujeto y objeto de estudio de los discursos androcéntricos preexistentes sin cuestionarlos” (Pérez 2005,45).

Da cuenta del enfoque androcéntrico definiendo a la economía como “un conocimiento creado por hombres para explicar las experiencias masculinas” (Pérez 2005,45) que niega a las mujeres la “condición de agentes económicamente activos” (Pérez 2005,46). Sobre la economía del género Pérez (2005) retoma lo dicho por Harding (1986) al respecto de los estudios de equidad identifica las mujeres también son capaces de hacer ciencia a pesar de la marginación de la comunidad científica.

Sobre la economía feminista Pérez (2005) aduce que la “economía feminista se caracteriza, a nivel epistemológico, por cuestionar las bases mismas de la epistemología ilustrada” (Pérez 2005,49) proponiendo al respecto nuevas alternativas en lo que respecta a la objetividad, sin lograr un acuerdo entre verdad y universalidad. Pérez (2005) pretende otorgar a la economía una definición más amplia que se interese por las actividades históricamente invisibilizadas, realizadas por las mujeres, recuperando a las mujeres como agentes económicos. Así, al respecto, pretende mostrar las relaciones de poder de la estructura binaria de género. Proclama a la economía feminista de la conciliación como quién redefine “los conceptos fundacionales de economía y trabajo, recuperando el conjunto de actividades femeninas invisibilizadas-condensadas en el trabajo doméstico...” (Pérez 2005, 51).

Sobre la economía feminista de la ruptura, Pérez (2005) aduce que esa corriente del pensamiento está en un franco crecimiento, situando en el centro al análisis a la sostenibilidad de la vida, atendiendo no únicamente la dicotomía hombre/mujer; sino, las relaciones inequitativas de poder y cuestionando para ello a todas los conceptos y metodologías previas. Pérez (2005) compara a la economía feminista de la ruptura con la economía feminista de la

conciliación que está interesada en integrar las actividades económicas del hogar, trabajo doméstico, la reproducción como una corriente que presenta problemas insuperables, ante una visión del trabajo evidentemente mercantil que relega a las esferas feminizadas a un plano secundario.

Así, Pérez (2005) además manifiesta que tienen mucha implicación para la mujer los procesos de satisfacción de la vida. De acuerdo con la propia autora las lógicas cotidianas que las mujeres desarrollan en el sostenimiento de la vida responden a una lógica económica que no están enmarcadas necesariamente a las necesidades de acumulación mercantil “para mantener la parte privilegiada-la mercantil-a flote, se precisa la existencia de toda una serie de actividades invisibles desde las que se garantice la vida” (Pérez 2005, 57).

Para analizar el empoderamiento económico de las mujeres ONU Mujeres (2017), considera las siguientes dimensiones e indicadores: mercado laboral e ingresos, poder económico intrafamiliar y dinámicas familiares. Además, basada en la condición socioeconómica de las mujeres determina escenario como son: pisos pegajosos, techos de cristal y escaleras rotas. En el escenario **pisos pegajosos** según lo define ONU Mujeres (2017) están las mujeres “que enfrentan mayores obstáculos de cara al empoderamiento económico. Se trata de mujeres que poseen a lo sumo educación primaria e ingresos familiares bajos” (ONU Mujeres 2017, 50). Estas mujeres presentan una participación laboral escasa y por lo general precaria y no suelen tener seguridad social y presentan una brecha significativa en relación con los hombres.

Seguidamente, las mujeres ubicadas en los **techos de cristal** poseen ingresos altos y ostentan una educación terciaria con una tasa de participación laboral alta y estable frente a los ciclos económicos (ONU Mujeres 2017, 50). Además, la carga de trabajo es menor en este grupo y cuentan con una red de apoyo familiar accesible. Sin embargo, se mantienen las diferencias y arreglos inequitativos en las labores de cuidado con los hombres.

Las mujeres ubicadas en el escenario de **escaleras rotas** cuentan con una educación secundaria e ingresos medios, insertas en el mercado laboral sin redes de protección que obstaculicen su deslizamiento a los pisos pegajosos. Estas mujeres tienen una participación laboral volátil y enfrentan obstáculos vinculados con los pisos pegajosos y techos de cristal. Presentan tasas altas de monoparentalidad y una carga laboral un tanto menor a las mujeres ubicadas en los pisos pegajosos.

Cabe señalar que este modelo conceptual, descriptivo y empírico fue desarrollado por ONU Mujeres (2017) a nivel regional; sin embargo, puede ser trasladado a lo local ya que parte de una hipótesis clara “en la región con la mayor desigualdad de ingresos en el mundo, cabe esperarse que los procesos de empoderamiento económico en el mercado laboral y en el seno de las familias presenten una pauta fuertemente estratificada” (ONU Mujeres 2017, 51). El uso de esta tipología empleada por ONU Mujeres (2017) permitirá obtener una mejor comprensión de los obstáculos y las oportunidades que las mujeres artistas de los grupos de rock, enfrenta para el empoderamiento económico.

Sexo, Género y Cuerpo

Gayle Rubín (1997) en el texto Tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo, plantea que las mujeres pueden ser vulneradas dependiendo del tipo de relaciones que éstas tengan con su entorno y del momento histórico vivido. Como primer punto, la autora menciona el “fracaso deriva del hecho de que el marxismo, como teoría de la vida social, prácticamente no está interesado en el sexo” (Gayle 1975, 3), es decir que en sus aportes e ideas no es preponderante ser hombre o mujer; por el contrario, Freud y Levi-Strauss, “reconocen profundamente el lugar de sexualidad en la sociedad”(Gayle 1975, 3) ya que el primero analiza las relaciones de intercambio culturales a través del tabú del incesto y el segundo a través del complejo Edipo (castración de la mujer).

Para aclarar lo anteriormente mencionado, por ejemplo en el marxismo la autora señala que los salarios más bajos o inexistentes de las mujeres generan mayor plusvalía; la fuerza de trabajo que generalmente en su gran mayoría eran hombres, necesitan de insumos (comida, vestuario, vivienda, descanso etc.), para reponer su energía y fuerza y así poder ser productivos, empero para que exista una fuerza de trabajo eficiente las mujeres jugaban un papel preponderante, ya que eran ellas quienes realizaba las diferentes actividades para proporcionar estos insumos, lo cual no estuvo reconocido.

Por tanto, las mujeres son invisibles ante los ojos del marxismo, “Es precisamente en este punto que el análisis del capitalismo deja de explicar mucho sobre las mujeres y la opresión de las mujeres” (Gayle 1975, 6). Por otro lado, Engels añade a la relación familiar como hecho preponderante que determina a una sociedad y la autora se sirve de esto para explicar la importancia de la familia, el matrimonio y las relaciones sexuales y de producción “La sugerencia de Engels nunca ha sido seguida y sometida al refinamiento que necesita” (Gayle

1975, 7). Para él, el sexo femenino sufrió la derrota histórica cuando este fue anulado del papel preponderante dentro del núcleo familiar, y se lo vio nada más como un ser útil para servir y reproducir la especie.

Por tanto, Gayle define el "sistema de sexo/genero" como el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas" (Gayle 1975, 2). Es decir, la idea de que el sexo no es la base material sobre la que se construye el género, sino que también es el sexo es un producto cultural.

Por su parte, Judith Butler (2007) problematiza en el texto *Género en Disputa*, la categoría mujeres, debido a su correspondencia con las mismas estructuras del poder patriarcal. Así, determina que tanto el género como el sexo son construcciones culturales que se producen en un tiempo, espacio y entorno social.

Para Butler (2007), las teorías feministas han asumido que existe "cierta identidad, entendida mediante la categoría de las mujeres que no sólo introduce los intereses y los objetivos feministas dentro del discurso, sino que se convierte en el sujeto para el cual se procura la representación política" (Butler 2007,45,46). Además, para Butler, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres en la teoría feminista, ha sido necesario para promover su visibilidad política. Este hecho importa, teniendo en cuenta la situación cultural subsistente, en la que la vida de las mujeres se representaba en forma inadecuada o no se representa (Butler 2007,46).

La autora, utiliza el concepto de los sistemas jurídicos de poder de Foucault, con el objeto de visualizar como se "producen a los sujetos a los que más tarde representan" (Butler 2007,47). La esfera política regulada por las nociones jurídicas de poder, mediante la prohibición, el control produce sujetos regulados de acuerdo a las imposiciones de esas estructuras (Butler 2007). Con respecto al orden obligatorio de sexo/género/deseo, Judith Butler (2007), determina que la "diferenciación entre sexo y género plantea una fragmentación en el sujeto feminista" (Butler 2007,54). Por tanto, el género es una construcción cultural, y no es el "resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo" (Butler 2007,54).

Butler (1990) pretende entonces, desmontar los criterios y medios por los que el género y el conocimiento se legitiman, construido en esa categoría. La autora se pregunta, ¿por qué hablar de género se constituye en una forma legítima de hablar de la desigualdad? Además, desmonta con su análisis la verdad de la modernidad, que involucra construcciones binarias, entre la tradición y mito, lo inmanente que debe ser superado. Butler (2007) interpela esa forma que ha tenido la modernidad de separar cuerpo y razón. Afirma que los ideales (no son trascendentes), por el contrario, están asociados a procesos políticos de la modernidad. Lo que en realidad hace la crítica postmoderna es sentar las bases para una perspectiva que interroga. Judith Butler (2007), parte de la idea de Foucault del poder como algo productivo, como algo que nos permite actuar. Considerar que el poder está presente en nuestros aparatos conceptuales. Para Butler (2007), no es suficiente interrogarse como las mujeres pueden alcanzar posiciones políticas, sino determinar como la categoría mujer está oprimida atrapada en estructuras de poder. Por tanto, el sexo y género son vistos como correspondientes, la realidad nos muestra que puede haber otras formas de diferencia sexual, a través del género construimos solo dos en una cuestión heteronormada.

Butler (2007) manifiesta que esta coherencia interna del sujeto está muy relacionada a la heterosexualización del deseo que constituye una posición. El género nos construye como sujetos, pero expulsa lo otro, siendo opresivo, haciendo imposible la construcción de otro tipo de identidades. La autora, se interroga ¿qué pasa con las identidades que no se deriven del sexo y del género? Para explicarlo, se basa en la historia de la sexualidad de Foucault, la sexualidad y los discursos de la sexualidad normal o diferente, en realidad son parte de una economía difusa, reguladora de la realidad (Butler 2007).

Además, Judith Butler (2006), problematiza la importancia material de los cuerpos, los discursos en la producción y modificación del sexo. Butler (2006), cuestiona radicalmente las relaciones sexo/género/deseo, abriendo la teoría queer.²

² Los términos *Queens [reinas]*, *butches/emmes*, *girls [chicas]*, y hasta la reapropiación paródica de *dyke [bollera]*, *queer* y *lag [maricón]*, reaprovechan y alteran las categorías sexuales y las categorías originalmente despectivas de la identidad homosexual. Todos y cada uno de estos términos pueden considerarse sintomáticos del «pensamiento recto», modos de equipararse con la visión que tiene el dominador de la identidad de los individuos dominados (Butler 2006,243).

Para Butler (2006), el género tiene que ser comprendido como una categoría histórica, forma cultural de conformar el cuerpo y que está en continua transformación. El género aparece entonces como una precondition para promover y sostener una humanidad descifrable.

Butler (2006), establece durante su análisis que no se trata de preguntarse únicamente ¿qué hace llevadera mi propia vida?, sino cuestionarse desde una posición de poder y desde una visión de justicia distributiva ¿qué hace o debería hacer la vida de los demás soportable? La autora reflexiona, sobre el duelo y se pregunta ¿qué vidas pueden llorarse? y sobre la construcción del sujeto sobre deseo y vulnerabilidad (Butler 2006,35).

Para Butler (2006), el cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad y agencia. Éste tiene una dimensión pública, con una connotación profundamente ambivalente. La autora plantea que no solo es determinante luchar por la autonomía desconociendo la dependencia a otros.

Además, Judith Butler (2006), expone que no se trata de crear nuevos géneros, sino crear un nuevo léxico legitimador del género en su contexto complejo. La sexualidad no es un atributo, sino un modo de disposición hacia los otros.

De acuerdo con Butler (2006), los teóricos lacanianos diferencian las normas simbólicas de las sociales, materializada en la psique humana desde su origen. Así, lo simbólico determina las ambivalencias y ansiedad al nombrar esencias femeninas y masculinas trascendentes “lo simbólico mismo es una sedimentación de las prácticas sociales y que las alteraciones radicales del parentesco reclaman una rearticulación de las presuposiciones estructuralistas del psicoanálisis, desplazándonos, por así decirlo, hacia un estructuralismo queer de la psique” (Butler 2006, 73).

Así, la norma no tiene un estatus ontológico independiente. Butler (2006) menciona que, para Foucault, la disciplina produce individuos, sino que activamente los compone, “la norma es una medida y una forma de producir un estándar común, pero convertirse en un ejemplo de la norma no es agotarla totalmente, sino más bien estar sujeto a la abstracción de la comunalidad” (Butler 2006, 80). Finalmente, para Butler, el género como categoría histórica, forma cultural de conformar el cuerpo y en continua transformación, aparece entonces como una precondition para promover y sostener una humanidad descifrable.

Según Pierre Bourdieu (2000) en la construcción social de los cuerpos la violencia simbólica opera en los cuerpos de las mujeres como dominadas y en los hombres como dominadores

quienes aplican el poder simbólico, mismo que no puede ejercerse sin el consentimiento de los dominados porque lo sostienen, se inclinan moderadamente a las estructuras de dominación. Pierre Bourdieu (2000) afirmó que “los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores haciéndolas parecer de ese modo como naturales” (Bourdieu 2000, 50); esto es lo que se denomina violencia simbólica que lleva a los dominados a autodenigrarse, producto de la asimilación de las clasificaciones naturalizadas.

Literatura local sobre el Rock Metal

La producción actual sobre el rock metal es variada, mencionaré algunos trabajos de investigación nacionales. Debido a lo extenso del material encontrado, procuraré efectuar una revisión en orden cronológico y de acuerdo a los diversos estilos musicales que se derivan del metal.

Juan Viteri (2011), mediante su investigación relaciona la música y la movilidad como proceso global en medio de las relaciones comerciales, políticas multinacionales, flujos migratorios y diásporas en la contemporaneidad. Viteri identifica la adhesión de elementos de identidad propios, al proceso musical globalizado. Propone además un diálogo entre la producción musical de metal y hardcore, desde la productora musical Alarma y las conexiones que establece la música a nivel local –Quito y lo global, aduciendo que lo local se impone a lo global.

Viteri (2011), sobre género y masculinidad concluye en su investigación que ningún hombre niega que la música pesada es masculina y que las mujeres entrevistadas aducen que la violencia no tiene una interpretación de género en dichos estilos musicales, de hecho son producto de la frustración e ira provocadas por diversas formas de exclusiones de género; además, las mujeres también reproducen los prejuicios de género a los estilos musicales en mención, lo que determina su participación poco activa en éstos espacios.

Daniel González (2012), en el marco de la antropología, la sociología, los estudios culturales, aborda elementos identitarios de los seguidores del rock en Quito tomando aspectos como: aglutinación, entendimiento concluyente en sus prácticas. Además, González (2012) analiza las representaciones que otros actores hacen sobre los rockeros mismos que determinan su construcción indentitaria como individuos y colectivamente.

Propone González (2012) la necesidad de reemplazar los estudios de identidad rockera por los estudios y significaciones de los seguidores del rock metal en sus discursos. Su investigación devela la competencia entre las diferentes posiciones y discursos en el marco de la identidad rockera, las diversas negociaciones y las dinámicas dentro del colectivo rockero. Además, se pregunta sobre cuáles son los criterios que permiten la aceptación o rechazo de las identidades rockeras por parte de los integrantes del movimiento rockero.

María Muñoz (2012) analiza la gestión cultural del rock metal en Quito desde una mirada de derechos y las relaciones de la expresión artística con la autoridad, los medios de comunicación, la sociedad en su conjunto. Pretende evaluar el estado de las políticas públicas culturales en el ejercicio y tutela de derechos, al movimiento rockero como pionero en ejercer como colectivo sus derechos como cultura urbana.

Muñoz (2012) establece como conclusiones durante su investigación que las organizaciones rockeras, ante la tragedia de Factory, en la cual perdieron la vida durante un espectáculo público Rockeros, tanto espectadores como de las bandas asistentes, fueron quienes emprendieron grandes cambios entorno a seguridad y política pública local, generando nuevas prácticas institucionales a nivel de lo público para brindar mayor seguridad a los espectáculos; sin embargo, con respecto a la restitución de derechos entorno a la tragedia suscitada en la Factory no han sido efectivos.

Por su parte Galo Jouve (2013) visibiliza a las mujeres rockeras y sus perspectivas, aclarando que no es una tesina de género reconociendo sus limitaciones sobre este campo de estudio. Jouve (2013) menciona en su investigación la experiencia personal en los parámetros musicales, estéticos del rock metal en Quito, identificándose como militante del estilo de vida rockero como músico y consumidor del estilo musical intentando visibilizar los roles de género entre hombres y mujeres.

Jouve (2013) tomó como caso de estudio a la banda Cérnix, integrada por mujeres músicas. En cuanto la masculinidad, propone pensar al deseo y como éste se manifiesta, analiza la relación cuerpo femenino-deseo que marca la diferencia en el trato hacia las mujeres. Así para Jouve (2013), las mujeres rockeras como conclusión de su investigación están expuestas a las peores consecuencias en una escena binaria y heterosexual y propone romper ese binarismo en términos de género.

Vladimir Salazar (2014) investiga las relaciones entre las representaciones sociales rockeras con las lógicas de la industria cultural, el mercado, formas de control y dominación políticas desde el Estado, reconstruyendo la trayectoria del rockero activista Jaime Guevara quién con su música acompaña desde la década de los setenta las luchas sociales en Quito. Manuel Dammert (2014) por su parte a través de su investigación intenta identificar los elementos que intervienen en la construcción de los “sujetos rockeros” en Quito, visualizando las particularidades del campo específico de producción cultural, haciendo referencia conjuntos heterogéneos en disputa al interior de ese campo en específico.

Otro autor que aporta analíticamente sobre la estética del movimiento contracultural punk es Rodrigo Donoso (2014), quién visibiliza a través de su investigación la cooptación y fusión de dicha estética por el sistema cultural hegemónico. Donoso (2014) plantea como hipótesis que dicha estética históricamente representó un malestar de la juventud, dejó de transgredir el espacio cotidiano por el vaciamiento y la cooptación simbólica del sistema cultural vigente convirtiéndolo en un producto más de consumo masivo. Entorno al movimiento Punk, Juan Mosquera (2017) reflexiona sobre la creación, fortalecimiento y presencia de la cultura punk desde los años noventa en Quito, mediante el baile, el pogo como ritos de paso propios de esta manifestación cultural desde los conceptos de separación, liminidad, communitas y reinscripción de Víctor Turner (1974).

Antonio Lalama (2014) estudió la producción del rock desde la gestión empresarial estableciendo un diagnóstico situacional y propuesta de mejoramiento de las industrias creativas para mejorar su calidad y productividad. Sus principales hallazgos en la investigación demuestran una división cultural entre los músicos del norte y del sur de la ciudad, la inseguridad jurídica para los promotores de los conciertos en vivo y las diferencias en valores que están dispuestos a pagar el público ante espectáculos nacionales e internacionales, además de la fuerte influencia de las tecnologías de la información sobre las industrias culturales.

Finalmente es importante señalar que el Estado del Arte permitió ampliar la mirada sobre el tema de la tesis, facilitando dar el siguiente paso hacia el desentramar los marcos analíticos, mediante una construcción teórica, misma que se aborda a continuación en el siguiente epígrafe.

Marcos Analíticos: Discusión Teórica

A continuación, señalo e pensamiento de varias autoras y autores que constituyen el marco teórico de la presente tesis. Señalo que han sido acogidas/os luego de una reflexión epistemológica individual y parte de mi proceso de construcción feminista. Las autoras que entran en diálogo para dar luz a este debate teórico invitadas/os a formar parte de ello, corresponden aquellas/os que abordan la economía política como Poole (2000), Bordo (1993), Taussig (2013) y Harvey (2003), Britto (1991). Industrias culturales desde la perspectiva de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. Las estructuras del sentimiento se analizan desde la teorización de Williams [1977] (2000). Las categorías de hegemonía y contrahegemonía del pensamiento de Gramsci (1917), se articulan con el sistema heteronormativo mediante la reflexión teórica de Rubin (1989) y los conceptos de cuerpo y campo de fuerza desde Bourdieu (2000), Foucault (2002) y Butler (2006). Para analizar el ritual, lo sagrado y lo profano acuerdo a Coda (2000). Finalmente, para abordar la sexualidad y masculinidades se consideran a Madrid (2016), Connell y Messerschmidt (2005).

La cultura del rock metal imprime su pensar en líricas de canciones que develan trayectorias de vida y demás insurgencias emanadas de las márgenes o de sentimientos varios inscritos en la cotidianidad que permanecen y trascienden, que constituyen espacios de rebeldía y la transgresión de lo convencional o un modo de ver la vida, es decir; construyen estructuras del sentimiento (Williams 2000 [1977]) y a la vez influyen la economía política (Poole 2000; Bordo 1993; Taussig 2013 y Harvey 2003) y las industrias culturales (Theodor W. Adorno y Max Horkheimer). A la vez reproduce formas hegemónicas Gramsci (1917) al tratar de imponer pensamientos y manifestaciones al interno de esa manifestación cultural.

La música al ser una expresión cultural produce estructuras del sentimiento a través del tiempo que visualizan en la vida social y economía política produciendo cuerpos y representaciones inscritas en una época determinada. Como parte de esas manifestaciones culturales el rock metal bajo las líricas de las canciones producidas por las bandas musicales expresan un sentir. Según Britto (1991) las subculturas de consumo “se reducen a la ostentación de símbolos definitorios de status. Un credo, una manera de vestir, de peinarse, de bailar o de pensar pueden ser diseñadas en condiciones de laboratorio, y promocionados masivamente para el consumo de un sector determinado” (Britto 1991, 25).

Bajo estas condiciones el sistema industrial del cual la clase dominante es dueña, impone para Britto (1991) un grado elevado de interferencia en las subculturas. Entonces la pregunta que cabe en este punto gira en torno a ¿las subculturas como el rock metal son contrahegemónicas? y en este intento cabe revelarse cuando la norma es la rebeldía. Antonio Gramsci (1917), elaboró una serie de aportes teóricos en el marco del marxismo que ponen de manifiesto a la hegemonía y contrahegemonía. Al respecto sobre la hegemonía una clase social impone al resto de la sociedad en su conjunto un sistema de significados propios, sobre cómo se debe estar en el mundo. La clase dominante impone sus cosmovisiones y formas de ver el mundo como lo correcto (Gramsci 1917).

La hegemonía cultural se difunde mediante mecanismos como la educación, el sistema religioso y los medios de comunicación, que actúan para educar a los dominados y así concebir el sometimiento como natural desde la clase dominante. Según Gramsci (1917) la hegemonía siempre admite rupturas, choques y conflictos, no es un conflicto acabado al interior de la sociedad. Al respecto la contrahegemonía aparece en torno a los conflictos inherentes a una determinada forma de ver el mundo y por tanto la realidad no es un proceso estático, sino que está sujeta a la variable del cambio. Los movimientos contrahegemónicos van en contra de la hegemonía.

Por su lado, el mercado musical del rock metal se presenta como un lugar dominado por figuras masculinas. En este espacio, las rockeras metaleras pugnan por el reconocimiento y visibilización de sus manifestaciones artísticas, ante una marcada dominación masculina y violencia de género en la escena del metal. En este espacio cultural masculinizado, el “sistema sexo-género” (Rubín 1989) disciplina los cuerpos y el deseo a través de la heteronorma. Las bandas de rock metal emulan a grupos famosos del espectro internacional del metal durante sus actuaciones en conciertos y bares que ofrecen actuaciones en vivo, interpretando a demás sus propias composiciones. Los cuerpos de las rockeras durante esos eventos adoptan una “performance” (Goffman 2004) en su producción musical artística y tratan de sobrevivir a un medio hostil.

A la vez el orden heteronormativo reproduce las normas y el deber ser sobre los cuerpos en la sociedad, sin que la cultura rockera metalera escape a ese mandato sobre la sexualidad. Bajo esta premisa se entiende por orden heteronormativo a un régimen sexo-genérico (Rubin 1989) que disciplina el deseo sexual para que los sexos opuestos se atraigan en la imposición de la

heterosexualidad obligatoria que lleva a la discriminación e inferiorización de cualquier identidad genérica que no respete la dicotomía varón-mujer y toda orientación sexual disidente.

Resulta emergente profundizar sobre el sistema sexo género. Para ello, Rubin (1986) permite pensar en la ruptura del binario masculino-femenino. La autora piensa en el origen de la subordinación de las mujeres a través de la sexualidad partiendo de la premisa que el sexo está relacionado con la cultura y no es una cuestión puramente biológica.

Nacemos mujeres u hombres; es decir, tener vagina o pene al momento de nacer determina nuestro sexo biológico que es concebido en el marco de las relaciones sociales como lo natural. Según Rubin (1989) el género resulta de una división de los sexos socialmente impuesta, producto de las relaciones sociales de sexualidad. Esta división de los sexos suprime otras formas de sexualidad e implica la dirección del deseo sexual obligatorio, dando lugar a la heterosexualidad obligatoria. Rubin apunta que la acción política corresponde a la forma de reorganizar el sistema sexo género e incita a pensar en una sociedad andrógina y sin género.

Así el “sistema sexo-género” (Rubín 1989) disciplina los cuerpos y el deseo a través de la heteronorma atravesando al cuerpo social. Los “mecanismos de disciplinamiento y control genérico” (Foucault 2002) operan sobre los cuerpos tanto de hombres como mujeres rockeras/os reproduciendo el orden heteronormativo al igual que al conjunto de la sociedad. Estos cuerpos en la búsqueda de la transgresión de la norma algunos se corporizan como “abyectos” (Butler 2007).

Al mismo tiempo, las estructuras del sentimiento producen cuerpos y representaciones que se ponen de manifiesto en la escena cultural de una sociedad en un determinado tiempo, en las obras artísticas, la música, etc. Así sobre el cuerpo como categoría analítica, Bourdieu (1991), Foucault (2002) y Butler (2007) lo teorizan desde una perspectiva histórica, utilizando sus propias construcciones para explicar en forma analítica ¿cómo opera el poder y la dominación en la construcción social de los cuerpos?

Para Bourdieu (1991) los conceptos de campo como lo objetivo y habitus lo social inscrito en el cuerpo como lo subjetivo, mantienen una relación dialéctica que revelan las prácticas

sociales que ejecutan los agentes. El habitus según Bourdieu (1991) constituye un “sistema de disposiciones duraderas y transferibles que funcionan como principios generadores de prácticas y representaciones (...)” (Bourdieu 1991, 92). Así en el trabajo de Bourdieu (1991) el cuerpo es leído como un producto social y, por tanto, permeado por la cultura, por relaciones de poder, generando los cuerpos de quienes dominan y son dominados con un carácter históricamente determinado; entonces según Bourdieu (1991) el cuerpo es aprendido. Por tanto, el sentido del habitus para Bourdieu (1991) es adquirido por los sujetos según la disposición que ocupan en el espacio social y los campos sociales; es un cierto destino corporal-social, pero que se modifica de acuerdo con las diferentes etapas vividas por los individuos sobre la base anterior.

Butler (2007) reflexiona al igual que Bourdieu (1991) y Foucault (2002) sobre el cuerpo como centro de relaciones dinámicas, de significaciones, un terreno político en constante transformación. La autora, problematiza la importancia material de los cuerpos, además los discursos en la producción y modificación del sexo. Para Butler (2007), el género tiene que ser comprendido como una categoría histórica, forma cultural de conformar el cuerpo y que está en continua transformación. El género aparece entonces como una precondition para promover y sostener una humanidad descifrable.

Butler (2007), afirma además, que al género hay que entenderle como un carácter performativo, salirse de la metafísica de la sustancia, no existe una cosa fija, sino que es moldeable. Así, asevera que la categoría mujer es una construcción que no tiene origen y final, es una práctica discursiva permanente.

Con respecto al poder para Bourdieu (1991) constituye un campo de fuerzas, y a su vez es un campo de lucha. Ese campo del poder definido por la relación de fuerzas entre distintos tipos de capital y formas de poder. A diferencia de Bourdieu (1991) para Foucault (2002), el poder no es solo represivo como tradicionalmente es entendido, es además productivo. El poder no es una cosa, no es una posesión, no hay nadie que tenga el poder en particular, siendo contraintuitivo con las visiones clásicas. Por su parte Butler (2007) determina que las palabras tienen el poder de crear realidad, además los comportamientos de los individuos tienen el poder de construir la realidad de sus cuerpos. Según Butler el género es una relación que se construye mediante relaciones de poder y las restricciones normativas que regulan los cuerpos.

De acuerdo a Bourdieu (1991), Foucault (2002) y Butler (2006) el poder opera entonces sobre los cuerpos regulándolos, disciplinándolos y construyéndolos socialmente a lo largo de la historia, de las luchas para implantar las normas en una lógica heteronormativa. Existe entonces una lógica del cuerpo dominado y el dominante. Sobre la dominación en la construcción social de los cuerpos, según Bourdieu (1991), no solo hay que entenderla en forma material sino también en un sentido simbólico, podría entonces decirse que la historia del cuerpo es la historia de su dominación.

Para Bourdieu (1991), Foucault (2002) y Butler (2007) el cuerpo es un espacio político donde la norma mediante la cultura se instala en ese cuerpo. De ahí que se comprenda la cultura como un artificio creado por la sociedad para mantener el orden en el cuerpo social desde los cuerpos.

El espacio del rock metal entonces se convierte en un “campo de fuerza” (Bourdieu 1991) donde está en juego el poder en las relaciones sexo-genéricas en medio de un espectáculo como un sueño, convirtiéndose la mercancía en una ilusión real (Guy Debord 2005). En este espacio masculinizado y ritualizado, lo sagrado y lo profano, emergen provocativamente, inscritos en un ritual que se practica en las diferentes expresiones del rock metal. Los conciertos de rock como fiesta ritual de transgresión, satisfacen a su público en aquello que normalmente no está permitido ante la “imprescindible necesidad de transformar la cotidianidad, de inyectar magia para provocar la ruptura de las cadenas de la causa y el efecto” (Coba en Coba 2007, 117).

Finalmente, al ser el espacio del rock metal predominantemente masculino el estudio de las masculinidades resulta emergente. Así para Jordi Mass (2016) la masculinidad es un ideal normativo que exige a los hombres “la vigilancia permanente de palabras y actos” (Mass 2016, 36). Para ser un verdadero hombre siempre se exige más y demanda una serie de esfuerzos y violencia hegemónica para demostrarlo ante la sociedad.

Siguiendo a Mass (2016) la masculinidad hegemónica es entendida como aquella que ostentan los hombres que reúnen características de “hombre blanco, heterosexual y de clase media” (Mass 2016, 35); no es una categoría fija y se construye de forma relacional con masculinidades subordinadas (hombres impotentes, homosexuales, etc.) y en relación con las mujeres. Esta construcción hegemónica amerita de violencia simbólica para su reproducción

constante y las lógicas y las exigencias del capitalismo voraz para insertarse exitosamente en el sistema. La vida de los hombres se ve oprimida constantemente en ese 'deber ser' de reafirmación constante de la masculinidad.

Otros autores como Connell y Messerschmidt (2005) durante su análisis rechazan los usos de la masculinidad hegemónica como carácter fijo o tóxico, invitando a repensarlo. Los autores aseveran que los conceptos en las ciencias sociales nacen de respuestas a necesidades intelectuales y con una capacidad de transformación constantes con posibilidad de viajar. El concepto de masculinidad hegemónica según Connell y Messerschmidt (2005) influyó en los estudios de género trayendo consigo serias críticas.

Connell y Messerschmidt (2005), concluyen que el tratamiento del tema de la masculinidad hegemónica puede ser mejorado con la ayuda de los recientes modelos psicológicos. Tales autores afirman que el concepto de masculinidad hegemónica no equivale a un modelo de reproducción social, siendo importante el reconocimiento de las luchas sociales y la influencia de las masculinidades subordinadas en las formas dominantes. Connell y Messerschmidt (2005) sugieren la reformulación del concepto en cuatro áreas: la agencia de las mujeres mediante un modelo más complejo, la geografía de las masculinidades y su reconocimiento, la interacción a nivel local, regional y global, un tratamiento específico de poder y privilegio, finalmente mayor énfasis en la dinámica de la masculinidad hegemónica, examinando las contradicciones internas y las posibilidades de movimiento hacia la democracia de género.

Capítulo 2

Memorias de metaleras en Quito antes de la tecnología digital

Las voces hegemónicas en la construcción histórica de la genealógica del rock–metal quiteño, han sido masculinas. Así, lo demuestran la serie de escritos y estudios académicos publicados a través del tiempo. Basta ingresar a las páginas de internet disponibles en los diferentes buscadores y colocar las palabras rock metal en Quito o mujeres rockeras en Quito. Situación que no desmerezco, pero durante este escrito me pregunté en varias ocasiones ¿dónde están las voces femeninas en ese espacio de discusión en la construcción de la genealogía del rock metal en la ciudad?

En este capítulo construyo una genealogía del rock de Quito, pero desde la mirada de las rockeras, desde su memoria, desde el lugar que ocupan en el mundo del rock duro en la producción, distribución y consumo. Sus impresiones sobre las transformaciones de industria cultural, a través del tiempo, tomando en cuenta que esas memorias, según Elizabeth Jelin (2014) están compuestas “de múltiples sistemas discursivos y múltiples significados. Pero, además, los sujetos no son receptores pasivos sino agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación” (Jelin 2012, 35). Expongo la memoria de metaleras en Quito antes de la tecnología digital.

Importante recalcar además lo dicho por Kingman (2004) con respecto a la memoria hegemónica, que predomina en este tipo de estudios sobre el rock-metal “concebir el patrimonio y la memoria como resultado de construcciones culturales que se desarrollan dentro de determinados campos de fuerzas sociales, étnicos y de género” (Kingman 2004, 32). Parto de una corta reseña histórica del rock-metal desde la década de 1950 hasta 1980 en un contexto global en el que las tecnologías de la información se encontraban en desarrollo; pero que, sin embargo, todavía no se encontraban tan extendidas, dificultando la difusión masiva al Ecuador de producciones discográficas del rock efectuadas en otros países y diferentes acontecimientos acaecidos en Quito como parte de la inserción y evolución del rock en la ciudad.

Abordar la genealogía del rock-metal resulta una tarea compleja, debido a la gran cantidad de exponentes y bandas musicales que han dado vida a esta expresión musical a través del tiempo. Bajo esta premisa hago un breve repaso de la historia del rock y su evolución

temporal a través de las memorias de tres metaleras en Quito. Diana Cárdenas, cantautora y compositora, nos hablará de su memoria en cuanto a los primeros tiempos de las mujeres del rock metal en la década de 1980, sus primeros pasos en el mundo del metal y la experiencia del rock, desde su memoria, cómo era la industria cultural de esa época.

Luego con Mayarí Granda Luna, poetiza y lideresa de la banda de *Doom Death Metal*, Decapitados, comparte sus vivencias y construye una genealogía del metal a partir de los años 90 e inicios del 2000 y su visión de la industria cultural en aquel momento. Incluyo otros testimonios de metaleras para ampliar la mirada y memorias de esos años. Por último y a modo de conclusión, presento unas reflexiones que imbrican memoria, género y clase desde las mujeres rockeras en Quito.

Recoger las voces de las entrevistadas desde varios discursos no hegemónicos y subalternos, como es el caso de las mujeres en el sistema sexo/género, resulta crucial y así visibilizar a partir de distintas ópticas la genealogía del metal en la ciudad, sin perder de vista que “no son individuos autónomos, unificados, que ejercen la voluntad libre, sino sujetos cuya agencia se crea a través de situaciones y status que se les confieren (Scott citada por Jelin 2012, 35).

ROCK Evolución

En este apartado efectúo una breve reseña del rock-metal desde la década de 1950 hasta 1980 en un contexto global. Seguidamente elaboro una corta genealogía del rock metal en Ecuador, situándolo específicamente en la ciudad de Quito, desde su aparición hasta la actualidad, como preámbulo para luego escuchar las voces femeninas desde sus propias vivencias y su realidad, visibilizar la historia de este estilo musical desde la memoria de las rockeras y responder al cuestionamiento.

Rock como fenómeno global

Abordar la genealogía del rock-metal resulta una tarea compleja, debido a la gran cantidad de exponentes y bandas musicales que han dado vida a esta expresión musical a través del tiempo. Siguiendo a Vogel (2018) durante la década de 1950, los reyes de la pista de baile eran *el rock 'n' roll* y el mambo, dos sonidos provenientes de la cultura afrodescendiente. El disc jockey Alan Freed, acuñó la expresión en su programa de radio: *The Moodog House* que posteriormente se llamó *Moondog Rock 'n' Roll* que se transmitió en la emisora desde 1950

WJW-AM de Cleveland. El origen naval de la frase *rocking and roll* describía el movimiento en el mar de los barcos.

Así mismo, Vogel (2018) aduce que la iconografía del *rock 'n' roll* tiene sus raíces en el cine. En la película *Salvaje*, estrenada en Gran Bretaña en 1969, por su censura en varios países, Marlon Brando es el líder de una pandilla de moteros, *The Black Rebels Motorcycle Club*, introduciéndose el concepto de tribu urbana, así como la ropa chaquetas de cuero, camisetas y botas, las patillas que con el tiempo las usaron Elvis Presley y James Dean y las motos como ícono hasta la actualidad.

(...) Antes de la popularización de la música y su baile. Dos películas son el pistoletazo de salida y una tercera supone el aldabonazo definitivo: *Salvaje (The Wild One, 1953)*, *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause, 1955)* y *Semilla de maldad (Blackboard Jungle, 1955)*. Las dos primeras, protagonizadas por Marlon Brando y James Dean respectivamente, van a marcar el territorio de la moda, de las actitudes. En definitiva, del estilo de vida (Vogel 2018, 22).

Charlie Gillett (1970), estableció las diferencias entre *rock 'n' roll* con el *rock and roll*, *rock & roll* y *rock*. Así el *rock 'n' roll*, hace referencia a los pioneros hasta aproximadamente 1959, mientras que el *rock and roll* es la evolución del nuevo género musical del cual salieron nuevos sonidos como el *rockabilly*, el *doo wop*, el *surf*, las *girl groups*, el *twist*, etc. y posteriormente se le conocería como *rock & roll* que sería la internacionalización del sonido musical al sustituir la conjunción inglesa, incluir un signo y además admitir creaciones musicales en ese estilo de otros países. El *rock* es el término que resultó de la evolución de los otros términos, coincidiendo con la explosión de *The Beatles* y otros grupos británicos de la conocida “invasión británica”. Es el nieto del *rock 'n' roll*, que definiría un nuevo modelo cultural con una enorme fuerza de consumo y un torbellino de expresiones artísticas resultantes de sus sonidos.

Según la revista digital *Blog Rock and Roll* (2017) el *rhythm and blues* padre del *rock and roll*, nace producto de la fusión del blues popularizado por las comunidades negras esclavizadas que originalmente lo hacía como cánticos religiosos y la música country, acompañado con el nacimiento de la guitarra eléctrica. Durante la década del cincuenta, los

adolescentes en la búsqueda de nuevos sonidos musicales en Estados, fueron testigos del nacimiento del *rock and roll*, producto de dichas fusiones musicales.

(...) Aunque él no acuñó el término «rock and roll» (un término del argot afroamericano para referirse al sexo) el disc jockey de New York Alan Freed lo popularizó al unirlo a una forma de música dirigido a los adolescentes que se desarrolló a partir de una fusión de rockabilly, R& B y, en menor medida, góspel y boggie-woogie (Heatley 2007, 36).

Según Harley (2007) no es posible determinar cuál fue a ciencia cierta el primer disco de *rock 'n' roll* o discernir que categorías entran o integran ciertos discos. De acuerdo con el mismo autor el primer disco de *rock 'n' roll* sería el *Rocket 88, de Jackie Brenston* gravado en 1951 como miembro de *Jackie Brenston & His Delta Cats*, disputándose el honor con otras bandas como *Good Rocki Tonight de Wynonie Harris*, *We're Gonna Roll de Wild Bill Moore*, etc. El *rock and roll* en constante evolución da paso a subgéneros con el *Rockabilly*, que durante finales de la década del cincuenta e inicios del sesenta se posiciona como un ritmo vibrante:

(...) Así un contrabajo palmeado, una vibrante guitarra solista y una guitarra rítmica acústica; una estructura del blues con inflexiones de country blues; un ritmo fuerte y tempo moderado-a rápido; un estilo vocal desenfrenado, gritón, a menudo tartamudeante con un abundante eco en las grabaciones son los principales ingredientes del rockabilly (Heatley 2007, 42).

Durante la década de 1960 el *rock & roll* posicionado y en constante evolución tuvo variados exponentes, así como ritmos y diferentes estilos convirtiéndose en un fenómeno de índole cultural que se expandió a nivel mundial (Blog Rock and Roll 2017). Sin embargo, no se puede entender a la música popular como algo simple de la cultura industrial, hay que entenderla como la vivencia sexual modelada por la dinámica de ésta expresión musical, siendo determinante recordar que el rechazo en un inicio del rock estuvo basado en su conexión con la cultura negra, su hipersexualización y la poca conciencia de la moral blanca tradicional, como prejuicios. Elvis agitando su cadera y las chicas gritando enloquecidas era el estereotipo sexual dominante. La mujer como una simple admiradora y el hombre con un papel activo (Frith y McRobbie citado por Fource 2015,74).

Exponentes pertenecientes a los grupos subalternos destacados e inscritos en la industria cultural como íconos; es decir, mujeres, negros y miembros de la comunidad GLTBI, como

Chuck Berry “*Johnny B. Goode*”, (Blog Rock and Roll 2017) y rokeras como *Wanda Jackson* con su clásico tema “*Let’s have a Party*”, *Nancy Sinatra* con “*These Boots Are Made For Walking*”, *The Ronettes* con “*Be my baby*”, etc , permanecen vigentes, dejando un legado musical importante.

Producto de las distintas fusiones y experimentos sonoros nace el término rock simplemente, como música con sonidos influenciados por la cultura hippie, la psicodelia que trataba de sacar del aburrimiento generado por las bandas comerciales hasta entonces del *rock& roll* a los seguidores de esta expresión musical a finales de 1960 e inicios de 1970, presentándose con una rica gama de voces de artistas como *Janis Joplin*, *Grace Slick*, cantante de *Jefferson Airplane*, *Patti Smith*, *Mariska Veres*, entre otras.

El rock se esparció como fenómeno a nivel mundial de manera irreversible, como una expresión artística sin precedente, dando origen a un sinnúmero de solistas y bandas a nivel global, generando una industria cultural que explotó en gran medida la moda del rock. En Ecuador el rock ingresó a mediados de 1960, hacia las principales ciudades del país. En la capital la música llegaba a emisoras locales cuyos locutores eran personas de clase media alta y que podían costear los discos de la nueva ola y movida internacional.

Según Lefineau (2009) en la década de 1970, apareció el heavy metal traducido al español como metal pesado o metal duro, como un género musical evolucionado del rock. El heavy metal, llamado *headbangers*, parece tener algunos orígenes. Se dice que el término heavy metal fue propuesto por el escritor William S. Burroughs, en la novela *The Soft Machine* (1962), incluye al personaje *Uranian Willy*, llamado el “chico heavy metal” como una metáfora de drogas. Otro de los varios orígenes es atribuido a la banda *Steppenwolf*, *I like smoke and lightning* a la canción *Born to be Wild* de 1968, debido a que una parte se hace referencia a heavy metal thunder (Lefineau 2009, 69).

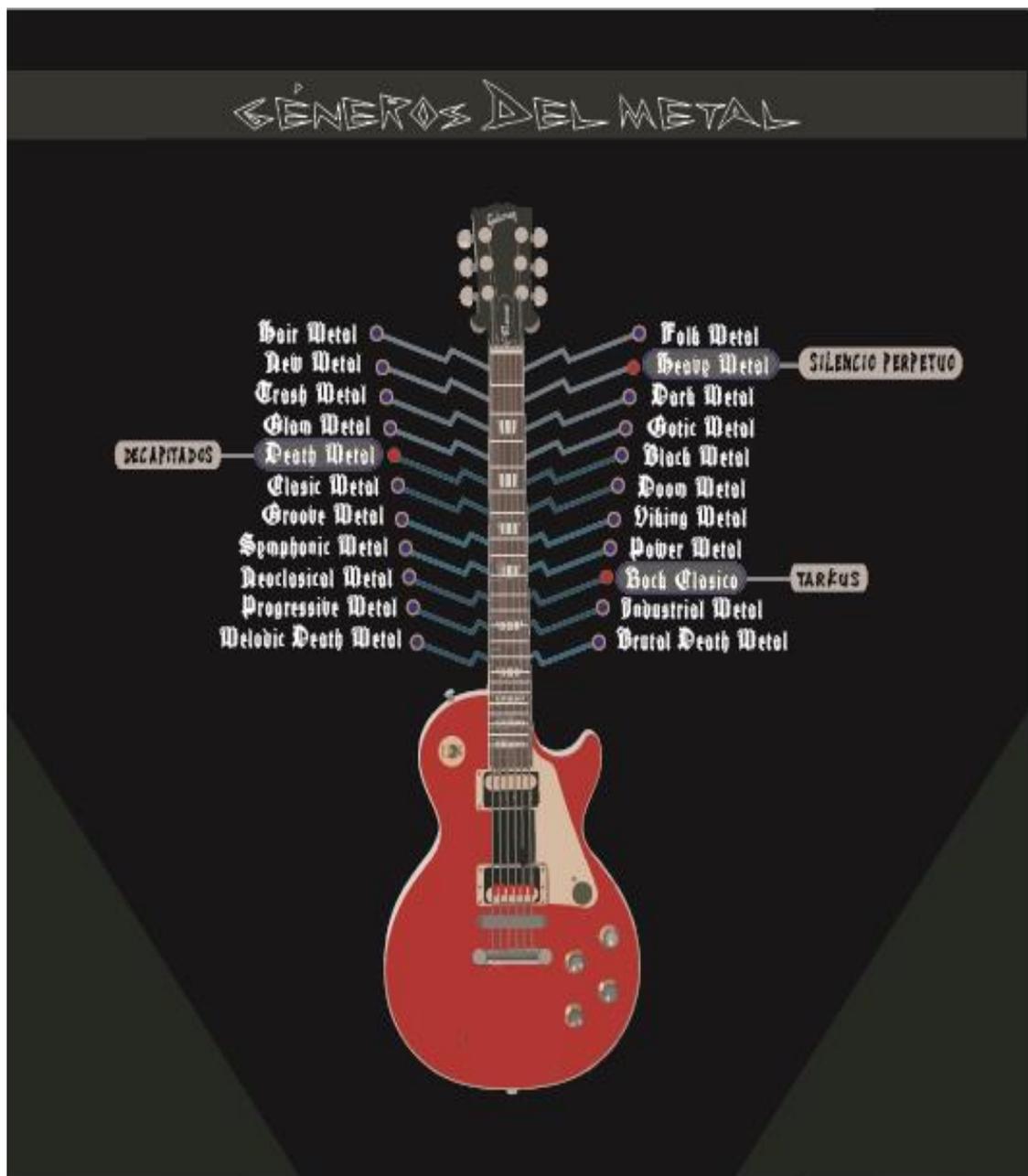
Además, Lefineau (2009), acotó que el grupo californiano *Blue Cheer*, lanzó el disco *Vincebus Eruptum*, considerado el disco base del heavy metal, el punk y garaje rock. En gran Bretaña se dan las primeras muestras con música de los grupos como *Deep Purple* y *Black Sabbath*, *Led Zeppelin*, *Judas Priest*, a finales de 1960 y la década de 1970, surgiendo a nivel mundial otros grupos como, *Iron Maiden*, la banda más representativa de ese país, para

posteriormente asomar en la escena otras bandas como *Motörhead*, *Def Leppard*, *Saxon*, o *Diamond Head*, y en Estados Unidos: *Armored Saint*, *Savatage*, *Manowar* y *Virgin Steele*. Según Lefineau (2009), se originan en la década de 1980 bandas de *speed metal* como *Metallica*, *Slayer*, *Anthrax*, *Megadeth*, y en la década de 1990, Sepultura y Pantera (Brasil) que incluía en el estilo musical la distorsión de las guitarras y música metal con raspado con la púa. Otro estilo el metal es el *thrash metal* con música más dura, incluyendo el estilo vocal con voz grave conocida como “death metal” o “guttural”, como *Death*, *Napalm Death*, *Canibal Corpse*, *Atrocity*, entre otros.

El “*black metal*” con temáticas dogmáticas como el satanismo como *Venom*, *Celtic Frost*, *Merciful Fate* y *Bathory*. Durante la década de 1980 en Europa se desarrolla un estilo muy parecido, pero más melódico y épico, que terminó llamándose “*power metal*”, con bandas como *Helloween*, *Grave Digger*, *Running Wild* o *Rage* (Lefineau 2009, 71).

De acuerdo a Frith y McRobbie (1991) el mundo masculino domina en la música popular. Identifican dos estilos extremos, el rock macho (cock rock) y el pop adolescente (teenypop). En el primer caso, la máxima representación es el heavy metal que se basa en la agresividad, poder y el virtuosismo con ritmo y potencia. La sexualidad pondera lo físico, lo corporal, con letras de la música que narran aventuras, encuentros sexuales de hombres libres.

Figura 1. Algunos subgéneros del Metal



Fuente: Datos producto de trabajo investigativo, mayo 2019

El Rock en el contexto local

Así, el rock metal constituye una expresión cultural de más de cuatro décadas instalada en el Ecuador con voz propia que “ha hecho sonar los acordes duros y las letras testimoniales en la ciudad contra la represión y los prejuicios” (Rodríguez 2014, 29). A finales de la década de 1960 el rock se manifestó en Ecuador en forma de *covers* de grupos mexicanos que reproducían temas de las bandas de rock & roll estadounidense y británicas en español.

Al Ecuador el rock ingresa por el puerto a Guayaquil traído por migrantes y personas de clase alta que podían viajar, difundiéndose rápidamente a Quito, capital del país, desde mediados de la década de 1960, importado de diversas latitudes del mundo, en especial Estados Unidos, Inglaterra, México y España. A lo largo de los años en el país como en el resto del mundo, el gusto musical por el rock dio lugar a la formación de bandas locales que impusieron sus ritmos y sonidos. De esta manera, comenzó a gestarse el movimiento rockero de Ecuador, pero la represión desde instituciones estatales y las familias en contra de esta tendencia musical se manifestaron desde su aparición a través de violencia física y la restricción de espacios públicos, haciendo del estilo algo prohibido y marginal, asociado con el uso y abuso de sustancias psicotrópicas y la decadencia de la sociedad, como estigma.

Según el Blog Los Sonidos del Metal (2010), la “nueva ola” llegó al país, popularizándose en la televisión y apareciendo los primeros grupos musicales que en su repertorio incluían covers de bandas famosas en especial mexicanas y argentinas. Las primeras bandas en emular estos sonidos fueron Los Halcones que luego cambiarían al nombre de Los Satélites, Los Dragones, Los Aristocráticos, Los Corvets y Los Barracudas representantes del rock crudo y psicodélico. Posteriormente en la transición de 1960 y 1970 el grupo guayaquileño Los Hippies con su tema “Dame, dame amor bueno” (1969) que pasarían a llamarse Grupo Bodega y Clan 5 con el tema “Tontódromo” liderarían la escena nacional en esa época. Desde 1964, Polo Barriga y Freddy Ehlers en su programa de radio “La Voz de la Juventud” lanzaron al aire canciones de rock en español en especial *rock & roll* mexicano y en ocasiones de la invasión británica, lo que permitió una mayor difusión de los estilos musicales del rock. Según Barriga (2014), en la masificación del rock en Quito en especial del rock en inglés, jugó un papel muy importante Mary Lou Parra, quién la empezó a programar en Radio Musical, una radiodifusora de finales de los años sesenta.

Paulatinamente a mediados de 1970 e inicios de 1980 se organizaban conciertos y festivales, en primera instancia en quermeses de los colegios, garajes, casas barriales y luego en espacios públicos. Uno de los más famosos festivales en Quito es el de la Concha Acústica de la Villaflora, manejado actualmente por la organización Al Sur del Cielo, donde se presentó en los inicios de este festival, la emblemática banda de rock duro del Sur de Quito, Luna Llena en 1987.

La carencia de lugares donde comprar discos e instrumentos y la imposibilidad ante los altos costos de los instrumentos, hizo de las iglesias o los colegios religiosos que contaban con instrumentos musicales durante la década de 1970 y 1980, lugares ideales para que los músicos aficionados ensayaran esos *covers* de grupos de rock populares en el espectro internacional. En esa búsqueda de identidad se organizaron conciertos primero en los colegios, luego concursos de bandas de rock en escenarios abiertos como fue el caso del mítico concierto de la Concha Acústica de la Villaflora en 1972 (Rodríguez 2014).

Durante la década de 1990 se consolida el rock ecuatoriano con sonidos propios que en su mayoría contaban las historias de los músicos. Desde el inicio de la instauración del rock en el Ecuador los prejuicios y estereotipos ocasionaron una fuerte represión a las expresiones del movimiento rockero por su estética diferente o la sexualidad de algunos de sus miembros. El *climax* de la represión se dio durante el mandato presidencial del Abg. Abdalá Bucaram cuando el 23 de marzo de 1996 durante el concierto de los mexicanos Cenotaph, decenas de policías en la ciudad de Ambato arremetieron sobre los cuerpos de rockeras/os obligándolos a ingresar a camiones para requisarlos, y cortarles el cabello para luego tragárselo (Rodríguez 2016), junto con otros incidentes ocurridos en barrios populares como Solanda al sur de la ciudad.

Estos sucesos violentos a través del tiempo perpetrados desde el Estado y las tragedias por la carencia de espacios de encuentro de los rockeros, como el ocurrido el 19 de abril de 2008, cuando 19 personas perdieron su vida y 23 quedaron heridas en el voraz incendio ocurrido en un espacio improvisado para el festival de Rock gótico *Ultratumba 2008* en la discoteca Factory, espacio que no brindó las garantías para que se efectúe un concierto de esas características. Se perdieron todas las vidas de músicos con trayectoria como los de la agrupación, Zelestial, dejando en el metal ecuatoriano una pérdida irreparable, pues esta banda era catalogada en ese entonces como la más representativa de la escena gótica del país. Esta tragedias y la vulneración constante de derechos para que se efectúen conciertos de rock con las garantías necesarias y la represión constante perpetrada desde las autoridades y fuerzas del orden del Estado, dieron lugar a la conformación de agrupaciones como Al Sur del Cielo, Factory Nunca Más Abril 19, y La Femrock que lideran actividades en el marco de la

acción colectiva, promoviendo los derechos humanos de rockeros y rockeras amparados en la Constitución del Ecuador de 2008,³ donde la interculturalidad es un derecho primordial.

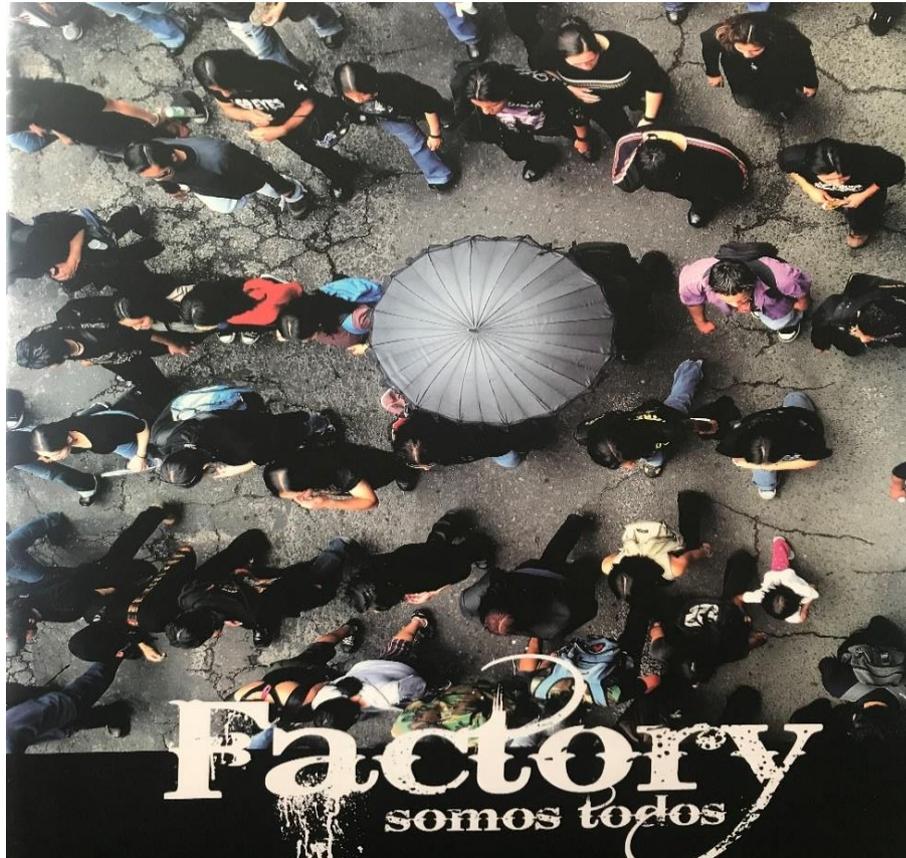


Foto 1. Factory Somos Todos, Fundación Factory abril 19. Fuente: Portada publicación Factory Somos Todos, Fundación Factory Abril 19 publicado en 2013

³ La diversidad sexual en el Ecuador, según el artículo 66 de la Constitución del Ecuador, reconoce el derecho a la libertad en toda su amplitud: a la integridad física, psíquica, moral y sexual; el derecho al libre desarrollo de la personalidad, sin más limitaciones que los derechos de los demás; el derecho a tomar decisiones libres, informadas, voluntarias y responsables sobre su sexualidad, y su vida además de su orientación sexual, siendo responsabilidad del Estado promover el acceso a los medios necesarios para que estas decisiones se den en condiciones seguras.

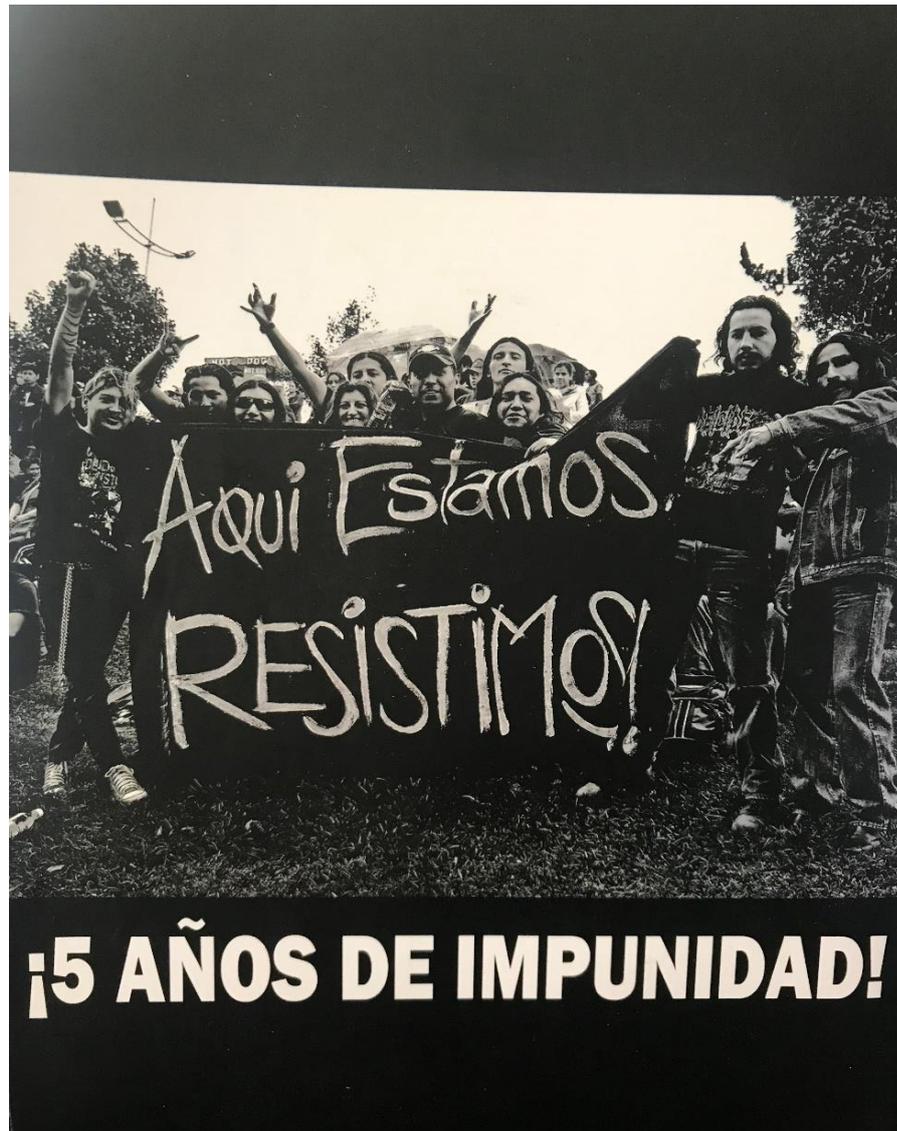


Foto 2. Publicación Factory Somos Todos, Fundación Factory abril 19. Fuente: Contra portada publicación Factory Somos Todos, Fundación Factory abril 19, publicada en el 2013

En la actualidad se vislumbran circuitos de los rock metal impulsados por organizaciones culturales, iniciativas o emprendimientos privados de rockeras y rockeros y festivales incentivados por la empresa público-privada. Otros espacios importantes para la escena rockera son actualmente los bares de la ciudad que se constituyen en lugares que permiten la integración de la subcultura rockera, donde las iniciativas artísticas se manifiestan dinámicamente, como espacios en disputa y definición del sujeto rockero “al interior de estos campos de disputas y luchas, existen agentes que circulan por los senderos existentes, abriendo nuevos espacios de apropiación y disputa o aprovechando los esfuerzos anteriores y realizando recorridos conocidos” (Dammert 2014, 18).

En los bares de rock metal ubicados en los sectores populares de Quito, las dinámicas en torno al consumo cultural musical del metal y las industrias culturales se ponen en evidencia. Estos bares, pequeños emprendimientos empresariales con fines de lucro, en su mayor parte desarrollados por rockeros, ofrecen conciertos en vivo de bandas locales que tocan diversos estilos del metal que van desde rock clásico, *hard rock* hasta *black metal*, cautivando a la audiencia que busca un espacio de disfrute y esparcimiento. Estas *tocadas* en vivo permiten de alguna manera el surgimiento de nuevas bandas de metal y el reconocimiento de las bandas más antiguas en la escena rockera quiteña además de ser lugares de encuentro del movimiento rockero de Quito.

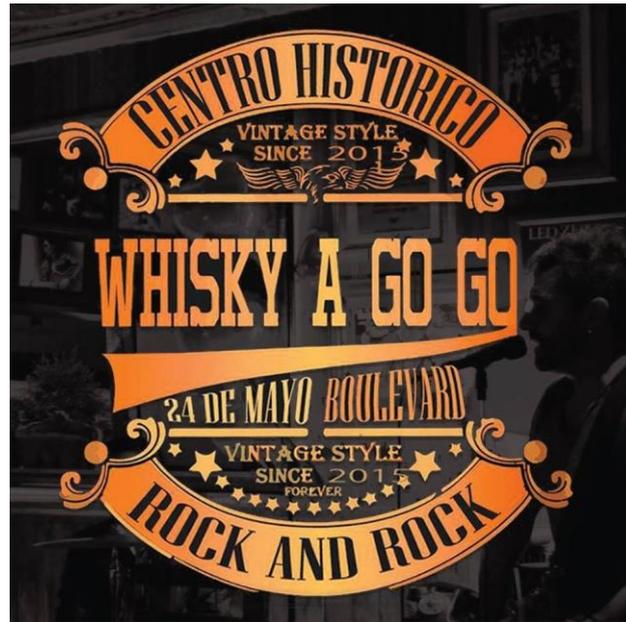
Finalmente, durante el desarrollo de esos conciertos ofrecidos por bares de Quito como Red Dragon, bar Acetatos, Velvet Retro & Rock Club, Whisky A Go etc., emergen y se configuran una serie de cuestiones que permiten identificar en medio de un espacio ritualizado las tensiones de género. Al respecto estos espacios masculinizados de diversión de las rockeras y rockeros, las tensiones de género se hacen evidentes, la imaginería de los rockeros se reafirma, inventa y reinventa constantemente. En paralelo, la pugna por la apropiación del espacio de ritualización entre géneros y la agencialidad de las mujeres rockeras se hace visible. Son emprendimientos que sin ser emblemáticos para la escena rockera permiten contar con un espacio de reunión y esparcimiento.

Figura 2. Logotipo Bar Red Dragon



Fuente: Página Facebook, Bar Red Dragon, 2019

Figura 3. Logotipo Bar Whisky A Go Go



Fuente: Página Facebook, Logotipo Bar Whisky A Go Go, 2019

Desde los 80: memoria de Diana Cárdenas de los primeros tiempos del rock duro en Quito (55 años)

Me sumerjo en el tiempo en las memorias de mi infancia. Entre mis recuerdos de los 80, el rock, se presenta constante y siempre en todos los momentos de mi vida. Estuvo y está presente desde que tengo uso de razón. Mi abuela costurera con sus creencias religiosas, cocía sin parar para sostener el hogar. Recuerdo el sonido de la máquina de coser durante las tardes de Quito, entre la lluvia y el sonido de la máquina, realizaba actividades inherentes al sostenimiento de la vida y el disco Trilogía de los Tarkus, sonaba junto con otros discos clásicos del metal español e inglés en su mayoría, al ser viuda, sus hijos adolescentes, imponían sus gustos, sin que ella los censurara.

Xavier, mi tío hacía sonar sus casetes de música grabada del programa de rock de los 80, Romper Falsos Mitos, transmitido por la emisora Pichincha, en la radio medio destartalada de la casa. Los relatos de mis tíos permanecen como un recuerdo perdurable, sobre la increíble voz de la vocalista de Tarkus, con sus covers de *Led Zeppelin*. Cuando niña la idealizaba, pensaba que era invencible, era una heroína, sin conocerla, la imaginaba hermosa y valiente, quería parecerme un poco a ella. No sabía su nombre, solo escuchaba su voz, junto con la de Azucena Santa, vocalista de la banda de rock español Santa, me parecían increíbles y al inicio pensé que esas voces eran de hombres.

La increíble voz que escuché de niña era de Diana Cárdenas, actualmente vocalista de la banda Diana y Delorean, quién es una de esas mujeres que, lograron visibilizarse, gracias a su talento y permanencia en la escena del rock-metal en Quito y hacer del rock su opción de vida. Desde sexto curso del colegio Anderson, empezó su trayectoria artística en el mundo del rock con la tercera formación del grupo TARKUS y desde entonces evolucionó y se profesionalizó, manteniéndose vigente en el mundo del metal.

Anterior a este acontecimiento, Diana narró una mala experiencia machista a Pablo Rodríguez, un reconocido periodista en la escena del metal, sufrida en el colegio cuando intentó ingresar en una banda de rock en tercer curso del colegio Anderson:

Pablo Rodríguez: ¿Cómo se da tu ingreso al rock ecuatoriano?

Diana Cárdenas: Cuando cursaba el tercer curso, en el colegio se formó un grupo con Fabián Pinos, Freddy Carrillo y Pablo Pinos, se llamó Mutación y, como sabían de mi conocimiento del inglés, me pidieron que les ayudara sacando algunas letras de Led Zeppelin, yo acepté y de paso les dije que me dejaran cantarlas, pero su reacción fue de sorpresa y burla; «¿Cómo? ¿Una mujer cantando rock? ¡No! No podemos creer que una mujer quiera cantar rock». Me dejaron helada.

Me dio tantas iras... (Diana Cárdenas, vocalista de Tarkus, en conversación con Rodríguez, 2019).

La participación limitada de mujeres en la producción nacional del rock a través del tiempo, refiriéndome al rock como el conglomerado de estilos que abarca este género musical. El rock está normalmente asociado con lo masculino, lo agresivo, lo viril, lo arriesgado, en consecuencia, con los mandatos de la masculinidad hegemónica. Al ser la historia hegemónica la que se cuenta, resulta interesante repasar aquellas líneas quizá olvidadas o no contadas, bajo un “orden simbólico, social, masculino y patriarcal que la conduce e incide en la asociación del rock con lo masculino y no con lo femenino” (Jouve 2013, 25), donde la invisibilización de las mujeres es una práctica recurrente y conveniente, trátase de aspectos culturales o de otra índole.

Según Rodríguez (2017), TARKUS banda ecuatoriana que desde los 80 es una de las principales agrupaciones del rock, tuvo un momento memorable en el concurso Gente Joven, en 1988, donde estuvieron entre los finalistas en conjunto con otras bandas de mucha

trascendencia en el Ecuador, concursando con su tema Trilogía. Diana es una de las cantantes más representativas de la escena del rock-metal, una de las pocas mujeres que han tocado en la Concha Acústica de la Villaflora, al finalizar el año y permanecido en la memoria de sus fanáticos que no olvidan sus *covers* de bandas clásicas del rock como *Led Zeppelin*, *Queen*, *Whitesnake*, etc.



Foto 3: Entrada evento Rock in the night, 1987 Fuente: Fotografía tomada del libro Charlas de Rock Vol. I. Página 143, 2019

Entrada al evento *Rock in the night* efectuado en el Estadio del Colegio Simón Bolívar el 21 de marzo de 1987, en el que actuaron las bandas Tarkus y Spectrum. Se observa una imagen demoníaca y el título de “Infierno en DO menor”. La entrada tenía un valor de 250 Sucres.



Foto 4. Diana Cárdenas, al centro de la fotografía, actuación Festival Gente Joven 1988, Quito. Fuente: Pablo Rodríguez, You Tube, 2017

Diana Cárdenas, vestida con un atuendo tipo capa negra, jeans rotos y un guante en la mano derecha, poso usual para entonces, efectuó su actuación en el Festival Gente Joven de 1988, inició la canción Trilogía con voz tremenda, su cuerpo transgredió los cánones de la belleza de la época, al ser una mujer de gran contextura física. Se observa a sus compañeros de banda ejecutando sus instrumentos con total concentración y Diana actuando en forma decidida imponiendo su voz en el escenario.



Foto 5. Diana Cárdenas al centro, agrupación Diane, junto con el maestro guitarrista fallecido Hittar Cuesta del lado derecho, año 1989. Fuente: Facebook de Diana Cárdenas, 2019

Diane, otra agrupación musical formada por Diana Cárdenas y Hittar Cuesta, guitarrista ecuatoriano en sus inicios. El cintillo amarrado a la cabeza y su voluminoso cabello, mientras sus brazos envuelven su cuerpo, como quien se oculta, se presenta sensual en la mitad de sus compañeros de agrupación musical. Detrás un cartel con el nombre de Diane, escrito con letras góticas y una espada en el centro.

Para esta cantante no resultó fácil incursionar en la escena del rock. Una anécdota comentada por Cárdenas durante una entrevista que le realizaron en el programa LA TV (2012), manifestó que hace treinta años era difícil entender que una mujer pudiera cantar rock:

(...) estábamos inaugurando el Centro Cultural de aquí de la Villaflora con TARKUS, estaba una pareja frente mía enseguida comenzó la cháchara que gorda que ni se cuánto y me puse al frente ya lista para meterle una patada y no sé por qué me vino esa sensación que me vas a respetar, y la primera canción que canté fue *Black Dog*...el público guaaaaaaaaa, el baterista dale Diana dale, yo jamás esperé una reacción y una aceptación del público, esos dos mismo se

acercaron a decir «hay que chévere» (Dina Cárdenas, vocalista de Tarkus, en entrevista con La TV, 2012).

Por un lado, el darse a respetar, según lo afirmaba Diana Cárdenas, constituía una cuestión importante que denota el deseo de reconocimiento y posicionamiento de esta artista, ante un ambiente violento y machista que se dio en el momento y se mantiene actualmente. Su cuerpo salía del canon establecido por los estereotipos hegemónicos de belleza, al no ser flaca y por ende objeto de prejuicios, con el agravante de ser mujer y cantar rock. Su talento sin duda la reivindica y la posiciona en ese espacio de lucha y conflicto, además de otorgarle una posición de poder ante el público que se rinde a sus pies por su actuación; frenéticos e iracundos demuestran su aceptación, y danzan al ritmo de sus interpretaciones.

En una entrevista efectuada por Pablo Rodríguez incluida en el libro *Charlas de Rock Vol.I.*, Diana narró el conflicto con su cuerpo:

Pablo Rodríguez: ¿Te sentías mal vista por ser rockera?

Diana Cárdenas: Sí, pero también por mi contextura, por eso, cuando estudiaba en el colegio Anderson, un tipo muy mala onda me decía Moby Dick, aludiendo a mi gordura y con el objetivo de pulverizar mi autoestima; pero eso, lejos de cohibirme, me dio fuerzas, lejos de intimidarme me identifiqué con la canción, la hice mía (...) (Diana Cárdenas, vocalista de Tarkus, en conversación con Rodríguez, 2019,135).

Pablo Rodríguez (2016) en la página de Wordpress Enrocke, *La vieja guardia del Rock Quiteño*, en una entrevista realizada a Patricio Tobar, integrante de la banda Tarkus, da cuenta sobre la exigencia y el esfuerzo realizado por Diana Cárdenas, durante los ensayos de la banda:

PT: Cuando ensayábamos subíamos todo el volumen que podíamos, mientras que a Diana (Cárdenas, vocalista) le hacíamos ensayar a capela, entonces creo que su ‘vozarrón’ es el resultado del esfuerzo que hizo para igualar el volumen en los ensayos (Rodríguez 2016 sec. 7).

Las exigencias y dificultades que enfrentaban las integrantes de las bandas de rock, como el demostrar virtuosismo y masculinización se ponen de manifiesto en ese testimonio, visibilizándose la naturalización de la violencia machista y las formas de resistencia que Diana Cárdenas desarrolló, para demostrar un talento que a pesar de ser innato y cultivado

con el pasar de los años, debía ser demostrado y reafirmado, dentro de su agrupación, integrada mayoritariamente por varones. Las mujeres en resistencia permanente tanto dentro como fuera de los escenarios, en aquella época desarrollaban una serie de estrategias para ganarse el respeto en el ambiente del rock, tanto dentro como fuera de los escenarios. Según Viteri (2014) la violencia se constituye en un elemento básico de la performance escénica de los metaleros (*hardcore*⁴) por tanto es un argumento de resistencia a los factores estructurales propios del sistema capitalista, pero a su vez está acompañada de discursos de índole misóginos y excluyentes hacia las mujeres. La violencia en sí sería un factor preponderante para que las mujeres no participen en gran medida de las manifestaciones frenéticas en la interacción entre el público y los artistas del metal, debido a la “desventaja” física que tendrían las mujeres al momento de entrar en el *mosh*⁵ y además la violencia ejercida sobre sus cuerpos al ser toqueteadas y manoseadas durante esos eventos. Lo dicho por Diana se ratificó, al consultar a Fernanda, *groupie* que acudió a un concierto durante los años 80 y que actualmente se desempeña como enfermera en un hospital de Quito.

Fernanda: Durante un concierto en un quermés del colegio, decidí entrar al *mosh*, en esa época no era muy popular que una mujer esté sola, de ley tenías que estar con un hombre para no ser vista como mala mujer. Era una banda de metal la que tocaba me sentía inspirada, lista para ser libre. Como siempre para entrar me respaldé de J, pero ni bien estaba dando vueltas abrazada a él sentí un pellizco en mi glúteo. Me di vuelta para ver quién era y no pude identificar al agresor, sentí una rabia que hasta hoy no deja de regresar cada vez que recuerdo ese acontecimiento (Fernanda, *groupie*, en entrevista con la autora, noviembre de 2018).

Por otro lado, Diana Cárdenas habla de la industria fonográfica de ese momento a través de una vivencia que marcó su vida y da cuentas de las condiciones que se exigían las mujeres artistas para poder hacer realidad el grabar un disco. En aquel entonces se utilizaba para grabar los discos de forma analógica y las formas de edición eran complicadas, además el artista tenía que ser exacto ya que si se equivocaba tenía que cortar las cintas y armarlas nuevamente encima de una cinta en blanco:

Pablo Rodríguez: ¿Cuáles han sido tus momentos más duros en tu carrera?

⁴ Estilo musical considerado una forma de vida.

⁵ Expresión corporal rockera–metalera frenética donde la marea de gente nada al son de la música.

Diana Cárdenas: El primero se relaciona con la grabación de mi primer disco, apareció un sapo disfrazado de príncipe, me propuso grabar y cuando le dije qué pides a cambio me dijo, campante: «Que seas mi mujer, yo te doy casa, carro, celular-en una época donde tener celular era absoluto privilegio-, y de paso, te grabo un disco»...yo le seguí la corriente solo para ver hasta dónde era capaz de llegar, entonces le dije: : «Está bien, acepto, pero con una condición ; quiero tener mi propio amante.» (Diana Cárdenas, vocalista de Tarkus, en conversación con Rodríguez, 2019,134).

Diana Cárdenas durante sus relatos da cuenta de una industria cultural fonográfica incipiente y su historia denota valentía y decisión. Su dignidad no pudo ser vulnerada a pesar de su interés de producir un disco.

Según Ruiz (2015) el trabajo de la disquera Fediscos de Guayaquil, de la familia Feraud, en cuanto a la producción fue muy importante para el desarrollo de la industria musical del Ecuador, y varios programas de televisión y radio en la difusión del rock nacional. A finales de 1980 e inicios de la década de 1990 las producciones se profesionalizaron tomando como referente musical bandas sonoras de telenovelas ecuatorianas.

Para la industria musical del rock, la producción siempre fue compleja debido a los altos costos de producción, la venta de discos y las incipientes regalías obtenidas. Para los artistas del rock, la producción de sus discos representaba más allá de un interés económico la posibilidad de preservar su arte en la memoria colectiva.

Finalmente, las rockeras sobrevivían en los diversos espacios de la sociedad. Diana Cárdenas en el tema Trilogía que interpretaba con su agrupación Tarkus, expresaba en esa lírica un sentimiento vinculado a la energía y la posibilidad de romper las cadenas de la opresión que impone la sociedad, ese grito contestatario sigue presente, es el legado que nos dejan, la posibilidad de resistir y crear nuevas opciones, para todes. Durante 1980, el regreso a la democracia y los gobiernos que siguieron como el de León Febres Cordero, inspiraron las líricas tipo protesta y que dan cuenta de un deseo de libertad y expresión.

...en tu cuerpo y energía un equilibrio encontrarás y desde el fondo del abismo tu gran grito va a estallar (Tarkus 1988).

La evolución de la industria musical a inicios de la década de 1990 se diversificó, manteniéndose en la escena propuestas independientes y desvinculadas del mercado tradicional musical como espacios que posibilitaban la grabación de discos a un menor costo como es el caso del estudio de Ramiro Acosta, productor, guitarrista e ingeniero de sonido, pionero en este estilo de producción musical y rockero empedernido.

Memorias de los 90 y 2000. Metal y poesía: Mayarí Granda Luna (43 años)

Mayarí “Gracias mi amor por la caja de ponzoñas (...)”.

Gracias, mi amor
 por la caja de ponzoñas que coleccionaste para mí,
 por el colchón de clavos que me obsequiaste,
 por las rosas despetaladas
 que me envías cada septiembre.
 Gracias por la llaga,
 por la ira contenida, por la sangre, por el dolor
 punzante en el pecho,
 por el nudo en la garganta.

Fragmento del poema “También te amo”

Mayarí Granda Luna

Mayarí Granda Luna, es una poetisa, tecladista y cantante de metal ecuatoriana fundadora y lideresa de la banda Procepción, que posteriormente cambió de nombre a Decapitados (*Doom Death Metal*) en 1993, agrupación que adoptó su nombre en honor a los poetas modernistas ecuatorianos Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño y Humberto Fierro, rindiendo culto a su memoria.

Mayarí ha mantenido a través del tiempo su presencia en los escenarios del metal nacional en un género del rock extremo con “larga tradición masculina” (Viteri 2011, 85), evidentemente esta afirmación se materializa en los espacios donde se toca metal, llenos de hombres “iracundos que reaccionan al performance escénico con movimientos violentos y chocando sus cuerpos, la imagen varonil y musculosa de Henry Rollins (ex vocalista de *Black Flag*)” (Viteri 2011, 85), ante la escasa presencia de mujeres en los escenarios, incluso como espectadoras, junto con una marcada cosificación de su imagen.

Al relatar sus memorias de la escena del metal durante las décadas de los 90 e inicios del 2000, salen a flote una serie de emociones que evocan los recuerdos desde su infancia, su entorno familiar, sus amigos de la escena rockera quiteña. Acompaña su relato con un repertorio del músico Neil Young, mientras se maquilla, junto con su cigarro y unas cervezas artesanales que comparte en el momento, me dice con voz añorante:

Mayarí: Mi gusto por la música viene del ambiente de mi hogar. Imagínate mis padres, Euler Granda y Violeta Luna, literatos contestatarios de los sesentas y setentas, hermanados en un círculo privilegiado de artistas, en un ambiente hippie, de revolución y respondiendo al fenómeno social de la época, cuando la sexualidad y uso de la anticoncepción, empezaron a propagarse.

Mi padre riobambeño, hijo de una costurera y un obrero de la fábrica textil, “La Internacional”, médico psiquiatra de profesión y literato y mi madre Violeta Luna, literata y poetisa reconocida, supieron inculcar en mi familia y en mí, la práctica permanente de la lectura y el gusto por la música (Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).

La posición que ocupa Mayarí Granda Luna como agente musical, en el campo de fuerza que constituye la escena del rock metal, como estructura social y la lucha permanente por el capital simbólico que otorga legitimidad en ese espacio, retomando conceptos de Bourdieu, es privilegiada, por un habitus, con unos márgenes de maniobra que se han fortalecido con el pasar del tiempo, gracias a la herencia de sus padres literatos y su talento artístico cultivado. El posicionamiento de sus padres en el campo de fuerza como literatos, le permitió ser heredera de un rico capital cultural, que posibilitó que incursione en un ambiente privilegiado en la escena del rock ecuatoriano, junto con la vinculación de su hermana con las bandas de *blues* del momento.

Durante los años 90 según Mayarí, era impensable que una mujer pudiera cantar y al mismo tiempo vincular el metal extremo con la poesía, así que el incursionar con esa propuesta a la escena del rock en Ecuador, fue complejo e implicaba estereotipos de género. Mayarí cita un ejemplo en tal sentido:

Lorenzo Partida de la banda mexicana de metal llamada Transmetal, tiene una familia y es un literato con mucho potencial, pero como canta metal ha sido subvalorado. La verdad es que la poesía es considerada una expresión sublime para mujeres y por lo tanto es poco valorada en

el mundo del metal Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).



Foto 6. Mayarí Granda Luna. Fuente: Procesión, Demo Cassete, Lago de Dolor, 1998

Mayarí en el centro de la imagen, rodeada de cinco varones. Detrás de Mayarí su exesposo se presenta como una figura dominante y central, siempre junto a ella, de fondo un bosque, ideal para representar la temática del estilo *Doom Death Metal* y la poesía como centro de sus creaciones musicales.

Evidentemente al estar relacionada la poesía con el sentimiento, la ternura es vinculada fuertemente con lo femenino y por ende música para hombres débiles o ‘maricones’. Por ello, Lorenzo Partida, a pesar de ser el líder emblemático de Transmetal,⁶ no ha logrado el reconocimiento del mundo del metal, según lo manifestó Mayarí Granda.

Mayarí, a través de sus memorias de los 90, retrata una escena del metal en Quito, lleno de represión y abuso para las mujeres y además la hipersexualización, heterosexualidad obligatoria (Rubin 2003) y cosificación de esos cuerpos. En un ambiente masculinizado, en el que el grupo de mujeres era minúsculo, exigía que estas estén vinculadas con las bandas que

⁶ Según la enciclopedia metallu (2019) Transmetal, banda de trash metal mexicana Thrash/Death metal, fundada en 1987 en Yurécuaro, Michoacán por los hermanos Lorenzo, Juan y Javier Partida junto con el vocalista Alberto Pimentel, formación que ha tenido muchos cambios a lo largo del tiempo.

se presentaban en escena para ser populares y poder ingresar en un grupo, que además exigía demostrar su conocimiento y lealtad al metal.

Lo manifestado por Mayarí, da cuenta del ambiente subalterno en el que se desenvuelven las mujeres artistas del metal, además de cómo el cuerpo femenino está atravesado por las dinámicas del deseo (Jouve 2013). El acceso de las mujeres rockeras a los espacios masculinizados de las bandas de rock resultaba complejo. Debido a los estereotipos, machismo y sexismo reinante en la cultura rockera metalera. Por un lado, el cuerpo de la mujer rockera, visto como inferior, debe mantener su feminidad para no causar repulsión y rechazo dentro del mismo grupo y por otro lado el cuerpo del rockero debía cumplir los cánones impuestos por la masculinidad en cuanto a la fuerza y protección.

Aunque se presenten como abyectos siguiendo a Butler (2007) siguen siendo presas del mercado global y terminan reproduciendo los patrones hegemónicos. Bajo esas premisas ese cuerpo del rockero metalero como espacio político se convierte en un lienzo capaz de transgredir e incomodar a quienes observan, haciéndolo apetecible, lujurioso y por tanto sinónimo de accesible; situación que enmascara una serie de *violencias simbólicas y fácticas* (Bourdieu 2000) perpetradas sobre esos cuerpos bajo prácticas estereotipantes, criminalizantes y sexistas.

Así el cuerpo de las rockeras y rockeros es disciplinado desde las instituciones al ser parte del tejido social siguiendo a Foucault (2002), buscando salirse de la norma y por tanto se convierten en anormales según el pensamiento hegemónico; aunque esta estética diferente no escapa del consumo y los cánones impuestos por el mercado.



Foto 7. Mayarí Decapitados. Fuente: Archivo fotográfico de Facebook de “Mayarí Granda”, julio de 2017

Según el relato de Mayarí, para las y los rockeros, el acceso a la música desde el apareamiento de la manifestación cultural en la ciudad no fue fácil. Así, entre los recuerdos de los rockeros en las fiestas en cocheras y conciertos o diferentes espacios de integración, circula el hecho de la dificultad para escuchar rock desde su aparición en la ciudad “escuchar rock resultaba una experiencia complicada: había que esperar que el amigo del primo o el tío del vecino traiga de Estados Unidos o de algún lugar algún disco de rock” (Barriga 2014, s/n). Conseguir música no era fácil, esa tarea autoimpuesta era una verdadera proeza. Obtener una cinta de un grupo extranjero o simplemente grabar una cinta era cuestión de intercambio con otro rockero afortunado y muy orgulloso de su posesión, equivalía a sacrificar la exclusividad de tu posesión.

El recuerdo de esa época de Mayarí es similar al mío. Tuve la suerte de que la música llegaba a mi casa a través de mis tíos. Al cumplir los 14 años en 1994, escuché por primera vez el álbum Iron Maiden de 1980, cuya canción *Phantom of the Opera*, estalló como dinamita dentro de mi cerebro, el disco estaba en mi casa, mi tío Javier fue quien lo trajo. Desde ese instante me enamoré perdidamente del metal por su instrumentación violenta y virtuosismo en la ejecución. El encanto por ese estilo de música se fue desarrollando mientras pasaba el tiempo, conjuntamente con el oído para distinguir los diversos estilos musicales del rock. Al incrementar el conocimiento de los estilos del metal para pertenecer al grupo y no ser llamado novelero; es decir, una persona que solo está por moda temporal escuchando metal, exigía conseguir la música en las huecas de la ciudad o conseguirte la música a través del intercambio con otros rockeros que viajaban o tenían familia que migró a EEUU o Europa. Claro está que, además, debías realizar el intercambio con alguien que fuera tu par, que respetaras, al que sí le podías pedir e intercambiar música, al que hacía del metal su vida y no simplemente una moda o ‘novelería’.

Así durante esa búsqueda, a lo largo del mercado de la Plaza Arenas de Quito, entre cachivaches y trastes de variada procedencia se divisaba una figura robusta, un hombre de mediana edad que estruendosamente recibía a las rockeras y rockeros que iban en busca de las últimas novedades en cuanto a música. Al hablar del 100% Rock es inevitable mencionar a Don Napo, el dueño de esta pequeña tienda de rock y poco llamativo, pero lleno de rarezas que invitaban a los amantes del buen metal a adquirirlos a precios negociables.

Emprendimientos como 100% Rock, Punk más Metal, Metal Cuero y otras tiendas pequeñas especializadas en comercializar música, artículos y parafernalia del mundo del metal, durante la década del 90 e inicios del 2000, eran de las principales canales de distribución del rock metal en la ciudad en aquella época, donde escaseaban las tiendas de distribución de este estilo musical, conjuntamente con la Radio Impacto de Ambato y la Zona del Metal cuyo mentor y locutor estrella, Hugo Beltrán Reyes, falleciera tras un trágico accidente de motocicleta. Heredando el programa musical Andrea Zumárraga, reconocida metalera que mantiene al aire este programa emblemático de la escena del metal, ahora por internet. De este recuerdo, Fernanda, groupie rockera y madre de dos niños me comenta:

En el 100% Rock se conseguían los mejores *cassetes*, de rock y metal, así como acetatos que revelaban sus dueños en las iniciales y que eran vendidos a precios accesibles.

Recuerdo que me gustaba ir, pero Don Napo era un goce, siempre te regrababa los casetes y al final de las cintas te sonaba otras canciones que fueron grabadas originalmente. Pero, luego de adquirirlos, te acuerdas no podíamos intercambiarlos con los noveleros, tu prestabas ese casete o acetato a los metaleros verdaderos y no a los noveleros que decían era rockero, pero ya no lo soy. Cada domingo, esperábamos con ansiedad que saliera al aire la Zona del Metal en la radio, primero la Impacto y luego La Luna, así nos enterábamos de lo nuevo y escuchábamos los clásicos del metal y de los conciertos que se iba a dar en Ecuador (Fernanda, *groupie*, en entrevista con la autora, noviembre de 2018).

Este recuerdo de adolescente compartido con Fernanda, en búsqueda de aventura denota en las rockeras y en mí, la proeza que representaba el conseguir la música como parte del ritual de iniciación. El integrarse y formar parte del movimiento rockero para una mujer en los 90, representaba un reto, debido a la estigmatización que se sentía desde la sociedad y además la carencia de música disponible en el mercado.

Esta necesidad de conseguir la música como parte de un consumo rebelde, además de denotar la importancia por obtener conocimiento y estar actualizado en las tendencias actuales, además traía consigo el desprecio y discriminación a quienes solo tomaban a la música como novelería. Las líricas de algunas bandas de heavy metal de los 90, manifestaban la fuerza y la resistencia, ante la represión instaurada hacia el movimiento rockero nacional. La canción la Fuerza del Metal de la banda de heavy metal Sueño Eterno, que tuvo en su alineación a María Fernanda, como vocalista,

Pero no no nos pueden vencer es la fuerza del metal. Y les decimos no no no (Sueño Eterno 1999).

Los rockeros para conseguir la música de bandas internacionales y nacionales, desarrollaron una serie de formas de intercambio que permitían la circulación de la música y las tendencias nacionales e internacionales en ese contexto. Así, conseguir un disco de vinilo o un casete de la banda favorita del metal, constituía una proeza. El intercambio se lo hacía con quienes se consideraban merecedores de tu respeto, ser un “verdadero rocker”.⁷ Además para asistir a los

⁷ Verdadero Rocker, expresión usada comúnmente por los rockeros y metaleros para referirse aquellos que hacen del rock y metal un estilo de vida y no solo una “moda”.

eventos organizados de rock-metal en la ciudad las volantes se hacían en forma artesanal y se colocaban en los postes de las calles como carteleras informativas.

Estas memorias y recuerdos que se quedaron impregnados como hazañas y añoranzas del pasado, del estallido de sentidos que le causó la música, el disfrute que le produjo y las prácticas de intercambio dificultoso tipo proeza, es una constante en los recuerdos de las rockeras que forman parte de esta investigación, no solo desde los 90, sino desde el apareamiento de la manifestación con tal en Ecuador.

Mayarí vincula en su relato de los años 90 la relación con su ex esposo, voz y guitarra de Decapitados, lo hace desde el amor romántico y sus concepciones de sacrificio. Lo hace con indignación y dolor al manifestar la impunidad y el maltrato que sufrió desde el Estado, ante la violación de sus derechos como autora de las letras y música de Decapitados, ostentando un documento que lo certifica, emitido desde el Instituto de Propiedad Intelectual, así lo describe Mayarí:

Me divorcié, luego de compartir 23 años de matrimonio. Durante ese tiempo fue mi amigo, mi compañero y colega artista. Lamentablemente al divorciarnos se cometieron una serie de atropellos, desde tratar de anularme como artista, llevarse los instrumentos, amplificadores a la fuerza que adquirimos durante nuestra vida de casados. Ojalá todas las personas supieran todas esas cosas. En los últimos años hubo una cuestión de celos profesional hacia mí, Él, llegó a prohibirme que me tomara fotos sin él con el público. Eso, por ejemplo, nadie sabe... cosas bien desagradables, cosas feas y sabes que la condena es de las propias mujeres (Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).

El caso de Mayarí no es aislado y pasa a formar parte de la violencia que las artistas enfrentan a lo largo de sus carreras. Al ser considerado un problema de índole civil, pese a las frecuentes denuncias que ha realizado respecto sobre la violencia patrimonial de la que es objeto, no ha podido reclamar con plenitud sus derechos de propiedad sobre la Banda Decapitados, de la cual su exesposo hace uso y sigue generando réditos económicos a nivel artístico.

El relato de Mayarí Granda, y su divorcio traumático, junto con el despojo sufrido al imposibilitarle seguir trabajando y las muestras de enemistad de su círculo más cercano y empatía hacia su exesposo por ser el aparente dueño de los medios de producción, han sido un detonante para incentivar su creatividad como artista, demostrando su agencialidad ante las adversidades.

Los testimonios sobre experiencias de violencia contra la mujer resultan comunes, indistintamente del espacio social. No importa el género del metal o tendencia musical de preferencia, la violencia psico-emocional, económica laboral, patrimonial, sexual, etc., se encuentra e instaura en la sociedad; por lo tanto, estos comportamientos se reproducen de forma naturalizada.

Antes de la actualidad digital: Conclusiones

Finalmente, la reproducción del orden heteronormativo, el sistema patriarcal y la violencia machista en las bandas de rock metal en Quito se manifestaba constantemente en cada una de las acciones de las vidas de quienes producen y consumen esta tendencia musical, resultando casi imposible escapar bajo estas consideraciones del sistema, desde su aparición en Ecuador hasta la actualidad.

El acceso de las mujeres rockeras a los espacios masculinizados de las bandas de rock resulta complejo debido a los estereotipos, el machismo y sexismo reinante en la cultura rockera metalera. El cuerpo de la mujer rockera sigue siendo visto como inferior y debe mantener su feminidad sino causa repulsión y rechazo dentro del mismo grupo. Por otro lado, el cuerpo del rockero debe cumplir los cánones impuestos por la masculinidad en cuanto a la fuerza, protección. Aunque estos cuerpos se presenten como abyectos siguen siendo presas del mercado global y terminan reproduciendo los patrones hegemónicos. Por tanto, la reproducción de las bandas de rock metal en Quito se manifiesta constantemente en cada una de las acciones de las vidas de quienes producen y consumen esta tendencia musical siendo imposible escapar bajo estas consideraciones del sistema.

Obtener música era vital durante los 80 y 90 para permanecer en el mundo del metal, sin ser considerado 'novelero'. Mientras más grupos se conocían y estilos se reconocía, se podía entablar relaciones sociales con otros rockeros viejos (vieja guardia) y por tanto acceder a mayor información. Estas relaciones dialécticas de saber-poder siguiendo a Foucault,

legitimaban su permanencia en ese mundo y por ende la posición de la rockera en los grupos dominantes o populares del metal. Además, dan cuenta de su empoderamiento a través del performance y conocimiento musical en un mundo masculinizado.

Capítulo 3

El metal y la actualidad digital

A partir de la década del 2000, el auge de las Tecnologías de la Información y Comunicaciones TIC, han configurado una nueva forma de producción musical, distribución y consumo del metal. El internet permitió masificar la música y cambiar el comportamiento de los consumidores de la industria fonográfica en el mundo. Ecuador no fue la excepción y desde entonces el misterio y la práctica tipo proeza de conseguir discos de rock metal mutaron hacia poseer el acceso a los medios de comunicación actuales y se configuraron nuevos valores culturales.

Durante este capítulo analizo el metal desde la década del 2000 hasta la actualidad. Se vislumbran los cambios y transformaciones en la escena del metal y la industria musical, mediante el relato de Paola Quisphe, vocalista de la banda de Heavy Metal Silencio Perpetuo con el objeto de desentramar las estructuras del sentimiento como el cúmulo de experiencias vividas en el pasado y se conservan a pesar de los cambios que se dieron en la experiencia del metal con la actualidad digital.

Además la encarnación del metal y las formas de subsistencia, la producción, distribución, consumo del metal en el marco de la industria cultural y economía política. A través de las líricas, la música, las imágenes, los espacios de ritualización, que dan cuenta de las estructuras del sentimiento. Se incluye cifras estadísticas que reflejan los cambios en las industrias culturales y creativas. El aporte de las industrias culturales en el PIB nacional y la situación del empleo en las industrias culturales.



Foto 8. Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, durante su actuación en la Concha Acústica de la Villaflora. Fuente: Archivo personal Paola Quishpe, 2019

Paola viste de cuero, sus brazos extendidos transmiten una sensación de libertad. Recuerdo ese concierto era fin de año y con mis amigos nos sentamos a mirar a la banda. Creo enmudecemos al inicio, nos parecía impactante e intimidante su energía. Se notaba en la banda el trabajo empleado en los ensayos, para dejar de ser una banda de cochera y pasar a la profesionalización musical.

Paola Quishpe es una cantante de la banda quiteña de Heavy Metal “Silencio Perpetuo”, desde el 2011. A finales de 2012 grabó el primer trabajo de estudio con esa banda, denominado “Retrato de la Realidad”, participando en “el festival de metal andino II (La Troncal), en 2 ocasiones en la clausura del *Indorock*, en el festival unidos al grito del rock

(Ambato) y varios conciertos” (*Blood Metal Ec* 2012). Desde entonces no ha parado de producir música y actualmente está trabajando en el disco “Máquinas de Acero”.

Paola me concedió la entrevista un viernes en la tarde, en el hospital Carlos Andrade Marín, luego de una cita con el neurólogo, pues padece una afección a su salud que necesita constante atención médica. Al salir del hospital, nos sentamos en un lugar concurrido. Entre risas y comida, comentamos y revivimos anécdotas.

Paola: Me comenzó a gustar el rock desde los nueve años. Encontré un casete, no sé de quién sería, era de Santa.⁸ Luego en la radio sonaba la canción “Mujer amante de Rata Blanca”. Primero escuchaba el punk, estilo que me encanta. La primera banda que formé de hecho fue de punk a los catorce años, luego ya empecé a estudiar canto lírico para hacer otro tipo de música, porque me decían que se me desperdiciaba la voz y que no me daba para el punk. Mi primera banda como es serio fue Los Cancerberos,⁹ me salí de las bandas un tiempo por mi epilepsia, que la tengo desde los 25 años. Luego en un anuncio que vi en el Caracol, que se necesita cantante, mi amiga llamó haciéndose pasar por mí y luego de una audición, terminé siendo parte de esa banda con la que desde mi ingreso trabajaron más en serio. Eso les gustó ya que, en el mundo del rock, yo tenía ya mi experiencia y me conocían (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).

⁸ Santa, grupo de heavy metal de los 80s, liderado por Azucena Santa.

⁹ Mantengo la grafía del nombre original de grupo



Foto 9. Poster del grupo Silencio Perpetuo. Fuente: E Q Metal Magazine 2014

Paola resalta de sus compañeros de agrupación como figura central. Al lado izquierdo detrás de ella, sobresale su pareja Santiago y como fondo la iglesia gótica de la Basílica del Voto Nacional.

Paola: A la gente le gusta ver tocar más a un hombre y la bulla que meten cantando, aunque no entiendan. Tratábamos de ver que le gusten a la gente nuestros propios temas, haciéndonos más técnicos. Cambiamos el logo, cambiarnos el estilo de vestir y el show, lo hicimos más profesional. Al ser una banda en la que está interviniendo una mujer debe ser un poco agresivo y a la vez que de esa parte de ser mujer a la banda y ahí comenzó la gente a escucharnos y les gustó a las productoras y organizadores (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).



Foto 10. Paola Quishpe. Fuente: Archivo personal de Paola Quishpe, 2019

El relato de Paola al responder mi pregunta sobre cómo era para las mujeres estar en el mundo del rock en sus inicios y cómo las ve actualmente, me comenta algo similar a las otras mujeres entrevistadas. Aparece en el relato la palabra *groupie*, para denominar a las mujeres que asistían a los conciertos con el novio rockero integrante de la banda, mismas que eran estereotipadas como hipersexualizadas y noveleras:

Era muy duro, te veían como la *groupie*¹⁰ de la banda, era muy difícil, o te veían solo como posesión carnosa. No te veían bien, cuando tocaban las Acratas, les trataban de lo peor, les gritaban mucha ropa y así un montón de cosas obscenas

El problema es que la gente quiere llegar a tener la visión como que vieran a un hombre cantar en el escenario y no caen en cuenta que eres mujer, quieren que hagas alguna payasada o hagas el ridículo y te ofenden en ocasiones. Me han puesto críticas feas en el Facebook, diciéndome que no sirvo para cantar, que me dedique a cocinar, pero esas críticas no me llegan, me incitan a seguir y demostrarles que se puede.

Actualmente las mujeres tienen más acceso a la música y las cosas han cambiado mucho, pero aún no se superan (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).

No cabe duda que los espectáculos metaleros no están exentos de manifestaciones de violencia. La violencia se ejerce en todos los espacios de la sociedad de forma fáctica o simbólica. A pesar de ello, muchas mujeres se arriesgan a participar sin que la violencia sea un impedimento para disfrutar de la música, por el contrario, adoptan una actitud desafiante y comprometida hacia la visibilización y denuncia de la violencia.

Un testimonio que va de la mano con el de Paola es el emitido por Verónica, pareja del de un integrante de una banda famosa de Heavy Metal de Quito, además da cuenta que la violencia se ejerce también desde el cuerpo de las mujeres como reacción defensiva y viceversa. Decidí colocar sus vivencias en este apartado, ya que al ser pareja de un músico reconocido de la ciudad y haber sido catalogada como *groupie*, en forma despectiva, fue víctima de violencia física durante un espectáculo de metal:

¹⁰ Según la Real Academia de la Lengua 2019, una *groupie* o *grupi* es una persona que admira a un personaje famoso y que desean tener intimidad con él. Por lo general, la idea se vincula a una mujer seguidora de un cantante o de una banda musical.

La vez que me tocaron el trasero identifiqué al agresor, al inicio no le hice nada porque estaba confundida, pero luego en el siguiente *mosh*, vi que se metió y ahí le lancé un puñetazo que ni siquiera supo de donde le cayó. Al final le hice mala fama y le señalé como agresor ante los asistentes, claro está que cada vez que me ve creo escapa a pegarme con su mirada porque para variar es conocido en la escena. Al considerarte groupie siempre serás considerada la zorrita que quiere con todos (Verónica, pareja de un integrante de una banda famosa de Heavy Metal de Quito, en entrevista con la autora, noviembre de 2018).

En Quito, las huecas del rock y metal a diferencia de las décadas pasadas, actualmente son variadas y la distribución de la música ha cambiado desde que los canales de distribución electrónicos han evolucionado y permiten el acceso directo a las bandas consideradas clásicas y a las tendencias musicales actuales. Pero a la vez, los amantes del metal, saben que las diferentes cadenas internacionales que funcionan a nivel nacional no cuentan con un stock variado y *underground*, lo que fomenta la subsistencia de pequeñas tiendas, donde la oferta variada de artículos relacionados con el mundo del rock se consume en gran medida. Estas tiendas están ubicadas en lugares como centros comerciales e incluso en los barrios populares de la ciudad. Así da cuenta Verónica pareja de un integrante de una banda famosa de Heavy Metal de Quito:

Actualmente las huecas de los rockers son más surtidas que antaño, pero siempre se busca que sean *underground* y que puedas encontrar los discos a buenos precios y artículos como manillas y cosas así. La producción nacional se vende en esas huecas, lo que no encuentras normalmente en las grandes tiendas de música. Es una pena que aún no se pueda vivir de la música en el caso de la mayor parte de bandas nacionales, la gente no sabe el esfuerzo que debes emplear para la formación de un músico (Verónica, pareja de un integrante de una banda famosa de Heavy Metal de Quito, en entrevista con la autora, noviembre de 2018).

Paola señaló que implica un esfuerzo constante el poder integrar una banda de metal, una exigencia mayor para las mujeres, disciplina y esfuerzo emocional y económico. Todavía no es posible vivir de la música, pero a pesar de ello, siempre pretende dar lo mejor de sí, para mantenerse.

Según cifras proporcionadas por la Fundación Iberoamericana de Industrias Culturales y Creativas (2018) en el Ecuador, según datos publicados por la Dirección de Emprendimiento e Industria Fonográfica del Ministerio de Cultura y Patrimonio en el país existían hasta el

2018 5000 músico, de los cuales solo 1057 están registrados en la Federación Nacional de Artistas Profesionales del Ecuador (Fenarpe). La contribución como porcentaje del Producto Interno Bruto del país de la labor cultural y creativa es del 4,76 % y de este número el 57.4 % está vinculado con las industrias culturales y creativas y el resto el 42,6% son de actividades de apoyo. Este porcentaje es relevante dado la actividad económica del petróleo como centro de la economía nacional. Sobre el empleo en términos culturales para el 2010 el 2, 2% de la Población Económicamente Activa PEA, se encuentra empleada en ocupaciones culturales (Fundación Iberoamericana de Industrias Culturales y Creativas 2018, 180).

La memoria de Paola desde los 2000: Conclusiones

Finalmente a partir de la difusión del internet desde los 2000, indistintamente, para la adquisición de un CD, o vinilo en antaño, impera el poder adquisitivo de quién desea ese artículo a pesar de intervenir una cuestión de clase que permite el acceso a menor o mayor grado, la distribución musical del rock metal es mayor en la actualidad. Es indiferente la identidad sexual o el género para adquirir un artículo relacionado con el metal, como en el pasado importa el poder adquisitivo.

La época sentida con cierto romanticismo del intercambio tipo proeza quedó atrás. Así la producción, distribución y consumo del metal configuran en un mundo globalizado, en el que la interconexión es cada vez más importante, las estructuras del sentimiento se reconfiguran y en base a las experiencias vividas por los metaleros del pasado aparece un nuevo sentir que evoca emociones, nostalgias traídas al presente y reflejadas en las obras culturales actuales en el mudo del metal con nuevos sonidos más industrializados otras formas de vivir la música que se instala como parte de la ideología de la subcultura metalera.

Las mujeres rockeras, entrevistadas coinciden en su apreciación sobre las exigencias que se imponen a las mujeres artistas, el demostrar más talento que los compañeros de las agrupaciones del metal. Esta situación les posibilita ganarse un prestigio y permanecer en el espacio masculinizado del rock, sin ser consideradas noveleras o *groupies*.

Capítulo 4

Es posible vivir del rock: uso del tiempo en actividades de producción musical, difusión y consumo, sobrevivencia económica y cuidado

¿Es posible vivir del rock?, ¿los ingresos de las artistas rockeras producto de sus actuaciones en público son económicamente considerables o simplemente las actuaciones otorgan reconocimiento o prestigio en el mundo del rock? y ¿qué actividades desarrollan en torno al trabajo de sostenimiento de la vida?, son algunas interrogantes que como rockera me asaltan. Ese mundo invisible y privado es el mundo que pretendo develar durante esta investigación a través de las memorias de mujeres metaleras cuyas vidas son visibles únicamente en el escenario.

En este capítulo analizo el empoderamiento económico de las artistas metaleras. Se trata de visibilizar cómo sobreviven –analizando el trabajo remunerado y no remunerado–, el empoderamiento y las formas de resistencia que desarrollan. Pretendo encontrar el sentido del lugar que construyen las entrevistadas, tres artistas de las bandas de metal conocidas de la ciudad, mediante la etnografía en un marco de posicionamiento político y epistémico. Mi argumento se articula en dos ejes: en un primer momento ubico el marco de sentido de Diana, Mayarí y Paola, en el contexto socioeconómico, las coordenadas del trabajo del sostenimiento de la vida, el empoderamiento económico y su trayectoria en el tiempo y el espacio. En un segundo momento desde las nociones de economía política agrupo los procesos de la producción, distribución y consumo que configuran el eslabón entre el sistema mundo, la intimidad de las personas y las comunidades. La fascinación de la imagen estructura las dinámicas de tales procesos reforzando el consumo de los fetiches que crea la cultura rockera.

Para analizar el empoderamiento económico de las mujeres artistas de los grupos de rock en la presente investigación tomé como referencia la tipología de tres escenarios propuestos desde ONU Mujeres (2017), que considera las siguientes dimensiones e indicadores: mercado laboral e ingresos, poder económico intrafamiliar y dinámicas familiares. Además, esta categorización determina escenarios basados en la condición socioeconómica de las mujeres como son: “pisos pegajosos, techos de cristal y escaleras rotas” (ONU Mujeres 2017, 54). Este modelo conceptual, descriptivo y empírico, fue desarrollado por ONU Mujeres (2017) a nivel regional; por su valor explicativo lo traslado en esta investigación a lo local partiendo de

una hipótesis clara: “en la región con la mayor desigualdad de ingresos en el mundo, cabe esperarse que los procesos de empoderamiento económico en el mercado laboral y en el seno de las familias presenten una pauta fuertemente estratificada” (ONU Mujeres 2017, 51). El uso de esta tipología empleada por ONU Mujeres (2017) proporciona una mejor comprensión de los obstáculos y las oportunidades que las mujeres artistas de los grupos de rock enfrentan para el empoderamiento económico.

Los escenarios de empoderamiento económico de las mujeres en América Latina, según la tipología de ONU Mujeres, 2017 en los techos de cristal se ubican las mujeres cuyo mundo se desarrolla con altos niveles de empoderamiento económico e inserción laboral, carga laboral doméstica menor y de cuidados; en las escaleras rotas la que tienen niveles intermedios de empoderamiento económico, y con ganancias inestables y vulnerables a los cambios y en los pisos pegajosos un bajo grado de empoderamiento económico, niveles bajos de educación y una alta carga de trabajo doméstico no remunerado y de cuidado (ONU Mujeres 2017, 54). No pretendo encasillar a las mujeres entrevistadas en los escenarios de empoderamiento económico de las mujeres en América Latina, sino que se utilizó para comprender mejor la economía política imbricando variables como la clase, la raza y el sexo. Además de las formas de resistencia que desarrollan en sus vidas y las redes de apoyo con las que cuentan para poder desarrollarse tanto como artistas, madres, etcétera. Cierro el capítulo respondiendo a los cuestionamientos iniciales a través de las memorias y testimonios de las entrevistadas.

¿Es posible vivir del arte? La experiencia de Diana Cárdenas

Según Diana Cárdenas, no es posible vivir del rock, así lo afirmó durante una entrevista efectuada por Pablo Rodríguez en el 2019:

Pablo Rodríguez: ¿Te ha dado la espalda el rock?

Diana Cárdenas: Económicamente sí, por eso he tenido que trabajar en varias cosas relacionadas con la música a fin de poder vivir, de alguna forma de la música (Diana Cárdenas, vocalista de Tarkus, en conversación con Rodríguez, 2019, 139).

Además, durante la entrevista efectuada por Rodríguez (2019) manifestó que lo que realizó en su carrera en el país, lo hubiera obtenido de igual forma en el extranjero. Ella viaja constantemente ya que tiene nacionalidad estadounidense. Es descendiente de artistas y atribuye a ello su facilidad para escribir canciones. Además, confesó no estar de acuerdo con

el concepto del machismo ya que, ella, habla desde la solidaridad y tampoco se siente parte del movimiento rockero, solicitando no ser mal interpretada por sus argumentaciones (Rodríguez 2019, 136).

Desde su condición de artista, domiciliada en los Estados Unidos y gozar de una posición de clase que le permite sobrevivir y desarrollarse artísticamente viajando de forma permanente al Ecuador, para presentar shows en diversos bares elitistas del país, el empoderamiento económico que se pone en evidencia es elevado.

La experiencia de Mayarí Granda Luna

En Conocoto, parroquia de Quito, se ubica la residencia de Mayarí Granda Luna. Las casas cimentadas en caminos amplios y callejones sin salida dan cuenta de una planificación urbanística inexistente desde los orígenes barriales. Trato de llegar con las referencias que me envía a mi teléfono, es increíble que viviendo tan cerca se me haya dificultado ubicarla, al menos eso pensé en un instante.

Al llegar a la entrevista divisó un portón negro y una pared blanca que forman parte de la fachada de la casa de sus padres literatos. Luego al llamar a la puerta me abre una mujer de mediana edad, quien me transporta hacia una casa aledaña a la vivienda principal. La espero y al ingresar a ese espacio me recibe con mucha familiaridad. Me recuerda que ya nos conocíamos desde Machachi en un concierto realizado en esa ciudad en el 2006. Pasaron 14 años desde el Machachi Metal Fest, en la que la banda *Procesión* se presentó ante un minúsculo grupo de asistentes, por las fiestas de esa localidad.

Mayarí Granda Luna, es una mujer mestiza que logró su prestigio en el movimiento rockero a través de la poesía y la música. Dedicó su tiempo completo a la actividad literaria. Estos estudios le han permitido desarrollarse en el ambiente literario y; por lo tanto, dedicarse a tiempo completo al arte, al pensamiento y a la creación de sus poemas, alternándolo con la música en el estilo del metal extremo.¹¹

Mayarí me comentó durante nuestra conversación que vivir de la música es muy complicado y que debió sacrificar varias situaciones del ‘deber ser como esposa’ en especial, el mandato

¹¹ Metal Extremo: es un término que se utiliza para agrupar a los subgéneros de heavy metal más agresivos.

de la maternidad, al no tener hijos a pesar de tener sentimientos encontrados al respecto. Al momento del preámbulo de la entrevista le comenté sobre la agenda que me interesaba lograr con su testimonio, pero la agenda de Mayarí era otra e insistentemente, me regresaba al punto de la violencia patrimonial. A pesar de aquello en un momento dijo algo que me llamó la atención fuertemente:

Melva: ¿Dedicas todo tu tiempo al arte?

Mayarí: Qué crees: que a mí no me cogió el reloj biológico mujeres (Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).

La decisión de Mayarí de no ser madre, la empodera y atribuye control sobre su cuerpo. El haber tenido libertad de culto y una formación en la que en su hogar no se exigió el apego por religión alguna, hasta tener la suficiente madurez para tomar una decisión sobre su espiritualidad, según lo manifestó, contribuyó a formar su identidad y saber lo que quería desde muy joven. El ser profesional y cumplir con sus metas artísticas, estuvieron primero, sin importar los prejuicios y dogmas impuestos desde la institución iglesia “la maternidad como libre elección no puede ser algo que traumatice a la mujer, que la desposea de todos sus objetivos vitales” (Alcalá 2015, 78-79).

Social y culturalmente la categoría maternidad, concebida como función reproductora de los cuerpos femeninos, constituye el eje rector para el capitalismo y su interés por la reproducción de la fuerza de trabajo; “al parir la mujer nace como tal para la sociedad y el Estado” (Lagarde 2003, 386). En la construcción del sujeto mujer Mayarí, piensa a la maternidad como subordinación de las mujeres, citando a Sherry Ortner (1979), la dicotomía naturaleza-cultura y las condiciones biológicas derivadas en una condición social, podrían arrojar algunas luces al respecto.

Esto ocurriría por la cercanía y afinidad que tiene la mujer a la naturaleza, conceptualización redefinida. Mayarí transgredió la dicotomía, pero a pesar de ello, sintió que su reloj biológico se apagaba, lo que le generó dilemas existenciales. Para muchas mujeres el mandato de la maternidad obligatoria, se configura como “un tema aún condicionado por el sistema patriarcal que divide al trabajo productivo-reproductivo, por las políticas de sexualidad y reproducción que siguen concibiendo la maternidad como un asunto natural y biologista” (Sánchez 2016,256).

Mayarí sobrevive de su arte, pero fue víctima de violencia patrimonial, que según Hernández y Rodríguez (2012) se trata de “cualquier acto u omisión que afecte la supervivencia de la víctima. Se manifiesta en la transformación, la sustracción, la destrucción, la retención o la distracción de objetos, documentos personales, bienes y valores, derechos patrimoniales o recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades” (Hernández y Rodríguez 2012, 8). Para ella, el despojo, el secuestro de lo que constituía su patrimonio, toda la amplificación e instrumentos musicales que fueron adquiridos durante su unión matrimonial, la han dejado sin poder desarrollar a plenitud su arte. Ese patrimonio según su relato le fue arrancado con violencia.

Sin duda alguna, el despojo de su patrimonio y el intento de anulación de la artista por parte de su expareja, según el relato de Mayarí, han afectado su posibilidad de trabajo. Actualmente se encuentra realizando sus presentaciones con otros músicos y con los instrumentos y amplificación que le quedó. Además, ante lo ocurrido se encuentran con su exesposo en una disputa por el nombre de la banda *Decapitados*. En sí el ambiente de la producción, distribución del metal es compleja es una actividad económica cuya retribución, no es representativa y se constituye en una cuestión más de prestigio y posicionamiento del artista en el ambiente del metal, debido a los altos costos de producción tanto para el artista como para el productor musical.

Mayarí además acotó que toda la producción artística de sus textos poéticos como son: *Palabras con el eje roto* (1995), *Noctívago* (1998), *Desvaríos de ciudad* (2005), *Clavos en la almohada* (2007), *Con una gillete en la lengua* (2008), *Sangre en las manos* (2011), *Poemas para lunáti@s* (2013), *Bajo el signo de la Bestia* (2015) han sido producidos con sus propios recursos económicos a excepción de su primera producción que fue auspiciada por Hoja Verde de Chile y la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

A esta artista no le interesa, pedir el apoyo de las entidades públicas, por la cantidad de trámites burocráticos que hay que emprender y además por la dificultad de tener que someterse a un comité editorial, que le exijan efectuar cambios de acuerdo con su criterio en su obra.

Mayarí: No me gusta pedir el apoyo de las entidades públicas porque eso de someterse a un comité editorial no va conmigo, no estoy dispuesta a que intervengan en mi trabajo mujeres (Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).

Por un lado, para esta artista, sus principios y convicciones no son negociables. Para ella, lo más gratificante es tener esa libertad de pensamiento y del uso del tiempo para poder crear, pensar, escribir y tocar con su banda de metal. Podría decirse en general que Mayarí Granda hizo del metal y la poesía su vida y sobrevive económicamente de esta actividad artística. Por otro lado, en su casa, su madre y hermanas han generado una cadena de cuidado y convivencia que posibilitan que esta actividad económica pueda ser desarrollada por Mayarí Granda con el apoyo necesario.

Esta condición le otorga a Mayarí una posición privilegiada con respecto a otras mujeres que viven en forma precarizada por cuanto se ven obligadas a trabajar en condiciones adversas, debido a su situación feminizada de pobreza y a la naturalización de la violencia de género “las mujeres son las mayores generadoras de recursos económicos. Sin embargo, tienen mayores dificultades de acceso a los recursos –sobre todo, por los menores ingresos monetarios– y, finalmente, tienen una menor capacidad de administración y consumo dentro de los hogares” (Pérez 2003, 4).

Y que, además, luego de la extensa jornada laboral, deben acudir a sus hogares a seguir realizando un trabajo doméstico invisibilizado, visto como accesorio y que no aporta a la economía del hogar a diferencia del trabajo remunerado que les otorga cierto grado de independencia “la mujer tiene que arreglárselas para cumplir con sus tareas y responsabilidades domésticas, asumiendo una doble jornada de trabajo” (Bórquez y Ardito 2009 citado por Deere 2011, 30).

Esta condición implica un proceso de aislamiento, de alienación de reconocimiento de esas condiciones. Este aislamiento implica un control político, en la división social del trabajo sobre las mujeres, no libres y domésticas, que viven en un mundo de invisibilidad, donde su trabajo se reconoce como subsidiario y cuyos salarios son inferiores a la de los hombres a pesar de realizar la misma actividad.

Según datos de la Encuesta del uso del tiempo efectuada por Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC 2012), en una semana en el Ecuador una mujer trabaja un promedio de 77,39 horas mientras que un hombre trabaja 59,57 horas; es decir, las mujeres trabajan 22,40 horas más que los varones. La remuneración que las mujeres perciben es por las 46,15 horas y los hombres por las 51,36 horas, lo que demuestra que los hombres reciben mayor remuneración a pesar de trabajar menos que las mujeres.

Otros datos estadísticos revelados en la investigación de Alejandra Vallejo (2016), el 57% de quienes asisten a los espectáculos de rock consideran que las mujeres no tienen el mismo éxito que el hombre como artistas, a pesar de tener las capacidades interpretativas similares o manejo de un instrumento musical debido a que el ámbito musical del rock está dominado por hombres y la imagen de las mujeres es utilizada como enganche y marketing.

Mayarí cuidó de su padre Euler Granda cuando estaba enfermo y durante su etapa de enfermedad terminal, lo atendió con amor y mucha dedicación. Cuando me mostró su hogar, en esa casa junto a la suya, me explicó que era el lugar donde su padre realizaba su trabajo y era evidente que en ese espacio su memoria perduraba. Para Mayarí la muerte de su padre representó el final de una relación maravillosa y durante esa etapa, al mismo tiempo que moría su padre, también moría su matrimonio.

Mayarí: Mi padre Euler Granda, murió de Alzheimer, durante su larga enfermedad, trabajó y bueno le ayudaba a escribir cuando ya no podía hacerlo. Me siento responsable de mantener vivo su legado. Durante esa etapa también mi matrimonio se acabó y desde entonces no sé nada de mi exesposo mujeres (Mayarí Granda Luna, vocalista de Decapitados, en entrevista con la autora, febrero 2019).

Es común que en los relatos de las mujeres se evidencie su existencia para otros, característica de los roles de género, de esa construcción asignada en torno a la reproducción y al cuidado. Así, como lo anotó Marcela Lagarde (1997) “el sentido de la vida tiene que ver con la autoridad para otros, por la calidad de lo que hago para otros, por ser indispensables para que los otros vivan” (20). Esa labor de cuidado que Mayarí realizó con su padre enfermo como valiosa muestra de amor, denotan el papel fundamental que desempeña Mayarí en su hogar y el rol de cuidadora que asumió en un momento dado de su vida.

Mayarí Granda, labora dando talleres sobre poesía oscura, bajo el auspicio de organizaciones como Mujeres de Cuero y Metal, mismos que cuentan con la aceptación de quienes les interesa la literatura.

II TALLER DE LITERATURA

Te invitamos a ser parte de este proceso, donde aprenderas algunas técnicas y compartir algunos secretos, para plasmar tu historia, creatividad oscura, mística, mágica, putrefacta, depresiva, etc....

TALLERISTAS

Poetiza: Etza Jara
Literato, escritor: Dr. Simón Zavála
Poetiza: Mayarí Granda

Viernes 26 de Octubre de 2018
Lugar: Sala de los Presidentes (C.C.E)
Dirección: Av. Patria y 6 de Diciembre
Hora: 17:00 a 20:00

Confirma tu Asistencia!!!

Contactos:

0984196519
0980466233
mujeresdecueroymetal@gmail.com

Entrada Libre.... Te esperamos

Poesía
LETRAS DEL
CONTINENTE
OSCURO

"Explorando el lado oscuro del alma femenina"
Simon Freud

Foto 11. Mayarí Granda Luna. Fuente: Casa de la Cultura Ecuatoriana 2018. II Taller de poesía “Letras del continente oscuro”

Volante para promocionar los talleres de poesía “Letras del continente oscuro” en el que Mayarí intervino como tallerista. Sus brazos llenos de sangre y las manillas con las puntas de metal transgreden los sentidos e invitan a buscar la belleza en lo oculto, las estructuras del sentimiento de lo oscuro en la industria cultural. Las fotografías de Mayarí por lo general exacerbaban los sentidos de aquellos que las observan, al mismo tiempo que son utilizadas para

generar expectativa y captar la atención de quienes las miran, como estrategia publicitaria de los eventos literarios.

Finalmente, el trabajo permite la realización personal y el progreso material en el sistema capitalista; pero termina por atrapar a las personas precarizando su calidad de vida y generando una espiral sin retorno hacia la pobreza de tiempo (Pérez 2003). Esa posibilidad que tiene Mayarí de vivir del arte es una situación que se produce por una cuestión de clase social, raza y sexo. El arte en esta sociedad considerado como un trabajo que no genera réditos económicos le permite a Mayarí vivir de ella.

El empoderamiento de Paola Quishpe

He vuelto a perder la esperanza, mi fe se ha perdido otra vez
Esclavo en el tiempo sintiendo que mi alma está herida otra vez
(Fragmento de lírica del tema Ausencia, Álbum Retrato de la Realidad,
Silencio Perpetuo 2012).

Paola Quishpe es una doctora en medicina titulada, madre de un niño, procreado con su pareja Santiago que es arquitecto. Paola es una mujer admirable, a pesar de su enfermedad, sigue con alegría desarrollando su propuesta artística en el mundo del metal en la banda *Silencio Perpetuo* y se desempeña exitosamente en sus actividades laborales en una clínica de la ciudad, además de alternarlas con las actividades del sostenimiento de la vida. Durante nuestro encuentro, me comentó que desde muy joven sintió la discriminación, censura y violencia por sus preferencias musicales y su estilo de vida.



Foto 12. La Doctora, Paola Quishpe. Fuente: Archivo personal de Paola Quishpe, 2019

Paola, hija de un militar, estudió en el Colegio Abdón Calderón de la ciudad de Quito. Desde muy joven tanto su rebeldía como su capacidad de liderazgo, las utilizó para protestar en contra de las injusticias sociales y los ‘paquetazos’ económicos de los gobiernos de turno. Participó en las protestas en las calles, junto con otros estudiantes de los colegios, e incitó en varias ocasiones a sus compañeros del colegio a unirse a las protestas, a pesar de tratarse de un colegio con carácter militar. En su casa cuando era adolescente las restricciones estuvieron muy presentes bajo una férrea disciplina.

Estos episodios contribuyeron a formar su carácter combativo e inquieto. La personalidad de Paola, distaba mucho del ideal que pretendieron sus padres en especial el de su madre que según me comentó, hasta la fecha no está de acuerdo con su forma de vestir y sus gustos por la música, considerándolos actividades no dignas para una profesional como ella y sobre todo de una madre responsable a pesar de que el gusto por la música le viene de familia ya que su abuelito tocaba música nacional y sus hermanos también ejecutan instrumentos musicales actualmente.

Siguiendo esta línea de argumentación para Valenzuela, Reinecke y Scaglinel (2012) las mujeres son relegadas a una posición subordinada al considerar su trabajo como secundario,

complemento del ingreso principal proporcionado por los hombres. En el caso de Paola se invisibiliza el trabajo artístico: al no generar un ingreso considerable, es relegado a una posición secundaria, a un estatus de inferioridad, no importante y sin valor. Por ello, la artista Paola no es aceptada dentro del seno familiar, más bien se visualiza a esta actividad como una pérdida de tiempo que no contribuye a la generación de ingresos en su hogar.

A pesar de estas circunstancias adversas, Paola con el pasar de los años formó la banda *Silencio Perpetuo*, profesionalizándose y alcanzando reconocimiento y prestigio como vocalista de *heavy metal*, un estilo del metal que amerita como otros estilos una técnica vocal impresionante, estudio, dedicación constante y una inversión económica considerable por el costo de la instrumentación y la amplificación para los ensayos y presentaciones. En ese mundo tiene prestigio y es reconocida, para incluso tocar en espacios como el de la Concha Acústica que son emblemáticos para la escena de la ciudad, en especial para el sur, aunque económicamente este esfuerzo no sea reconocido. Así lo aseguró:

Paola: En este país no se puede vivir del metal. Los promotores y dueños de los bares o los organizadores de los conciertos te pagan muy poquito. Solo cuando tocamos para una agrupación de rockeras en un festival de la ciudad nos pagaron 300 USD. A lo mucho, te pagan con cervezas en el mejor de los casos. En las provincias hay más reconocimiento y aprecian mejor a las bandas locales mujeres (Paola Quishpe, vocalista de *Silencio Perpetuo*, en entrevista con la autora, marzo 2019).

Paola decidió tener como compañero de vida al guitarrista de la banda *Silencio Perpetuo*, por ello, enfrentó una serie de obstáculos que dan cuenta de cómo confluyen clasismo, machismo y racismo para demeritar a las mujeres y violentar sus vidas. Su relación tropezó con la voluntad de los padres de Santiago, los prejuicios por vivir en el sur de la ciudad, ser cantante de una banda de rock, ser mayor que su pareja y llevar el apellido Quishpe, un apellido indígena. A pesar de lo dicho, Paola empoderada hace frente a las dificultades y sigue tocando con su banda de manera continua, incluso durante su embarazo y sin importarle ‘el qué dirán’.



Foto 13. Paola Quishpe durante actividades del sostenimiento de la vida. Fuente: Archivo personal de Paola Quishpe, 2019

Luego de su trabajo, como médica de una clínica, Paola como otras madres, llega a su casa a realizar actividades del cuidado, eso implica limpiar, cocinar y cuidar de su pequeño hijo. Alterna estas actividades con su arte y la medicina. Además, participan del cuidado de su hijo sus suegros que, a pesar de estar en contra de la relación de Paola y Santiago, expresan mucho amor a su nieto. Al cuidar de su hijo, sus suegros apoyan económicamente a Paola y por ende los posiciona en una situación de poder, que les permite cuestionar sus gustos musicales a pesar de que a su hijo también le gusta esa tendencia musical.

El papá de Santiago es un señor con una posición económica privilegiada. Sus padres no apoyan nuestra relación, pero a pesar de ello, cuidan de nuestro hijo y eso nos permite trabajar. Nosotros llevamos a nuestro hijo a los ensayos, para él es normal, pese a que sus padres no les gustan mis tatuajes y peor que tengamos una banda (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).

Su pareja trabaja como arquitecto en una localidad aledaña a la ciudad y por ello se ven los fines de semana. Paola ama a su familia y se esfuerza todos los días por su bienestar. Las actividades del sostenimiento de la vida las comparte con su pareja los fines de semana, quién la apoya durante sus crisis de epilepsia que la han puesto al borde de la muerte, así como ella lo apoyó durante su formación académica.

Cuando me dan las crisis me tienen que inducir al coma, para que cesen. Nunca me ha dado una crisis mientras canto. (...) Cuando decidimos vivir juntos, ya trabajaba y sostuve mi hogar hasta que mi pareja culminara su educación (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).

Tener estudios superiores, colocó a Paola en una situación de poder, al generar los ingresos suficientes para mantener a su hogar y apoyar a su pareja. Esta situación colocó a su pareja en una posición subalterna. La concepción del patriarcado, se basa en la autoridad de los hombres sobre las mujeres, fundado en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, es decir, en el marco de un sistema ideológico androcéntrico y binario. En la mayoría de varones, el tener que ser mantenido por su mujer, desemboca en la pérdida de la autoestima, además una serie de violencias perpetradas desde otros hombres hegemónicos que los subalternizan.

Figuroa (2016), define al patriarcado desde la palabra patriarca “gobierno de los padres” (223). Así el sistema patriarcal genera costos en especial al sexo femenino, mencionando que esos costos también afectan a los varones, pero no en la misma medida que les cuesta a las mujeres, debido a que los varones tienen privilegios por pertenecer a la población referente de la organización social impuesta desde el patriarcado (Figuroa 2016). Sin embargo, existen dudas sobre el abordaje de la problemática que enfrentan los varones a pesar de ser privilegiados por la ideología patriarcal.

Bajo esta premisa para la masculinidad se construye como un conjunto de representaciones y normas asignadas a los varones por el patriarcado que se basa en la competencia y autonomía entre ellos, así como en mandatos: rol de proveedor, el control sobre las acciones de las mujeres y la valentía. Resulta importante el reconocimiento que en el mundo la concepción del género es diversa y es una construcción sociocultural (Figuroa 2016; Núñez 2016; Gutmann 2000).

Paola: Una banda de rock que tenga como integrante a una mujer, debe también tener un lado dulce. Me encanta coleccionar *corsets*¹² y procuro vestirme para las presentaciones de una forma original, para no parecer una banda de garaje (Paola Quishpe, vocalista de Silencio Perpetuo, en entrevista con la autora, marzo 2019).



Foto 14. Paola Quishpe. Fuente: Archivo personal de Paola Quishpe, 2019

La imagen del vampiro y la época victoriana, juegan un papel trascendental en el imaginario del mundo del metal. Imitar la moda de la época victoriana y la fascinación por la imagen del vampiro romántico, estructura las dinámicas reforzando el consumo de los fetiches que crea la cultura rockera. Para analizar el consumo cultural del rock en el contexto global, la economía política de la fascinación de la imagen posibilita la reflexión de las conexiones, yuxtaposiciones, ensamblajes y flujos que giran alrededor de este fenómeno sociocultural. La noción de economía política agrupa los procesos de la producción, distribución y consumo, y configura el eslabón entre el sistema mundo, la intimidad de personas y comunidades. Ese signo gráfico como imagen provoca atracción consiguiendo captar la total

¹² Prenda de vestir usada para ajustar la cintura, muy utilizada en el mundo del metal en especial en el estilo gótico.

atención de los sujetos quienes la miran. La fascinación de la imagen refuerza fetiches en términos de Taussing (2013) forman entidades híbridas, ni naturales ni humanas “entidades espirituales que no son ninguna de las dos, y eso es lo que les otorga su extraña belleza” (Taussing 2013,24).

Harvey (2003) por su lado, define a los fetiches como la disposición humana para atribuir a objetos simples poderes fantásticos, misteriosos y ocultos normalmente que molden el mundo interviniendo directamente o incluso determinando nuestras vidas (Harvey 2003, 73). El consumo cultural rockero en el marco de esa economía política de la fascinación de la imagen fetichizó la imagen del vampiro, generando una serie de comportamientos en los consumidores de esa figura idolatrada, que provoca una serie de emociones que rayan en el amor romántico en ocasiones.

Es evidente que la fascinación de la imagen genera fetiches que tras la promesa del placer se incrustan en las vidas de quienes los consumen, en el marco del capital, generando una economía política que amerita una producción, distribución y consumo. Para esa circulación del capital a través del comercio de esas mercancías, los canales electrónicos de comunicación son cruciales en el contexto global. Paola como otras rockeras no escapan de la moda difundida entre los rockeros, el poder adquisitivo juega un papel fundamental al respecto.

Pero para Paola, los ingresos económicos fuertes vienen de su profesión como médico; en el medio del metal lo que logra es reconocimiento. Según comentó, sería fascinante vivir de la música, pero ella tiene que trabajar en una casa de salud para mantener a su familia. Sus ingresos son compartidos actualmente con su pareja, que contribuye con su trabajo en forma equitativa para el sostenimiento de la vida. En realidad, el gusto por la música es costoso y amerita el egreso de recursos que ellos pueden costear por sus ingresos. El pago con cerveza o con la entrada gratis a su mismo espectáculo para sus acompañantes es común. Así mismo el costo de sus producciones musicales es costado por la banda.

Entonces, ¿es posible vivir del rock? Las mujeres sin dudas se muestran empoderadas y reconocidas, pero ¿y el sostenimiento de la vida?

Para las entrevistadas no es posible vivir del rock a excepción de Mayarí Granda que dedica todo su tiempo al arte y sobrevive de esta actividad en especial. Además, se evidenció que es

necesario tener otro tipo de profesión para poder sobrevivir, siendo los ingresos producidos por la actividad artística musical, bajos en la mayoría de los casos, a pesar de destinar ingentes recursos que se utilizan para poder profesionalizarse.

Las artistas lo que logran en su mayoría como pago es el reconocimiento y prestigio en el mundo del metal, al estar participando continuamente de la escena nacional con sus actuaciones. Todas las metaleras entrevistadas dependen de una red de apoyo familiar para desarrollarse, redes que están conformadas por mujeres que sostienen la vida en sus casas. Ellas mismas constituyen la red de apoyo para otras mujeres, trabajo que no es remunerado ni visibilizado. Además, estas mujeres empoderadas tienen un cierto grado de autonomía y que les permite influenciar en el mundo del metal a través de sus composiciones musicales a otras mujeres que se identifican con sus propuestas artísticas y se constituyen en referentes.

Performace y empoderamiento musical de las rockeras

El performance y empoderamiento musical de las rockeras, a la luz de los estudios culturales, parte de la reflexión de Raymond Williams sobre el materialismo cultural, imbricado con los estudios de género. Siguiendo el argumento de este autor, lo cultural y lo material no se pueden pensar disociadamente, pues lo cultural se produce materialmente. Lo cultural no puede ser pensado sino como parte de una transformación material y la transformación del ser humano en tanto individual como colectivamente.

Las artistas que se incluyeron en este apartado: Mayarí Granda, Paola Quishpe, y cruzan ideología y la experiencia en sus composiciones durante el performance que desarrollan en sus actuaciones. Cada una en su estilo musical, retratan sus intereses y convierten a las composiciones musicales en una producción que se materializa mediante la distribución y consumo, en el mercado del metal. En este espacio pretendo transmitir la energía y la emoción que estas artistas producen en el ambiente ritualizado de un concierto en el cual las intersecciones de raza, clase y género se evidencian en el entramado social fuertemente. Resulta fundamental mapear las biografías de las mujeres que producen y consumen rock metal como hechos específicos para trasladarlos a nivel macro como argumentos que pueden dar luz a fenómenos sociales. Las biografías de estas artistas y compositoras, están construidas en base a esta identidad musical, entorno al movimiento rockero quiteño y el desarrollo de actividades parte de la reproducción de la vida y su sexualidad impuesta en el

orden heteronormativo. Aspectos que no se consideran durante el espectáculo, a pesar que sus actuaciones son productos de la experiencia.

Performance de las rockeras: cruce de la ideología y la experiencia

Mayarí y Decapitados



Foto 15. Mayarí Granda 2011. Fuente: Enciclopedia Matallum, The Metal Archives 2011

El cuerpo es el soporte artístico, este se transforma en arte hecho piel. Mayarí, la artista, ejecuta en sus actuaciones el teclado mientras canta, le acompaña en la vocalización los sonidos guturales¹³ que emite su compañero de banda. Su cuerpo permanece fijo, ante las miradas absortas de los asistentes, el movimiento de sus manos interpretando el piano es casi imperceptible. Sus manos se mueven velozmente, pero al mismo tiempo se dibujan frágiles, sobresalen sus largas uñas que cual garras de gárgola emiten sonidos frenéticos. La energía

¹³ Voz gutural. – sonido vocal agudos o graves desgarradores.

que emana en el escenario contagia a los asistentes que en medio del ritual sacuden sus cuerpos y cabezas al compás de la música.



Foto 16. Mayarí Granda. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=E_Gj5qFWDTI

Ante los sonidos desgarradores que emite el teclado, el ambiente inmediatamente se transforma. En el escenario la banda de *Doom Death Metal Decapitados*, interpreta musicalmente el poema “Añil”. Me estremezco y pienso en la escena que evoca esta fantástica poesía. Ahora y aquí se materializa el concepto de las estructuras del sentir, retomando a Williams, las conductas que son sociales se incorporan a los individuos en las prácticas habituales. Las ideas no evolucionan por cuenta propia sino como elementos de la conciencia, siguiendo una praxis determinada, esa es la estructura del sentimiento, que se cimenta como sentir de generaciones.

AÑIL

Noche vacía,
 Sueño orgiástico
 disolviéndose en las fauces del día.
 Pesadilla húmeda,
 cabello azul ahorcándome la vida,
 los pájaros de tus ojos que volaban cerca,
 las madréporas de tu sonrisa marina,
 tu danza piramidal en mi memoria,

lapso de desfases
empujándome al insomnio
a la fría madrugada de tus ojos dementes.
Las flores del destiempo
nacén de tus manos,
se incrustan en los escondrijos de mi sueño,
rompen las membranas de la realidad,
me embriagan con su polen
y de tanto sueño y sueño
termino despertándome
(Granda 2011, 74).

El encanto y la magia de la naturaleza existe en todos los elementos que la conforman, el color añilo índigo, es un color emblemático sinónimo de trascendencia espiritual. Es un poema que evoca esa magia que se esconde en las telarañas de los sueños. Desde lo profundo y desolado del pensamiento de Mayarí emergen la vida y la muerte, esa fatalidad lírica capaz de generar en los sentidos una emoción inmensa. La mujer rockera a través de las notas que emite su piano, combina la nostalgia y los sonidos psicodélicos. La guitarra nostálgica acompaña al teclado, provocando en la audiencia movimientos frenéticos que se materializan con el sacudir de sus cabezas al compás de la música.

ABRIL

De bruces al vacío
estrangulada por el destiempo
amoratada por los golpes de la razón.
De bruces a la vida
diluída en mi propia sombra
Rasguñando vitrales de espera.
Intuyendo en mis pasos y mis respiros
con las alas cortadas
cayendo entre mujeres de cera
con sonrisas de muerte
marchándome poco a poco
con el tiempo imperceptiblemente casi
Arrancada por los días
ahogada

en la tarde de tu ausencia,
de tu ausencia
Muriendo en mí
hasta ver el sol
en tus pupilas
(Granda 2013, 37).



Foto 17. Mayarí Granda. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=E_Gj5qFWDTI

El poema “Abril”, narra una desenfrenada ausencia, la nostalgia y desesperación de la espera que se prolonga. La poetisa desgarró su voz ante la ausencia prolongada.



Foto 18. Mayarí Granda 2011. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=E_Gj5qFWDTI

Paola y Silencio Perpetuo



Foto 19. Actuación de Paola Quishpe. Fuente: *Silencio Perpetuo - Eterno en la concha acústica 2017*
<https://www.youtube.com/watch?v=ddA2SNDBru4>

Paola en la actuación de su banda Silencio Perpetuo en la Concha Acústica del 2017, interpretando “Realidad”, tema que describe el sentir, los modos como se distribuye el poder, las formas como se va generando emergencias, resistencias, socio críticas y las posibilidades de emancipación del ser humano.

REALIDAD

Es el sentir de mi pueblo
sumido en pobreza miseria y dolor
condenados a la oscuridad, atado a la fuerza de un Dios superior con mente de
criminal

Creo en ti, llevas el valor y tú lucharas por tu libertad

Y sé que vencerás
en esta cruda realidad

Somos guerreros, con alma de fuego
Forjados en acero, haremos que caigas y sientas tu hiel
maldito tirano opresor
veremos tu muerte

(Fragmento de la lírica tema Realidad-Silencio Perpetuo 2012)

Figura 4. Perpetuo – Eterno



Fuente: <https://www.reverbnation.com/silencioperpetuoSilencio>

AUSENCIA

Sumido entre sombras
ahogado en recuerdos del ayer
envuelto en pecados
y heridas clavadas, dentro de mí ser
No puedo dejar de recordar
el pacto de sangre entre tú y yo
pienso en tú rostro y tú ausencia
me ataca mostrándome la realidad
debo seguir mi camino
olvidarte y borrarte de mí
y pensar que el tiempo borrará
todo aquello que algún día
me hizo amarte una vez más
esta soledad me acabará

me estoy embriagando
de tu ausencia
una vez más
He vuelto a perder la esperanza
mi fe se ha perdido otra vez
esclavo en el tiempo
sintiendo que mi alma
está herida otra vez
esclavo en el tiempo
sintiendo que mi alma
está herida otra vez
Y pensar que el tiempo borrará
todo aquello que algún día
me hizo amarte una vez más
esta soledad me acabará
me estoy embriagando
de tu ausencia
una vez más
(Silencio Perpetuo 2018).

El amor romántico se vislumbra en esta letra de la canción Ausencia. El amor romántico impuesto por las creencias a través de las instituciones como la iglesia, la escuela, etc, se concibe como un sentimiento posesivo que todo lo puede, ser el todo para la otra persona y no una parte, y la imposibilidad de una vida sin el ser amado. El amor debería ser equilibrio y brindar paz a los individuos, en la letra de la canción se idealiza al ser amado, su ausencia genera ansiedad y una profunda desolación en su ser. El amor romántico sigue presente en las líricas de las bandas de rock, aportando sonidos duros a temas románticos.

Supervivencia y Performance: Conclusiones

Para las entrevistadas no es posible vivir del rock a excepción de Mayarí Granda que dedica todo su tiempo al arte y sobrevive de esta actividad en especial. Se evidenció que las artistas deben tener otras profesiones para poder sobrevivir, siendo los ingresos producidos por la actividad artística musical, bajos en la mayoría de los casos, a pesar de destinar ingentes recursos que se utilizan para poder profesionalizarse.

La cultura sirve tanto para la reproducción del orden social como para la resistencia en el marco de la hegemonía, retomando este último término desde Gramsci (cita). La clase dominante impone su ideología y la clase dominada desarrolla contrahegemonía, el conflicto en torno a los sentidos y prácticas de clases sociales subalternas y clases sociales dominantes. Las estructuras del sentir: las producciones y productos materiales y culturales son configuradas por la hegemonía.

Los medios de comunicación, modifican las prácticas culturales, reproduciéndolas desde los grupos hegemónicos. Los dueños de los medios de comunicación son los dueños de los medios de producción, los mismos que pretenden continuar con su negocio, hacerlo más rentable y seguir transmitiendo la información que requieren para la dominación de los grupos subalternos.

De lo observado entonces el sistema sexo género (Rubin 1989) ha permanecido inalterado en el imaginario rockero. Así la heteronormatividad permite en este terreno exclusivamente relaciones opresivas que se reproducen por buena parte de las bandas de rock metal en Quito, manifestadas en las letras de las canciones. Es evidente que sus composiciones en su mayoría buscan la contrahegemonía, pero terminan reproduciendo el orden heteronormativo impuesto para organizar a la sociedad en torno a la reproducción de la especie mediante la institución del matrimonio, la obligatoriedad de tener hijos y los roles de género en una injusta distribución de las tareas de reproducción de la vida.

Conclusiones

Reflexiones finales: “Lo que te hace sentir bien no te puede causar ningún daño” Janis Joplin -La Bruja Cómica, Pearl-

Esta frase cuya autora es Janis Joplin, encierra en su contenido el anhelo de vivir al máximo las experiencias, sin temer a las consecuencias que pueda acarrear esa decisión. Así las rockeras- metaleras, a pesar de los prejuicios y los señalamientos sociales por su preferencia musical, su estética y violencia que sufren en los diversos espacios, asumen con valentía los retos y los costos que implica esa decisión de formar parte de un grupo humano estigmatizado, pero que busca con frenesí la energía vital que se obtiene del rock y metal. Así, concluyo que la música al ser una expresión cultural produce estructuras del sentimiento a través del tiempo que visualizan en la vida social y economía política produciendo cuerpos y representaciones inscritas en una época determinada. Como parte de esas manifestaciones culturales el rock metal bajo las líricas de las canciones producidas por las bandas expresan un sentir. Canciones como la Decapitados, grupo ecuatoriano de *Doom Death Metal* o *Silencio Perpetuo*, banda de heavy metal quiteño, etc.; expresan un sentir contrahegemónico bajo manifestaciones hegemónicas en sus líricas y son evidencias de las estructuras del sentimiento.

La música al ser una expresión cultural produce estructuras del sentimiento a través del tiempo que se visualizan en la vida social y economía política, produciendo cuerpos y representaciones inscritas en una época determinada. Las estructuras del sentimiento son el resultado de la economía política musical, que va circulando de distintas maneras y tiene que ver directamente con los sonidos y las líricas que las agrupaciones de rock y metal han creado a través del tiempo. Es así que las estructuras del sentimiento producen elementos para los sentidos, las líricas y los sonidos son la evidencia de las estructuras del sentimiento.

Existe un antes y un después en las estructuras del sentimiento y la economía política del rock desde la memoria de las rockeras entrevistadas con el apareamiento de la tecnología digital en la música.

Es interesante como las memorias se entrecruzan y se tejen de acuerdo a los relatos orales, vivencias y experiencias. Por un lado, para las rockeras que compartieron sus memorias de los 80 y 90, el obtener música de distintos géneros era vital para permanecer en el mundo del

metal, sin ser considerado novelero. Estas relaciones dialécticas de saber-poder les permitían, legitimar su permanencia en ese mundo y por ende la posición de la rockeras en los grupos dominantes o populares del metal. La clase social, el género y la raza- etnia se interseccionan durante todos los relatos, determinando el accionar de las rockeras y su posición en el campo de fuerza.

El acceso a la música en los 80 y 90 era limitado, existiendo pocos lugares donde se difundía el rock metal para consumo. Los espectáculos de rock eran escasos y debían realizarse en sitios clandestinos o con pocas seguridades. Jugaba un papel importante las volantes promocionales y la transmisión oral de estas actividades culturales en la ciudad. La represión policial y la estigmatización de la sociedad hacia ese grupo humano, jugó un papel preponderante para la conformación de un movimiento rockero que sigue consolidándose, pero que ha logrado visibilizarse en los espacios culturales de la ciudad.

A partir de la difusión del internet desde los 2000, indistintamente, para la adquisición de un CD, o vinilo en antaño, impera el poder adquisitivo de quién desea ese artículo a pesar de intervenir una cuestión de clase que permite el acceso a menor o mayor grado, la distribución musical del rock metal es mayor en la actualidad. El acceso es más sencillo y la globalización trajo consigo nuevas formas de distribución e intercambio de la música del metal en la ciudad. Lo que ha mermado el ingreso de los artistas del rock y metal al fomentarse la piratería en gran medida y obtener los trabajos musicales fácilmente.

Por otro lado, el cuerpo de la mujer rockera es visto como inferior y debe mantener su feminidad para no causar repulsión y rechazo dentro del mismo grupo. Por otro lado, el cuerpo del rockero debe cumplir los cánones impuestos por la masculinidad en cuanto a la fuerza, protección.

El amor romántico, la maternidad, los mandatos de la masculinidad hegemónica, la heteronormatividad son una serie de variables que se desarrollan en las vidas personales de las mujeres entrevistadas. Cada una concibe su vivencia en el mundo del metal desde su ideología, experiencia, clase, raza, sexo y gusto por la tendencia musical del metal, experiencias que se reflejan en las líricas de las canciones y los sonidos de las composiciones musicales.

La maternidad, los mandatos de la masculinidad hegemónica, los de la heteronormatividad son una serie de variables que configuran las vidas personales de las rockeras entrevistadas. Cada una concibe su vivencia en el mundo del metal desde su ideología, experiencia, clase, raza, sexualidad y gusto por la tendencia musical del metal. Unas usan el arte como vehículo para el logro del reconocimiento y prestigio, otras como un escape a la rutina del diario vivir, para algunas se convierte en una forma de conseguir ingresos económicos.

Para las entrevistadas no es posible vivir solo del rock, ameritan diversificar sus actividades laborales para obtener ingresos que les permitan sustentar sus hogares, además del sostenimiento de la vida. Por ello, efectúan trabajos en diversas áreas para poder contribuir económicamente con su familia.

Las artistas, más allá de la remuneración, lo que logran es el reconocimiento y el prestigio en el mundo del metal al estar participando continuamente de la escena nacional con sus actuaciones. Todas las metaleras entrevistadas dependen de las redes de apoyo familiar para desarrollarse, redes que están conformadas por mujeres que sostienen la vida en sus casas. Ellas mismas constituyen la red de apoyo para otras mujeres, trabajo que no es remunerado ni visibilizado. Además, estas mujeres empoderadas tienen un cierto grado de autonomía que les permite influenciar en el mundo del metal a través de sus composiciones musicales a otras mujeres que se identifican con sus propuestas artísticas y se constituyen en referentes.

El modelo empleado por ONU Mujeres (2017) para visualizar las “escaleras hacia el empoderamiento económico de las mujeres en América Latina, resultó de gran utilidad para situar a estas artistas del metal según su nivel de instrucción, redes de sostenimiento para las actividades inherentes de la vida y los tipos de empleo que desempeñan. Este modelo puede ser utilizado para analizar a grupos de mujeres diversos.

Se evidenció durante las entrevistas que se reproduce el orden heteronormativo, el sistema patriarcal y la violencia machista en las bandas de rock metal en Quito. Estas variables se manifiestan dentro del movimiento metalero en forma naturalizada, imperceptible y velada. Recordando que el orden patriarcal está enquistado fuertemente en los comportamientos sociales.

El sistema sexo género en el marco de la heteronormatividad está estructurando desigualdades en el mercado musical rockero metalero y no solo afecta el reconocimiento de las mujeres en este espacio, sino sus ingresos económicos.

Se observó que el espacio de las bandas de rock es masculinizado, diseñado para varones, donde se exige a las artistas una serie de condicionantes para pertenecer a esos grupos, en especial la demostración de un talento excepcional y el compromiso para pertenecer a ese grupo humano, tal vez de forma mucho más estricta que sus pares varones en las bandas de rock metal.

Lista de referencias

- Alcalá García Inmaculada. 2015. Dilemata año 7. Feminismos y maternidades en el siglo XXI página 78-79.
- Andrade, Xavier. 2001. Introducción Masculinidades en el Ecuador: Contexto y particularidades. En Xavier Andrade y Gioconda Herrera eds. Masculinidades en Ecuador. FLACSO, Quito. Pp.13-26.
- Appadurai, Arjun. 2001. Flujos globales. Pp. 41-100. En La modernidad desbordada. Dimensiones Culturales de la Globalización. Montevideo, Buenos Aires, México. Trilce.
- Bauman, Z. 2008. La sociedad sitiada. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin Walter, G. Schriften, I, 3, p. 1244 (notas preparatorias para las Tesis)
- Blog .2017. En: <https://musirock.wordpress.com/historia-de-rock-and-roll/BLOOD-METAL-EC> <http://bloodmetalec.blogspot.com/p/silencio-perpetuo.html>
- Bordo, Susan. 1993. El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo. © del libro Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body de Susan Bordo. Reproducido con el permiso de University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. “Imagen aumentada”, en *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, pp. 17-72.
- Brah, Avtar. 2011. Diáspora, frontera e identidades transnacionales. Pp. 209 - 242 En: Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión. En traficantes de sueños. Buenos Aires; Madrid: Katz.
- Buitrago, F. y Duque I. 2013. La economía naranja, una oportunidad infinita. Banco de Desarrollo (BID).
- Butler, Judith. 2007. “Sujetos de sexo/género/deseo”, en Butler, Judith, El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, Paidós, Barcelona, pp. 45- 100.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*, Cap. 1 y 2. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Campos, José Luis. 2013. Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical. Madrid. Siglo Veintiuno.
- CEPAL. 2014. Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica. Madrid.
- Coba, Lisset. 2000. Haga negocio conmigo” un ritual de pasaje a la masculinidad” Tesis Licenciatura en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- CG. 2019. Rock y Pop ecuatoriano. En: <https://gk.city/2015/04/02/el-rock-y-pop-ecuatoriano/>

- Connell, R.W y Messerschmidt, J.W. 2005. Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender & Society*. (19)6: 829- 859.
- Dammert Guardia, Manuel César. 2014. *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa* Quito: FLACSO Ecuador. 107 p.
- Debord, Guy. 2005. *La Sociedad del Espectáculo*, Pretextos, Barcelona.
- Dávalos, Cristen. 2009. “Los hombres frente a la posición de cuidados: el caso de los trabajadores domésticos migrantes ecuatorianos en Madrid, en Gloria Camacho
- Deere, Carmen Diana. 2011. *Tierra y autonomía económica de la mujer rural: avances y desafíos para la investigación*. En Patricia Costas, coord., *Tierra de mujeres. Reflexiones sobre el acceso de las mujeres rurales a la tierra en América Latina*. La Paz: Fundación Tierra y International Land Coalition, pp. 39-69.
- Dunn, Sam. 2005. «*Metal: A Headbanger’s Journey*»). Canadá: Warner Home Video.
- Ecuametal. 2008. *Ecuador 30 años de puro rock*. Acceso 25 de mayo de 2017.
<http://ecuadormetal.blogspot.com/2008/12/historia-del-rock-ecuatoriano.html>
- Figueroa, Juan Guillermo. (2016) *Algunas Reflexiones para dialogar sobre el patriarcado desde el estudio y el trabajo con varones y masculinidades. Sexualidad, Salud y Sociedad*. Vol. 22, pp. 221-248.
- Frith Simon y Angela McRobbie. 1991. *Rock, género y sexualidad*. Londres y Estados Unidos: Routledge.
- Foucault, Michel. 2007. “El sexo verdadero”, en Foucault, Michel, *Herculine Barbin. Llamada Alexina B.*, Talasa, Madrid, pp. 9-20.
- Foucault, Michel. 2007. “El sexo verdadero”, en Foucault, Michel, *Herculine Barbin. Llamada Alexina B.*, Talasa, Madrid, pp. 9-20.
- Fource, Héctor. 2015. *La música Pop y Rock*. Barcelona: Editorial UOC
- Fuller, Norma. 1995. “En torno a la polaridad marianismo y machismo”. Pp. 241-263. En *Género e identidad*. Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros, (comp.), Bogotá: Tercer Mundo Editores
- Fundación Iberoamericana de Industrias Culturales y Creativas. 2018. *Las Industrias Culturales y Creativas en Iberoamérica evolución y perspectivas*: Alicante: 180
- Goffman, Universidad de Granada. Departamento de Sociología, Papers 73, (21p). En:
<http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25784/25618>
- González Guzmán, Daniel. 2012. "Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes Rockeros en la ciudad de Quito" Quito: FLACSO, Sede Ecuador. 113 p.

- Gramsci, Antonio. 1917. "La revolución contra "El Capital". (34 – 37)
- Gutmann, Matthew .2000. "Machísimo". En *Ser Hombre de Verdad en Ciudad de México: Ni macho ni Mandilón*, El Colegio de México, México, pp. 345-372.
- Hall, Stuart y Paúl du Gay .1996. *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson. 2014. *Rituales de residencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hartley, Daniel. 2016. "Introducción a Raymond Williams. Complejidad, inmanencia y la larga revolución en Raimond Williams.
- Harvey David. 2011. Desarrollos geográficos desiguales. Pp. 95-126. En *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Harvey, David. 2003. El cuerpo como estrategia de acumulación. Pp. 119-144. En *Espacios de Esperanza*. Madrid. Akal.
- Hernández, Aurelia y Adelina Rodríguez, A. 2012. "Violencia patrimonial de género en la pequeña propiedad". *El Cotidiano*, núm. 174, (julio-agosto) pp. 5-17.
- Heatley, Michael. 2007. *Rock & Pop. La historia Completa*. Barcelona. Ediciones Robinbook.
- Herrera Manuel y Soriano Rosa María. 2004. *La teoría de la acción social en Erving*.
- Goffman, Universidad de Granada. Departamento de Sociología, Papers 73, (21p). En: <http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25784/25618>
- INEC 2012. *Encuesta uso del tiempo*. Quito, Ecuador.
- Jelin, Elizabeth. 2014. "Desigualdades de clase, género y etnicidad/raza: realidades históricas, aproximaciones analíticas." *Desigualdades Working Paper Series*, n. 73.
- Jouve Reyes, Galo Hernán. 2013. *Las mujeres roqueras en Quito: estudio de caso con la banda Cérvix*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. 104 p.
- Justad, Mark. 2000. Women's Studies and Men's Studies: Friends or Foes? *The Journal of Men's Studies*. (8)3: 401-406.
- Kabeer, N. 2017. Economic Pathways to Women's Empowerment and Active Citizenship: What Does The Evidence From Bangladesh Tell Us? *The Journal of Development Studies*, 53(5), 649–663. <https://doi.org/10.1080/00220388.2016.120573>
- Kabeer, Naila. 1999. "Resources, Agency, Achievements: Reflections on the Measurement of Women's Empowerment." *Development and Change* 30: 435-464.
- Kabeer, Naila. 1998. 'Conexión del bienestar y la eficiencia: otra perspectiva de la equidad de género' en el capítulo: "Conectar, extender, trastocar: el desarrollo desde una

- perspectiva de género”, fragmento literal, En: realidades trastocadas. Las jerarquías de género en el pensamiento del desarrollo, Paidós, México, 1998. Pp. 101-108.
- Klein, Naomi. 2007. No logo: el poder de las marcas, Ediciones Paidón Ibérica, traducción de Alejandro Jockl y Genís Sánchez Barberán, 1ª edición en la colección Bolsillo, Barcelona. ISBN: 978-84-493- 1957-0
- La vieja Guardia del Rock Quiteño, 2016 <https://enrocke.wordpress.com/2016/01/26/la-vieja-guardia-del-rock-quiteno/>
- Lagarde, Marcela. 1997. Memoria. Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres. Pp. 59-129. Nicaragua: Puntos de Encuentro.
- Lagarde, Marcela. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM. Colección Posgrado.
- Las Mujeres Rockeras en el Ecuador.flv <https://www.youtube.com/watch?v=gLg-Xm-pk9Y&t=6s> 2019 07 03
- Lefineau, Marcelle.2009. Tribus Urbanas. Buenos Aires:Nobuko
- Lorde, Audré.2003. “The Master’s Tool will never dismantle the Master’s House” En Reina Lewis y Sara Mills. Feminist Post-colonial theory. Routledge, Nueva Cork.
- Madrid, Sebastián. 2016. “La formación de masculinidades hegemónicas en la clase dominante: el caso de la sexualidad en los colegios privados de elite en Chile”, en *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, No. 22, pp. 369-398.
- Mass Grau, Jordi.2016. "¿Hombres sin pene? La construcción de la masculinidad en personas trans", en *Masculinidades disidentes*, Icaria, Barcelona, pp. 35-56.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2014). *Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana*. Quito, Ecuador
- Molyneux, Maxine y Marilyn Thomson. 2013. “Programas de Transferencias Monetarias Condicionadas y empoderamiento de las mujeres en Perú, Bolivia y Ecuador.” En Juan Ponce Jarrín, et. al., *Hacia una reforma del Bono de Desarrollo Humano: Algunas reflexiones*. Quito: Abya Yala/CARE, pp. 63-97.
- Mora Manzano, Iván.2013. Sin otoño sin primavera: una balada punk [Ecuador]: La república invisible.
- Moscoso, María Fernanda. 2013. El espíritu del lugar. Pp. 55 – 68. En: *Biografía para uso de los pájaros: memoria, infancia y migración*. Quito. Instituto de Altos Estudios Nacionales. IAEN.

- Muñoz Vasco, María Magdalena. 2012. Gestión cultural del ROCK metal en Quito: ejercicio de derechos culturales en Quito desde la experiencia del movimiento metalero. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. 94 p.
- Muratorio Blanca .2005. “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia”, Revista Iconos No. 22, pp.129-143.
- Narotzky, Susana. 2004. “Reproducción social”. En *Antropología económica, nuevas tendencias*, 223-266. Barcelona: Editorial Melusina
- Nogué, Joan. 2014. Sentido del lugar, paisaje y conflicto. Pp. 155-163. Geopolítica(s) ISSN: 2172-3958 2014, vol. 5, núm. 2.
- Núñez Noriega, Guillermo (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Culturales (IV)*1: 9-31.
- ONU Mujeres. 2017. ‘Evitar retrocesos, superar los obstáculos y avanzar en el empoderamiento económico de todas las mujeres: Seis estrategias de cara al escenario actual. El progreso de las mujeres en América Latina y el Caribe 2017, op. cit., cap.4.
- ONU Mujeres. 2017. “El empoderamiento económico de las mujeres de la región: significativo, incompleto y desigual.” El progreso de las mujeres en América Latina y el Caribe 2017, cap. 1. Panamá: ONU Mujeres.
- Ortner, Sherry. 1979. ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. En *Antropología y Feminismo*, Editado por Olivia Harris y Kate Young, 109-132. Barcelona: Anagrama.
- Pérez, Amaia. 2005. “Economía del género y economía feminista, ¿conciliación o ruptura?”, Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, Vol. 10, núm. 24, pp. 43-64.
- Pérez, Amaia. 2014. La sostenibilidad de la vida en el centro: ¿qué vida?, ¿Cómo se sostienen las condiciones de posibilidad de la vida?; ¿Es lo mismo hablar de cuidados y hablar de sostenibilidad de la vida? En: La subversión feminista de la economía: Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida (Pp.73-94).
- Pérez, Amaia. 2003. Feminización de la pobreza: mujeres y recursos económicos». Materiales de reflexión 3. Madrid: CGT-Comisión Confederal contra la Precariedad. (15p.)
- Petes, P., Smulavitz, C., & Walton, M. (2005). Evaluating empowerment: a framework with cases from Latin America. In D. Narayan (Ed.), *Measuring empowerment. Cross-disciplinary perspectives*. Washington, DC: World Bank.
- Poole, Deborah. 2000. Introducción. Pp. 11-36. *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo de las imágenes*.

- Portelli Alessandro. 1992. Entrada libre elogio de la grabadora: Gianni Bossio y los orígenes de la historia oral.
- Portelli, Alessandro. 1989. *Historia y Fuente Oral*.
- Revista Líderes.
<https://www.revistalideres.ec/lideres/industria-musical-todavia-le-falta.html>.
- Rich, Adrienne. 1980. “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana”, en *DUODA Revista d'Estudis Feministes* núm. 10, pp. 15-31.
- Rodríguez, Pablo. 2017. *La tarde de las melenas caídas*. Acceso el 15 de julio de 2017.
<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/la-tarde-de-las-melenas-caidas>
- Rodríguez, Pablo. 2019. Charlas de Rock Vol.I. Quito: Casa de la Cultura del Ecuador.
- Romero, Ricardo y Arantxa Tirado. 2016. *La clase obrera nova al paraíso*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rosaldo, Renato. 2000 [1993]. “La subjetividad en el análisis social”. En *Cultura y verdad*, 195-222. Quito: Abya-Yala.
- Rubin, Gayle. 1989. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en Vance, Carole (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Revolución, España, pp. 113-190.
- Rubin, Gayle. 1989. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en Vance, Carole (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Revolución, España, pp. 113-190.
- Salazar Estancio, Guido Vladimir. 2014. Memorias y trayectorias del ROCK y el estado en la vida de Jaime Guevara Quito: FLACSO, Sede Ecuador. 2014. 105 p. *
- Sánchez Natalie. 2016. La experiencia de la maternidad en mujeres feministas NÓMADAS 44 | abril de 2016 - Universidad Central - Colombia
- Scott, Joan. 2008. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En *Género e historia*, 48-74. México: FCE-UNAM.
- Taussig, Michel. 2013. Nota del autor: guía para el usuario Pp. 17-26; Islas Pp.281-292; Epílogo Pp. 307-312. En *Mi museo de cocaína*. Popayán. Universidad del Cauca.
- Valenzuela, María Elena, Gerhard Reinecke y Giulia Scaglinel. 2012. “El empleo de las mujeres rurales en América Latina.” En OIT, *Panorama Laboral 2012*, pp. 52-58. Lima: Oficina Regional.
- Vallejo, Marcillo Alejandra. 2016. Documental de la participación de las mujeres artistas, intérpretes y compositoras en el movimiento rockero de Quito. Tesis de Pregrado

- previo a la obtención del título de Comunicador Social. Universidad Central del Ecuador. Quito.
- Viteri, Morejón, Juan Pablo. 2011. Hardcore y metal en Quito del siglo XXI. Quito: FLACSO Sede Ecuador; Abya Yala. 2011. 187 p.
- Vogel, Adrian.2018. Rock 'n' Roll. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Waquant, Loic. 2006. Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 15-28.
- Williams, Raymond .2000. Marxismo y literatura. Barcelona: Península.
- Yúdice, G. 2008. El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. España. Editorial Gedisa.
- Zambrano, Katty Hernández Basante (Eds.) Miradas transnacionales. Visiones de la migración ecuatoriana desde España y Ecuador. Quito: Hojas y Signos, pp. 101–117.
- 1986. “El tráfico de mujeres. Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Nueva Antropología, Vol. VIII, No. 30, México, pp. 95-145.
- 1986. “El tráfico de mujeres. Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Nueva Antropología, Vol. VIII, No. 30, México, pp. 95-145.
- 2002. “Los cuerpos dóciles” en Vigilar y castigar, Siglo XXI, Argentina pp. 82-103.