

Rock y Metal con las uñas:
Transsubjetividades féminas estridentes desde Latinoamérica

by

© 2024

Ingrid Natalia Camacho Adames

Ph.D. Candidate, University of Kansas, 2024

M.A., University of Arkansas, 2014

B.A., Universidad de la Salle, 2012

Submitted to the graduate degree program in the Department of Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy with Honors.

Chair: Dr. Araceli Masterson-Algar

Dr. Santa Arias

Dr. Jonathan Mayhew

Dr. Luciano Tosta

Dr. Marta Vicente

Date Defended: August 30th, 2024

The dissertation committee for Ingrid Natalia Camacho Adames certifies that
this is the approved version of the following dissertation:

**Rock y Metal con las uñas:
Transsubjetividades féminas estridentes desde Latinoamérica**

Chair: Dr. Araceli Masterson-Algar

Date Approved: August 30th, 2024

Abstract

Rock y Metal con las uñas: Transsubjetividades féminas estridentes desde Latinoamérica explores mechanisms of transsubjective negotiation carried out by female subjectivities and *other bodies* from within the urban underground rock/metal scene. The research addresses this scene as a process capable of generating alternative spaces through which to weave society in transnational, transgender, transgenerational and, therefore, transsubjective ways. From cultural studies and with a transfeminist lens, the chapters examine the mobility of Latin American urban underground rock and metal made by female subjects and how it informs processes of identity transgression through mechanisms such as civic participation in search of equality. The stridency that characterizes these musical genres- commonly cataloged as extreme- lends itself as a fertile scenario for subjective negotiation and identity (de)(re)construction in the scale of Rock Major. The research contributes to rethinking *transsonic* expressions- especially extreme and liminal ones- as powerful tools in the interpellation of epistemic oppressions derived from cisheteropatriarchal discourses and where biopolitical control over bodies is questioned through the sharp and cutting riff of a distorted guitar, a machine-gunning heavy metal drum beat and a guttural voice. From extreme sonic niches, the experience of inhabiting the city as *cuerpxs otrxs* (*other bodies*) and *from below*, is being redesigned and transited through every moshpit and headbanging tune.

Resumen

Rock y Metal con las uñas: Transsubjetividades féminas estridentes desde Latinoamérica

explora mecanismos de negociación transsubjetiva llevados a cabo por subjetividades féminas y cuerpxs otrxs desde el interior de la escena rock/metal subterránea urbana. La investigación aborda esta escena como proceso capaz de generar espacios alternativos a través de los cuales tejer sociedad de formas transnacionales, transgénero, transgeneracionales y, por ende, transsubjetivas. Específicamente, desde los estudios culturales y con un lente principalmente transfeminista, los capítulos examinan la movilidad del rock latinoamericano urbano subterráneo hecho por féminas y cómo éste informa procesos de transgresividad identitaria a través de mecanismos como la participación cívica en búsqueda de la equidad. La estridencia que caracteriza a estos géneros musicales –comúnmente catalogados como extremos- se presta como un escenario fértil para la negociación subjetiva y la (de)(re)construcción identitaria *en escala de rock mayor*. La investigación contribuye a repensar las expresiones transsónicas-especialmente las extremas y liminales- como herramientas útiles en la interpelación a opresiones epistémicas derivadas de discursos cisheteropatriarcales y donde el control biopolítico sobre lxs cuerpxs se interroga a través del *riff* agudo y cortante de una guitarra distorsionada, una batería ametrallando heavy metal o una voz gutural. Esto porque, desde el nicho musical y artístico extremo, la experiencia de habitar la ciudad como cuerpX otrX se puede rediseñar, se puede cabecear y se puede poguear para poder *transitarse* mejor.

Acknowledgments

Gracias a mi directora y mentora, Dr. Araceli Masterson-Algar, por su innegable apoyo durante las etapas más duras de mi proceso, tanto académico como personal. Su incansable voz de aliento, mentoría y comprensión hicieron posible que pudiera encontrar motivación cuando sentí que sólo encontraba dolor. Gracias por creer en mí cuando yo estaba a punto de no hacerlo.

Gracias a Dr. Santa Arias, por haber abonado el terreno en el que creció la semilla del proyecto, y por tener la paciencia- y el coraje- para escucharme tocar en vivo con *BURP* en Lawrence, KS. Nunca olvidaré su sonrisa al verme cabeceando a ritmo de heavy metal con un bajo colgado al hombro. Gracias por tomar la foto y dejar archivo del evento. Y gracias también por el mensaje que la acompañó: “*Preparando clase.*”

A Dr. Luciano Tosta, por ser un vivo ejemplo de que academia y música sí dialogan. Por favor siga arrasando con la tarima de *Lucía* con su excelente música. A Dr. Jonathan Mayhew, por haberme inspirado a explorar nuevas relaciones entre pintura, poesía y música. Y gracias por haberme permitido tocar *Pink Floyd* en su clase.

Gracias a mi familia, por el cariño y el apoyo. Gracias a mis padres porque, con sus esfuerzos, hicieron posible que yo estuviera hoy aquí. Esta disertación es de ustedes también. Gracias por el ejemplo y la dedicación. A mi madre, por su recursividad, tesón y fuerza creativa. Gracias a mi padre, por su poesía y su canto, y también por mi primera guitarra. Gracias a mis hermanos, de quienes estoy tan orgullosa. A Daniel, por su talento creativo inspirador, por invitarme a tocar el bajo en *Entre Líneas* y por dejarme saber que existía una banda llamada *Judas Priest*. Gracias a mis tías, Zorahida y Adriana, por su mentoría e incondicional ternura.

Gracias a Kyle, mi amado compañero, confidente, cómplice y amigo, siempre.

Dedication

Dedicatoria

We used to swim the same Moonlight Waters

Oceans away from the wakeful day...

(Holopainen, 2004)

~***~

I love Rock 'n' Roll.

So put another dime in the juke box, babe...

(Hooker & Merrill, 1975)

A mis padres, Consuelo y Gerardo,

Por plantar la semilla con su ejemplo, tenacidad y cariño.

A Kyle,

Por su compañía, amor y apoyo incondicionales.

A La Araña, Por ser mi Maestra.

Tabla de Contenidos

Introducción. <i>Cuerpas runaways protegiendo la mala reputación</i>	1
I. Puntos de partida. Desidentificaciones transsubjetivas con guitarra eléctrica.....	1
II. Marco teórico. Transsubjetividad, subterranidad y contestación biopolítica	12
III. Metodología y posicionalidad.....	25
Mi posicionalidad. Habitando la ciudad desde una <i>cuerpa otra</i> .	
<i>Exorcizando el dolor</i>	33
<i>Cherry Bombs</i> a punto de estallar.....	39
IV. Estructura. <i>Dialogando con la policromía</i>	46
Capítulo I: Geografías del rock en clave latinoamericana: Circuitos sónicos, ciudad y performatividades de género y sexualidad.....	54
Teorizaciones desde las grietas. Recorridos panorámicos.....	56
Acercamientos al rock en clave latinoamericana.....	62
¿Resistencia? Rebelión es Rock'n'Roll. Transmovilidades estridentes.....	68
Floremitas rockeras, florecitas rabiosas. Feminidades metaleando.....	71
DYI. Cuerpxs rabiosxs metaleando con las uñas.....	88
Rockimaginando la Urbe. Cuerpxs y turbulencias. Puentes sónicos transterráneos.....	95
Capítulo II: Subjetividades transgresivas y cuerpos subversivos. Performance de la escena rock/metal underground desde Latinoamérica.....	105

Agencia y trans subjetividad. <i>Cuerpas que contestan</i>	105
El Cuerpx Estuche. <i>Andrea Echeverri</i>	116
Floreccitas Rockeras multigeneracionales. Transenraizamientos sónicos. <i>Angora</i>	123
Conversaciones desde el baño a la tarima. <i>Polikarpa y sus Viciosas</i>	126
Cuerpas ambiguxs. Cuidando la mala reputación desde la estridencia. <i>Joan Jett</i>	141
Metaleando con los pantalones bien puestos. Cuerpas en ángulo contrapicado. <i>Sexecution y Póker</i>	149
La cuerpa indispuesta. La fémina machete. <i>Filosa e Indisposed</i>	162
Interrogando la hipersexualización desde adentro. Cuerpas féminas performing feminidad. <i>Sin Pudor y Fire Strike</i>	166
Capítulo III: Rock para Sanar. Exorcizando el dolor:	
Transfeminismos radicales, rock & roll y nuevos tejidos sociales.....	173
Audífonos estallando heavy metal. Lo sónico como coraza, escudo y espada.....	173
Corporeidades policromáticas denunciando en sinfonía gutural.....	180
Cuerpxs que gruñen. Ejercicios del grito.....	198
Las chicas quieren rockear. Negociando con la Urbe: Cuerpas pateando la ciudad.....	212
Socavando para encontrar la piel. Prácticas de automutilación en estéticas & culturas del rock. Autonarraciones con aguja.....	223

Epílogo.....	235
Referencias.....	241
Filmografía, fotografía y música.....	258

Lista de figuras

Introducción

Figura 1: Concierto <i>Joan Jett</i> . Entrada. Salina, KS.....	3
Figura 2: Concierto <i>Joan Jett</i> . Tarima. Salina, KS.....	5
Figura 3: <i>Joan Jett</i> en ‘The Whisky’.....	7
Figura 4: Preparación al concierto de <i>Joan Jett</i>	7
Figura 5: <i>Entre Líneas</i>	35
Figura 6: <i>The Runaways</i>	39
Figura 7: <i>BURP</i>	39

Capítulo II

Figura 1: <i>Andrea Echeverri</i> . “Florence”.....	119
Figura 2: <i>Angora</i> . Cover “Florecita rockera”.....	123
Figura 3: <i>Petunias</i> . Influencias. Collage fotográfico.....	125
Figura 4: Sandra Rojas. <i>Polikarpa y sus Viciosas</i>	130
Figura 5: <i>Polikarpa y sus Viciosas</i> . Baño público.....	134
Figura 6: <i>Joan Jett & The Blackhearts</i> . “Bad Reputation”.....	145
Figura 7: Liseth Camacho. <i>Sexecution</i>	158
Figura 8: Laura Angulo. <i>Póker</i>	158

Figura 9: *Filosa*. Close-up.....163

Figura 10: *Indisposed*. Tarima.....165

Capítulo III

Figura 1: *Crypta*. Ao Vivo.....181

Figura 2: *Nervosa*. Calle.....202

Figura 3: *Petunias*. Kolérikas.....205

Figura 4: Pogo de fêmeas. *Rock Al Parque*.....218

Figura 5: Fernanda Lira. Tatuaje.....229

INTRODUCCIÓN

Cuerpas *runaways* protegiendo la mala reputación

“I don't give a damn 'bout my reputation/ You're living in the past it's a new generation;/
A girl can do what she wants to do and that's what I'm gonna do/
And I don't give a damn 'bout my bad reputation”.

Joan Jett- “Bad Reputation”, 1981.

I. Puntos de partida. Desidentificaciones transsubjetivas con guitarra eléctrica

Lxs cuerpxs en disidencia al interior de ecosistemas rockeros subterráneos protegen y reivindican su ‘mala reputación’ desde la estridencia. En ese “I don't give a damn 'bout my bad reputation”, *Joan Jett*¹ enmarca las luchas transsubjetivas de millones de sujetxs que encuentran en lo sónico extremo un canal alternativo para *ser*. El rock está íntimamente conectado con procesos sociales de cambio. En esta investigación me concentro en analizar ecosistemas del rock y el metal *underground* urbano latinoamericano, específicamente el hecho por féminas y cuerpas *otras*.² A lo largo de la disertación, utilizo con frecuencia el término *féminas* o *cuerpas* en lugar de *mujeres*, en un esfuerzo por expandir el concepto más allá de una delimitación puramente biológica o sexual. Defiendo que esos procesos de cambio social liderados por féminas a los que da lugar la escena rockera subterránea están marcados por el prefijo *trans*. Utilizo *trans* en el

¹Joan Marie Larkin (1958-), mejor conocida como *Joan Jett*, es una compositora, arreglista, guitarrista, cantante, productora y actriz estadounidense. A sus quince años fue cofundadora de la banda pionera de mujeres de los años setenta *The Runaways* y posteriormente (1980) fundadora de la banda “Joan Jett & The Blackhearts”.

² Como parte de un esfuerzo por contribuir a la inclusividad lingüística, y haciendo eco a los esfuerzos del feminismo contemporáneo, uso el término *cuerpas* así como también *cuerpos féminas*, para denotar a quellxs cuerpxs que son marcados como femeninos pero que-desde su propia materialidad- rechazan- o por lo menos cuestionan- las normatividades binarias y cisheteropatriarcales con las que han sido marcadas. Otrxs autorxs que incorporan el uso del término *cuerpas* desde una posicionalidad feminista en diálogo con lo artístico, incluyen a Carolina Franco (2019), Ariadna Godreau-Aubert & Tara Philips (2021), y Elena Cardona (2022).

sentido de transformación; el tejido social que se forma a partir de estos nichos sónico-cívicos es de naturaleza multidimensional, esto es, es un tejido con hilos transnacionales y transgeográficos, transgeneracionales, transgénero, transculturales y, en última instancia, transsubjetivos. Por ello, desde los estudios culturales y desde un lente principalmente transfeminista, invito a revisar el valor del rock como proceso de tejido social. Lxs sujetxs femeninx³ que participan de estos espacios sónicos y que, a partir de ellos, crean sociedad, se encuentran en un permanente proceso de *tránsito*, en un constante movimiento. Este es el punto de partida del presente proyecto, donde exploro la movilidad del rock latinoamericano urbano, y particularmente el subterráneo y hecho por féminas, con procesos de transgresividad identitaria a través de mecanismos como la participación cívica en búsqueda de la equidad. La estridencia que caracteriza a estos géneros musicales –comúnmente catalogados como extremos- se presta como un escenario fértil para la negociación subjetiva y la (de)(re)construcción identitaria *en escala de rock mayor*.

³ Utilizo la *x* como símbolo no binario, aunque entiendo que en español también se usa con frecuencia la *e*. En el caso de mi investigación, la elección no se subscribe a ninguna postura política específica, simplemente es un intento por rescatar la inclusión en términos de género y su movilidad transgeográfica y lingüística.



Figura 1. Yo, a la entrada del concierto de *Joan Jett*, antes de ingresar. Luce su camiseta, la misma que me acompañó en tránsito por una multiplicidad de *dive bars* y toques *underground* donde escuché sus canciones a lo largo de los años desde Bogotá. Lugar: Stiefel Theatre, Salina, KS, 2019.⁴

~***~

“I don't give a damn about my bad reputation”, grito a todo pulmón al unísono con el resto del público en el concierto. Ahí está ella, en tarima, con su blusa y sus pantalones negros de cuero, ceñidos al cuerpo, sus manillas de taches, sus cadenas de metal, sus icónicas zapatillas Converse negras con blanco, su delineador de ojos profundo y sus tatuajes que dan testimonio de una larga trayectoria, tanto musical como de vida. Y ahí estoy yo, en primera fila, en el Stiefel Theatre en Salina, Kansas, coreando junto a ella, junto a mi esposo, y junto a otras 1.000 personas, los versos de esa emblemática canción que marcó mi adolescencia y que, desde entonces, se ha quedado instaurada en lo más intrínseco de mi identidad. Allí estoy, después de

⁴ Fotografía tomada por Kyle Ralston. KS, 2019.

tantos años, escuchando en vivo a uno de los ídolos que me motivó a colgarme una guitarra⁵ al hombro, comprar mi primera chaqueta negra de cuero, aplicarme una gruesa capa de delineador negro en los ojos y enunciarme, de allí en adelante, como rockera. “A girl can do what she wants to do and that's what I'm gonna do/ And I don't give a damn 'bout my bad reputation”. No puedo creer que esté coreando esta canción con ella en tarima. Un sueño de toda la vida; poder ver a Joan Jett en vivo, excepto que nunca imaginé que sería en Salina, Kansas, en un teatro Art deco, rodeada por un público mayoritaria- aunque no exclusivamente- blanco y anglo, y a su vez generacionalmente diverso. Pero ahí estoy, en una noche de octubre en 2019, en la pequeña ciudad de Salina, Kansas, en pleno corazón del Midwest. ¿Cómo llegamos allí? ¿Cómo es que la música nos llevó allí? ¿Qué tejidos sociales hila el rock que es capaz de congregarse en un mismo espacio a un público tan diverso y en múltiples dimensiones tan aparentemente distante entre sí? Mientras Jett continúa sacándole riffs a esa guitarra, todos estos pensamientos afloran en mi mente, pero ya habrá tiempo para decantarlos; ahora mismo, lo único que importa es rockear. Gritar y cabecear al ritmo de la reina del rock 'n' roll. Lo dejo salir. La estridencia entra por mis oídos y la automoderación sale por mis poros. Rockear. Rockear para vivir. No existe nada más.⁶

~***~

En la fotografía siguiente (figura 2) de dicho concierto, se ve en el centro de la tarima a Joan Jett interactuando con un público generacional, lingüística, geográfica y culturalmente diverso durante la canción “I Hate Myself for Loving You”, 30 años después de su lanzamiento.

⁵ Y más adelante un bajo.

⁶ La cursiva marca los momentos en los que inserto mi propia voz de manera explícita. Más adelante en la introducción desarrollo la naturaleza de esta selección narrativa.

Yo, también con unos 30 años, detrás de la cámara, presenciando- y creando un archivo- del evento



Figura 2. Foto de mi archivo personal que tomé desde las primeras filas en el público durante el concierto de *Joan Jett & The Blackhearts*. Stiefel Theatre, Salina, KS, Octubre 10, 2019.

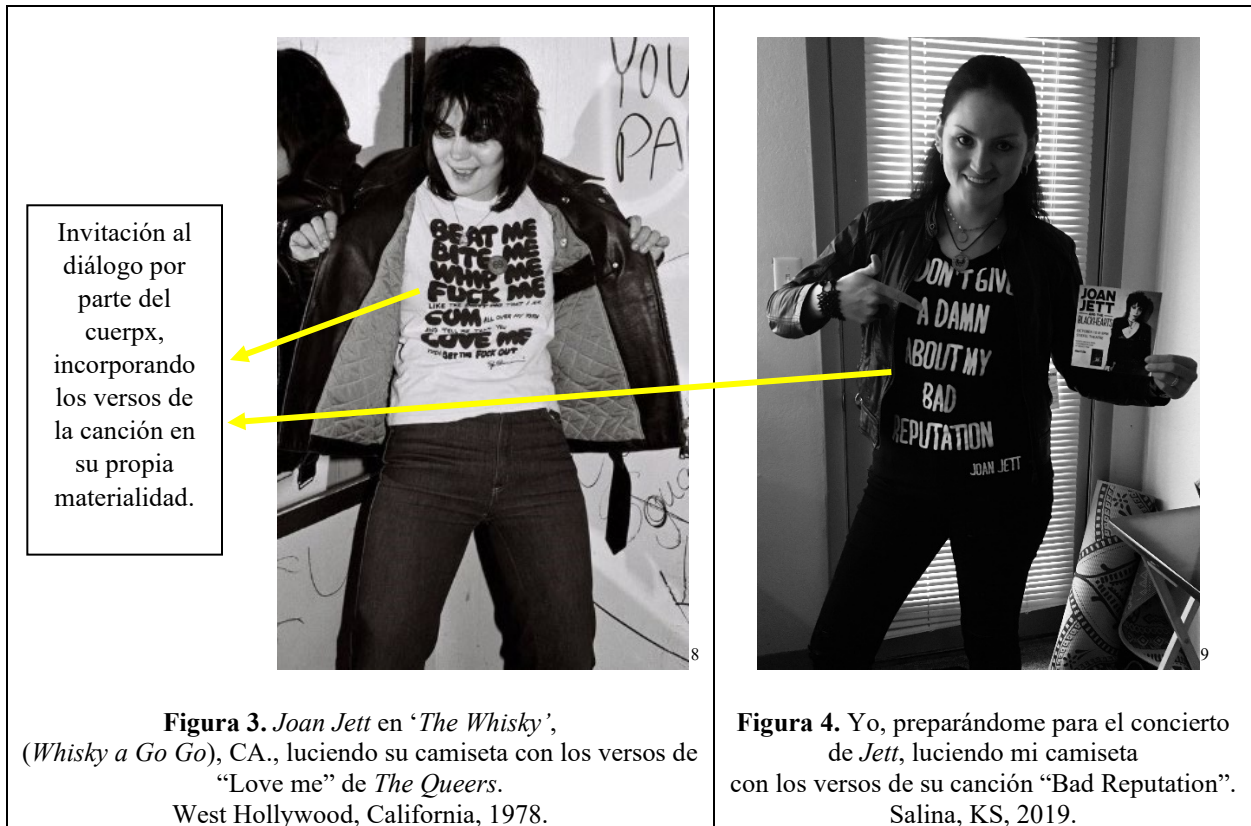
Este proyecto explora los procesos sociales que atraviesan y construyen espacios sónicos. Christopher Small, en su trabajo *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, afirma que “Music is not a thing at all but an activity, something that people do” (2). Esta disertación parte de la música, no como producto, sino como proceso, y como tal, territorio de negociación.⁷ El rock es un claro ejemplo de ello; es un espacio de contestación pero también de creación de subjetividades alternas-o que al menos buscan serlo- al status quo. El juicio de valor que el individuo suele hacer sobre la música como producto cultural de consumo, es determinado en gran medida por el tipo de experiencia que el oyente -y a la vez participante activo en el proceso de creación artística- pueda tener con la música misma. Al respecto, y con especial atención a la música popular, Ana Sedeño señala que

⁷ Esto no quiere decir, claro, que no se parta de una consciencia de que históricamente, el rock ha sido capitalizado y transformado en un bien de consumo, sino más bien, es una invitación a (re)pensarlo de maneras alternativas. Sobre la problematización del rock y el metal dentro de la cultura de consumo, recomiendo revisar el trabajo de Cláudia Azevedo “Fronteiras do metal” (2007).

La vivencia que el oyente tiene de la música (...) ha tenido, a su vez, efectos sobre los modos de recepción y, por tanto, consideración o valoración de la música por parte de los oyentes, así como ha producido cambios en los usos y funciones que la música popular posee en la sociedad: La gente utiliza la música para crearse una propia autodefinición, un lugar en los complicados círculos de la práctica social, y que se debe a la intensidad de la música como sonido (...) La música provee a las personas de un modo de gestionar la relación entre su vida pública y su vida privada y emotiva (2-3).

En este sentido, mi investigación parte de la premisa de la movilidad de los espacios sónicos y, por ende, de su capacidad para gestionar cambios sociales de un impacto tangible y a la vez en constante cambio y evolución. Así, propongo que las funciones sociales del rock como música popular de alto consumo vienen determinadas de acuerdo con los cambios que se producen al interior de las sociedades en las que se insertan, aunque siempre parecen converger en un mismo fin: la generación de nuevo tejido social. Así pues, desde los estudios culturales, propongo examinar el rock desde su potencial como herramienta de (re)(de)construcción identitaria y, particularmente, como hilvanador de procesos subjetivos *Otros*, que surgen como respuestas al conglomerado de actitudes excluyentes- e incluso fóbicas- que derivan de ideologías hiperheterosexistas, misóginas y ultrafalocénticas. Como cualquier otra producción cultural, el rock aporta al debate sobre las barreras sociales que descansan en la coyuntura de la diferencia y la falta de comprensión de la *inter* y la *transseccionalidad* entre individuos. Así pues, el peculiar concierto de *Jett* en Salina funciona como un estudio de caso prolífico para el análisis en cuestión, puesto que no se trata sólo de analizar la intervención político-social de una artista icónica en la escena rockera *mainstream* como *Jett* desde el lente del género, o desde una

perspectiva meramente consumista en clave neoliberal, sino también desde una perspectiva más amplia y transdisciplinar, en donde haya oportunidad para dialogar con los espacios sónicos extremos como algo más que *sólo ruido* y explorar el lugar de una artista estadounidense en el tejido social del metal desde América Latina, lo que a su vez refuerza la idea de esa convergencia espaciotemporal que marca el tejido social de esta escena.



Las conexiones están siempre latentes. Podría decirse que el verso “I don't give a damn about my bad reputation” encapsula la *raison d'être* y la materia prima de esta disertación. El hecho de que yo lleve su camiseta como símbolo del gran impacto que *Jett* ha tenido en mí, (figura 4) tanto

⁸ Fotografía tomada por David Arnoff, 1978. Ver el artículo publicado en *Vintage Everyday sobre la historia de la fotografía* en <https://www.vintag.es/2023/11/joan-jett-wearing-naughty-shirt.html> Cabe destacar la agencia de *Jett* haciendo *mentoring* y guiando a bandas (*Bikini Kill*, *The Gitz*) que a lo largo de los años han luchado por los derechos de las mujeres y que denuncian violencias sobre otras personas.

⁹ Fotografía tomada por Kyle Ralston. KS, 2019.

desde una esfera subjetiva personal como en mi relación con los espacios sónicos liminales, encapsula el sentido de mi investigación; el rock teje comunidad de formas transmóviles y transsubjetivas. El hecho de que mi camiseta exhiba el coro emblemático de una canción que fue lanzada años antes de que yo naciera, y que yo la haya llevado con orgullo por años a cada *dive bar* del sur de Bogotá, a cada toque *underground*, a cada ensayo con mis bandas, por cada callejón del centro de la ciudad de noche, interpelando su furia y sus peligros, refleja esas interconexiones de naturaleza transgeneracional y transnacional que el rock ofrece. En consonancia, el hecho de que *Jett* (figura 3) lleve en su cuerpo esa camiseta con las líricas de “Love me” de *The Queers*, que rezan “Beat me/ bite me/ whip me/ f*ck me/like the dirty pig that I am/ Cum all over my tits/ and tell 'em that you love me”/ Then get the f*ck out” dialoga directamente con mi cuerpo llevando la camiseta suya. De cierta manera, esos mensajes ‘naughty’ en ambas camisetas, la de *Jett* y la mía, confluyen en un punto en común: la permanente búsqueda por una reivindicación transsubjetiva que dialoga y se conecta de formas transcíclicas y rizomáticas. Melinda dos Santos y Beatriz Polivanov (2015) sostienen que “as camisas de bandas de rock (...) consistem em um meio de interpretação e transmissão dos códigos culturais desta cena musical (...) reproduz significados simbólicos e regras de sociabilidade entre headbangers. (...) as camisas de bandas, além de criarem distinções de gostos musicais, podem revelar os processos sociais e culturais do metal” (71)¹⁰. Esa búsqueda por capturar elementos simbólicos que atañen a la subjetividad de cuerpos otras es precisamente lo que hace posible que ambas camisetas, la de *Jett* y la mía, aunque retratadas en contextos

¹⁰ Traducción: “Las camisetas de bandas de rock (...) son un medio de interpretación y transmisión de los códigos culturales de esta escena musical (...) reproducen significados simbólicos y reglas de sociabilidad entre *headbangers*. (...) las camisetas de las bandas, además de crear distinciones en los gustos musicales, pueden revelar los procesos sociales y culturales del metal” (*Traducción mía*).

distantes tanto geográfica como temporalmente, sean parte de un mismo proceso social. La subjetividad de alguna manera es *trampa*, pero también es *posibilidad*.

En el videoclip oficial del sencillo “Bad Reputation” (1981), *Jett* va cantando el coro de su canción, mientras que pateaba las bebidas de los empresarios de las discográficas que alguna vez la rechazaron. Con su *Gibson Melody Maker* blanca, su guitarra insignia, y una estética visual y corporal transgresivas, *Jett* marca el tono de su propuesta musical y artística; una apuesta transsubjetiva por el Rock ‘n’ Roll. Como *Jett*, muchxs sujetxs femininxs dentro de la escena del rock han encontrado en este género musical y en su escena cultural una plataforma ideal para dialogar de forma crítica con las sociedades de las que son parte. Es así como el rock y su puesta en escena se convierten en un puente; al transitarlo, lxs sujetxs encuentran formas alternas de expresión, espacios alternativos de posicionamiento, construcción, deconstrucción y reconstrucción y-sobre todo- de negociación subjetiva. Esto es particularmente importante para lxs sujetxs femininxs, entendidos como identidades *otras* que se mueven dentro de una escena sociocultural históricamente marcada por tener una naturaleza binaria e hipercisheteropatriarcal, y que constantemente se encuentran negociando con dicha escena.¹¹ En este sentido, el proyecto resuena con el planteamiento de Christopher Small sobre los procesos activos de *musicking*, donde el valor de la música radica no en lo que es, sino en lo que hace (1998), invitándome a rescatar el potencial del rock como medio y espacio social. Como sugiere la canción homónima de la agrupación australiana de hard rock *AC/DC*; “rock 'n' roll ain't noise pollution”;¹² en el rock hay mucho más que ruido. No se trata sólo de conectarse a un amplificador estridente o de consumir los discos de la agrupaciones por simple gusto o diversión. En el rock se gestan

¹¹ Defiendo que, en algún punto, dichas identidades otrxs deben poder integrarse como parte *de la norma*.

¹² Canción compuesta por Angus y Malcolm Young en 1980. Es la décima y última canción del álbum *Back in Black*.

eventos complejos ligados a procesos de replanteamiento subjetivo en múltiples esferas que se materializan en la medida en que inciden sobre el tejido social, reconstruyéndolo.

Uno de los principales aportes del proyecto consiste en rescatar la importancia de las redes que forman estxs sujetxs dentro de la escena rock *underground* y los diversos tejidos *trans* que fomentan y que impactan las dinámicas sociales de los espacios físicos e imaginados, individuales y colectivos, en los que estxs sujetxs se movilizan. Asimismo, el proyecto responde a un vacío académico específico: la escena rockera y metalera urbana latinoamericana. Aunque presente durante décadas, los estudios académicos sobre música popular y estudios de rock se han centrado principalmente en la escena *mainstream* en conexión con la escena comercial de los Estados Unidos e Inglaterra. Polimeni (2002), Rodríguez (2015), Acosta (2019), entre otros, han hecho análisis del rock en Latinoamérica como un movimiento social, desde una perspectiva histórico-crítica. No obstante, las menciones a agrupaciones fuera de la escena *mainstream* son escasas. Se ha prestado una menor atención a la complejidad social y a los diferentes estilos de la escena del rock *underground* en entornos urbanos latinoamericanos, particularmente a aquellos que incorporan estéticas *queer*, así como a su potencial de agencia social de cambio. Si bien el estudio de bandas y artistas *mainstream* es importante, también lo es el de la escena *underground*; los discursos y dinámicas culturales que se generan al interior de esta escena aportan nuevos significados identitarios; la cultura también existe en los márgenes. Dado que es precisamente esa cualidad de liminalidad lo que enriquece la mirada específica de esta investigación, y ya que los estudios sobre rock/metal feminista y *queer* enfocados a América Latina continúan siendo escasos, este proyecto nace con la meta de contribuir a llenar ese vacío y aportar al diálogo transfeminista dentro de los estudios culturales desde lo subterráneo *transsonico*.

Esta característica del rock *underground* de funcionar como un canal de comunicación para tejer nueva fibra social, convierte la escena subterránea en una escena más bien *transerránea*, es decir, un ecosistema que parte de un medio en apariencia *underground* y local, pero que adquiere un alcance transnacional, transregional, transgeneracional, transsonico y, en resumidas, transubjetivo. El rock no comercial, casero, hecho con las uñas, se abre a una amplia gama de individualidades y matices subjetivos por parte de los individuos que se mueven dentro de esta esfera artística y cultural. Así, y tomando en cuenta la riqueza narrativa que permite la interacción de la música y la estética visual y corporal en procesos de redefinición subjetiva, es crucial resaltar la importancia de la relación entre sonido-espacio-cuerpo en los performances de estos artistas al interior de la escena rock urbana *underground* latinoamericana, la cual es fundamental para el análisis. El diálogo permanente que se genera entre estos elementos durante sus procesos de composición y su puesta en escena está alimentado por todas y cada una de las elecciones estéticas, kinestésicas, rítmicas, líricas, tonales, etc., que los sujetos en cuestión adoptan como parte de su repertorio artístico y que cumplen un rol crucial en la construcción identitaria que a partir de ellas se genera y se proyecta hacia el exterior, generando comentarios sociales pertinentes. Como indica Diana Taylor

los performances también surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que históricamente se han aceptado como naturales o transparentes. El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social (10-11).

En el caso de los performances de féminas rockeras reapropiándose de modelos estéticos tradicionalmente masculinos, dicha intervención performática en efecto invita a una re-

consideración de patrones y esquemas sociales preestablecidos sobre la subjetividad de los individuos; en este caso, concretamente respecto a su sexualidad e identidad de género. Los procesos de construcción identitaria que se generan a partir de estos ejercicios performáticos surgen como respuesta a regímenes heteronormativos dentro de sociedades que discriminan a partir de jerarquías de clase, raza y género, entre otras. En este contexto, muchxs artistas dentro de la escena rockera subterránea se mueven dentro de enclaves urbanos mayoritariamente de periferia, aun cuando no hayan necesariamente crecido en ella; la movida de la escena se gesta principalmente desde sectores populares y no en la clase alta, por ejemplo, aunque puede llegar a expandirse a otras esferas, según sea el caso.

II. Marco Teórico: Transsubjetividad, subterrneidad y contestación biopolítica

El proyecto se mueve a través de un macro concepto operacional: la *transsubjetividad*. Es decir, las negociaciones subjetivas a través de lo *trans* en sus diversas manifestaciones y capas. Así, analizo el rock y metal subterráneo hecho por féminas como ventana a procesos transculturales, transnacionales, transgeneracionales, transgénero y transsubjetivos permanentemente llevándose a cabo al interior de la escena rock y metal *underground* urbana latinoamericana.

La investigación evalúa la participación sociopolítica y cultural de sujetxs femeninxs rockerxs y metalerxs latinoamericanxs de la escena latinoamericana *underground*, específicamente en ecosistemas ultraurbanos, así como el alcance de sus apuestas estético-visuales y musicales en relación con procesos de transgresión subjetiva, tanto dentro como fuera de la escena musical. La negociación subjetiva que llevan a acabo estxs cuerpxs dentro de la

crudeza de la urbe responde a su naturaleza caótica. En su trabajo *Chaos, Territory, Art* (2008), Grosz explica cómo la práctica artística musical no necesariamente es opuesta a dicho caos, sino que sirve como conector para sumergirse de algún modo en el mismo

Chaos is not the object of life and its encounters but life's condition and provocation; life is the extension of chaos in directions and forms that go beyond its own inventive and provocative effects (...) I hope to understand music as a becoming, the becoming-other of cosmic chaotic forces that link the lived, sexually specific body to the forces of the earth (26).

Lxs cuerpxs rockerxs y metalerxs se imbuyen en el caos ciudadano a través de lo sónico extremo, canalizando las frustraciones, la ira y el dolor que resultan de esa experiencia de habitar a ciudad como subjetividades *otrxs*. La escena fémina del rock *underground* en América Latina se erige así como un estudio de caso que abre una ventana a cómo lxs sujetxs trabajan con y a partir de múltiples inequidades y coyunturas sociales (de)(re)construyendo identidades. Si bien este fenómeno no es exclusivo de la escena rock, dicha escena rockera subterránea, hecha por féminas de forma artesanal o *con las uñas*, sí constituye un escenario óptimo de análisis dada la naturaleza de rebeldía, irreverencia y búsqueda alegórica de libertad que plasman el “ruido”, el tempo, las líricas y las estéticas contundentes de esta subcultura de lo sónico extremo en un modo más amplio. El elemento de permanente búsqueda por una suerte de *revolución desde las entrañas*, desde lo artesanal del diario vivir, está siempre presente y permea todas las capas de la cultura del rock subterráneo, lo que lo convierte en un escenario fértil y en un *safe space* para la creación de propuestas identitarias *otras*. Con esto no quiero decir que el rock *underground* de féminas sea un *bien* cultural completamente desligado de las influencias del neoliberalismo, ni que lxs sujetxs que de él participan estén al margen de las vicisitudes del ultra capitalismo

salvaje. Grosz en su trabajo *Volatile Bodies* (1994), nos invita a recordar que incluso en los procesos culturales gestados desde la periferia y en los cuerpos que la habitan se negocia con el discurso neoliberal. La autora señala que “debe haber al menos un mínimo nivel de cohesión para que ese cuerpo sin órganos pueda sobrevivir frente a las dinámicas de poder; tiene que haber un cierto nivel de subjetividad y significación” (171). Las construcciones de identidad al interior de la escena rockera subterránea son parte de complejos procesos de negociación subjetiva, en permanente rediseño y compuestos por una multiplicidad de elementos interconectados y a la vez afectados por ecosistemas urbanos y suburbanos específicos que las convierten en mecanismos de significación no lineales.

En este sentido, la tesis sugiere que el rock hecho por féminas y cuerpos otros en espacios urbanos latinoamericanos dentro del contexto subterráneo funciona como un *dispositivo* de emancipación para estos sujetos y que a través de sus diversos componentes se erige como una herramienta política de denuncia y participación social que facilita la inclusión y la participación cívica en equidad. Tal como lo define Foucault, “un dispositivo es un conjunto heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas” (229). Por ello, un dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, inscrita en una relación de poder. Así, este rock hecho a mano y que negocia permanentemente su participación dentro de las dinámicas de la industria comercial de otros géneros y agrupaciones, funciona como un ejercicio crítico, cívico-político por parte de sus agentes, un proceso de desafío a las narrativas heterosexistas que han dominado esta escena

musical desde sus inicios y que actúan como alegoría del status quo de la sociedad a un nivel macro aun en la actualidad.¹³

El eje central de la investigación se enfoca mayoritariamente en discursos de género que implican la articulación *trans* dentro de la escena rock/metal urbana *underground* y su desafío a las jerarquías sociales y de poder. Es por ello que el proyecto defiende la necesidad de un diálogo transdisciplinario para comprender mejor las complejidades, los silencios y las relaciones desiguales que experimentan tanto mujeres como sujetxs que se identifican como parte de comunidades LGBTQIA+ y, en suma, subjetividades féminas que frecuentemente son categorizadas como *otras*, en su experiencia vital dentro de las sociedades en las que se desenvuelven, analizando dichas dinámicas de negociación a través del lente de lo *trans* como *transsubjetividad*, lo *trans* como *transformación*. En este sentido, adquieren relevancia las esferas de lo *transgeneracional*, lo *transgénero*, lo *transcultural*, lo *transsubjetivo* y lo *transnacional*, esferas capaces de propulsar un replanteamiento de los dogmas raizales que de múltiples formas han influenciado nuestras prácticas, enfoques e identidades sociales fundamentalmente heteronormativas, heteropatriarcales y falogocéntricas. En su trabajo *Translocas*, al abordar la disrupción que genera el *performance* artístico *trans*, Lawrence La Fountain (2021) arguye que dicha ruptura se trata precisamente de “(...) this discomfort, about the shock we create or the banal acceptance we receive: the politics of transformation, whether as an art form, a cultural representation, an embodied personal experience, or a social movement for the recognition of our basic human rights” (3). Así, por ejemplo, el ejercicio de presentar un *performance* transgénero en tarima a través de la elección de atuendos y estéticas

¹³ Recomiendo ver el trabajo de Darío Onofre (2006), Carlos Colina (2009), Daniel Rojas (2014) y Daniel Martínez (2020), entre otros.

tradicionalmente masculinas en cuerpos femeninos (e.j. *Crypta*), o la apuesta autonarrativa de fluir entre géneros a través de estéticas no binarias y en constante movilidad (e.j. *Sin Pudor*), devienen mecanismos de contestación transubjetiva.¹⁴

De acuerdo con la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el prefijo *trans* significa ‘al otro lado de’ o ‘a través de’. De ahí que, en última instancia, el objetivo central que yace en el fondo de dichas apuestas discursivas desde la plataforma sónica comparte el mismo principio; *transformar*, *trascender*. Desde el espacio subjetivo alternativo que ofrece el ecosistema del rock/metal subterráneo, cuerpxs que históricamente han experimentado alienación social en diversas esferas reclaman su derecho a habitar la ciudad. Ese reclamo se inscribe en la piel misma, en la carne, en la cuerpa que se viste en *drag*, y con esto abrazo el caos citadino en todo su esplendor, mezclándose con él, disecándolo, digiriéndolo y saboreándolo. Es una transubjetivación de la alienación inscrita en la cuerpa que resiste, que *transmuta*.

Es así como el proyecto explora el potencial transformador que ofrecen lxs artistas en cuestión dentro de esta escena rock, en particular dentro del submundo del rock no comercial, subterráneo y hecho de forma artesanal o *con las uñas*, en tanto que este funciona como imbricador social donde los individuos pueden hallar un espacio desde donde negociar su propia identidad y agencia aun sin el apoyo o reconocimiento de la industria *mainstream*. Se trata entonces de movilidad al menos hasta cierto punto autónoma; las negociaciones transubjetivas

¹⁴ Recomiendo ver el arte gráfico de la agrupación, incluyendo la fotografía publicada por la banda en septiembre de 2002 en su página oficial de Facebook <https://www.facebook.com/photo/?fbid=487876273157403&set=a.482942610317436> donde se observan diferentes propuestas estéticas acompañadas por narrativas innovadoras y únicas. En esta fotografía, el orden de aparición es: De izquierda A derecha: Andrés (bajo), Jessica (voces), Juliana (batería), Paola (Guitarra). Corresponde a una alineación previa reciente de la agrupación.

que de allí desprenden están marcadas por un constante *trascender*; un permanente *transformar*. Dentro del marco de algunas de las teorizaciones psicoanalíticas contemporáneas (ver Berenstein (2001) y Bleger (2017)), y la existencia en los sujetos se describe a partir de tres espacios psíquicos (intra, inter, y transsubjetivo). Estos espacios se demarcan en relación con sus referentes y están conectados a través de procesos de interacción del individuo con su entorno. La relación subjetiva espacio-temporal del cuerpo con su entorno es multifacética. De acuerdo con Raquel Vidal

se plantea lo subjetivo según tres expresiones del ser sujeto: sujeto de deseo, sujeto del vínculo y sujeto social (...) El espacio intrasubjetivo tiene como contenidos las representaciones del yo con relación a sí mismo, a su cuerpo, que implican como componentes a la pulsión, al deseo, a la fantasía y a las relaciones de objeto. El espacio intersubjetivo contiene la representación inconsciente de los otros dentro del psiquismo, que incluye a los acuerdos y pactos inconscientes. El espacio transsubjetivo contiene las representaciones del mundo externo real, en sus dimensiones social y física (1).

Estos tres espacios subjetivos -intra, inter y trans- se encuentran permanentemente confluyendo e interactuando a diversos niveles en la experiencia subjetiva. Como concepto operacional de la disertación, y como mi propia aportación al marco teórico de la investigación, *transsubjetividad* es la capacidad de negociación del individuo dentro de estas tres esferas subjetivas de una manera-al menos parcialmente- autorregulada. Es decir, que en el presente análisis, lo que destaca es cómo lo transsubjetivo lidia directamente con la influencia del contexto social en las dinámicas de construcción identitaria, pero a su vez, siendo el espacio desde donde el individuo negocia con dicha influencia, poniéndola en diálogo permanente con sus otros dos espacios

subjetivos, posibilitando un cierto nivel de independencia frente a parámetros socioculturales preestablecidos. En la tarima tanto como en el público, lxs rockerxs articulamos procesos transsubjetivos al cuestionar, repensar, deshacer y rehacer esquemas de representación identitaria y al reclamar espacios de emancipación subjetiva por medio del arte, y en el caso de ecosistemas subterráneos, el arte liminal e imbuido por lo sónico extremo. Es así como Joan Jett sigue congregando a miles de personas de diferentes generaciones y contextos nacionales y regionales en un pequeño pueblo en el corazón del Midwest, cuarenta años después de haber iniciado su carrera musical, y también es así como muchas agrupaciones subterráneas de féminas *al otro lado del charco*¹⁵ la identifican aún hoy como una de sus influencias artísticas. En este sentido, el rock, y especialmente el *underground*, puede ser una herramienta que invita a abrazar la diversidad y un facilitador de procesos encaminados a repensar ecosistemas alternativos de participación en lo social, en particular para subjetividades *otras*.

Como indica Daniel Santos, “En este proceso, adquiere una significativa importancia el espacio público y la imagen de la ciudad” (1361). Las geografías urbanas que surgen desde el enclave rock y metal *underground* responden a necesidades específicas de los individuos que habitan dichos enclaves y que, por ende, lidian a diario con los desafíos que cada uno de estos ecosistemas plantea. En este sentido, las interseccionalidades específicas de cada enclave urbano, tribu urbana, agrupación e individuo son únicas. No obstante, la gestión que muchas agrupaciones, promotores -o la falta de los mismos- y fans han venido llevando a cabo, especialmente durante las últimas cuatro décadas, parece apuntar hacia una reevaluación y reestructuración de la escena rockera subterránea, donde la música se convierte en un canal

¹⁵ Expresión coloquial en Latinoamérica para referirse al otro lado del continente. En este caso, al sur del continente americano, que desde el ángulo del norte, desde algunas vertientes de los medios y el discurso político a veces tiende a no leerse como parte del mismo continente.

alterno para la participación ciudadana, capaz de dar voz a sujetxs que sistemáticamente no la han tenido- o al menos no en la misma medida que otros- debido a factores de divergencia frente a la norma en su identidad, corporeidad y subjetividad.

Es posible aproximarse a los productos culturales que se gestan dentro de la escena latinoamericana del rock/metal urbano *underground* hechos por féminas y sujetxs que se identifican dentro de la comunidad LGBTQIA+, no tanto como productos sino como *procesos*. Así, el proyecto contribuye a repensar las dinámicas de (de)construcción/(re)construcción de identidades y negociación de (trans)subjetividades al interior de estas, para avanzar la comprensión sobre la coyuntura de la colonialidad del poder en las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Así pues, el interrogante que surge es ¿En qué forma(s) los estudios de procesos culturales emergentes de una escena artística subterránea y liminal contribuyen a una reconsideración de la subjetividad? y ¿cómo informa esa reconstrucción subjetiva procesos de ciudadanía y comunidad?

Así, la investigación se concentra en propuestas interartísticas (estético-visuales-musicales) que trabajan con identidades femeninas y otras, o bien *queer*, o identidades que invitan a dialogar con lo *queer*; performances con cuerpxs y voces que propician el debate en torno a la utopía del género dentro de sociedades falocéntricas y que, desde diversos ángulos, cuestionan y desafían cánones tradicionales de género. Las experiencias de todxs lxs sujetxs desde un lente transfeminista deben poder ocupar el mismo espacio y acceder a mecanismos de agencia social en equidad. Esto no es posible mientras que las categorías impuestas por el cisheteropatriarcado continúen vigentes, y sólo es posible a través de impulsar un replanteamiento crítico de los conocimientos básicos de nuestras prácticas individuales y

colectivas, nuestras perspectivas y nuestras identidades y subjetividades frente a un sistema aun fundamentalmente heteronormativo, heteropatriarcal y falocéntrico.

Si bien la disertación parte de un lente principalmente transfeminista, también encuentra puntos en común con otras corrientes feministas, como es el caso del feminismo decolonial.¹⁶ Aunque atento a las mismas, el proyecto no se concentra en las construcciones sociales de raza que permean la escena. Sin embargo, el enfoque en expresiones de género necesariamente aborda aspectos de blanquitud y mestizaje al interior de estos ecosistemas sónicos periféricos. El proyecto feminista decolonial apoya otras formas de ser y conocer que se escapan al esquema tradicional del poder (Rufer, 2019). Por ello es por lo que el feminismo decolonial nutre la lectura que el proyecto está haciendo de la propuesta transfeminista radical. Por medio de una resistencia a paradigmas patriarcales calcificados en un discurso de colonialidad, el quehacer político de lxs feministas decoloniales se ha visto imbuido por una agenda *trans*; desde una reevaluación de los conceptos mismos de mujer/hombre, feminidad/masculinidad, e interpelando asimismo al rol crucial de la interseccionalidad, el feminismo decolonial *transita* y *transgrede* las barreras y estándares ideológicos que subyacen a procesos canónicos de representación de sujetos femeninos y de equidad social. Es allí donde el feminismo decolonial conecta con el transfeminismo radical, que propone superar las barreras del género binario, entendiéndolo como una construcción social artificial y que funciona como una herramienta de control y, por ende, de opresión. Paul Preciado define los procesos sociales de formulación de género comentando que

Estamos asistiendo a una mutación de los dispositivos biopolíticos de producción y control del cuerpo, el sexo, la raza y la sexualidad. La

¹⁶ Mi aproximación feminista no consiste en una contradicción con la masculinidad, sino, por el contrario, propone una búsqueda por un diálogo más inclusivo que también tenga en cuenta las interseccionalidades de sujetos masculinos bajo el discurso patriarcal.

transformación a gran escala que afecta a la naturaleza de los procesos de producción de la vida en el capitalismo vendrá a modificar también la topografía de la opresión y las condiciones en las que la lucha y la resistencia son posibles. Será necesario crear nuevas formas de combate que escapen al paradigma dialéctico de la victimización, pero también a las lógicas de la identidad, la representación y la visibilidad que en buena medida ya han sido reabsorbidas por los aparatos mercantiles, mediáticos y de hipervigilancia como nuevas instancias del control (24).

Una de estas nuevas formas de combatir paradigmas dialécticos sobre la identidad la conforman las producciones artísticas desde los márgenes. De allí que las expresiones culturales dentro de la escena fémina del rock *underground* funcionen como un dispositivo de contestación crítica frente a los aparatos ideológicos del Estado que Althusser describe.¹⁷ Para fortalecer estas iniciativas de resistencia, una lectura de las mismas desde una conversación transfeminista radical y decolonial se hace pertinente. El diálogo entre ambas vertientes denota entonces la pluralidad de interseccionalidades, opresiones y circunstancias que tanto mujeres cisgénero como mujeres *trans* y subjetividades femeninas *otras*, enfrentan en sus vidas diarias dentro del marco de las sociedades occidentales contemporáneas, y donde el feminismo como macrocategoría enfrenta una nueva serie de retos. El pensamiento transfeminista comparte objetivos de reclamo por la equidad y la inclusión con el feminismo decolonial, que se moviliza a través de unos ejes de pensamiento que privilegian la creación de saberes otros, tomando en cuenta historicidades

¹⁷ Ver Althusser, Louis. *On the reproduction of capitalism: Ideology and ideological state apparatuses*. Verso Books, 2014, así como las notas preliminares del autor en Althusser, Louis. "Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation) (1970).

específicas y rescatando el valor de procesos de construcción subjetiva e identitaria como metanarrativas, rescatando su importancia en la fibra social.

Partiendo del marco anterior, la aproximación analítica de la construcción de identidad de la investigación parte de la premisa de que es necesario reexaminar las dinámicas de control biopolítico sobre los individuos y sus cuerpos desde múltiples coyunturas para lograr concebir la idea de una transformación social en la praxis con miras a la inclusión en equidad. Una de estas coyunturas que requiere reexaminación es, sin duda, la de la diferencia sexual y el constructo del género. Respecto a la falacia de la diferencia sexual como producción social constrictiva, en su trabajo *Gender Trouble* (1990), Butler cuestiona qué es lo que constituye el ser mujer y qué exactamente entra en juego al hablar de feminidad

Does being female constitute a “natural fact” or a cultural performance, or is “naturalness” constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex? (...) What other foundational categories of identity -the binary of sex, gender, and the body- can be shown as productions that create the effect of the natural, the original, and the inevitable? (2376).

Si *ser mujer* constituye un ejercicio performático más que un hecho natural, entonces la definición misma de la categoría conceptual de *mujer* y de lo *femenino* entran dentro de dicha performatividad producida y actuada con un fin identitario específico a cada sujeto que incorpora dicho performance. En este orden, cabría preguntarse cómo la *identidad* es producida. Al respecto, José Muñoz afirma que

The cultural performers (...) must negotiate between a fixed identity disposition and the socially encoded roles that are available for such subjects. The essentialized understanding of identity (i.e., men are like this, Latinas are like that, queers are that way) by its very nature must reduce identities to lowest-common-denominator terms. (...) Socially encoded scripts of identity are often formatted by phobic energies around race, sexuality, gender, and various other identificatory distinctions (6).

Estas categorías estereotípicas impuestas por el orden cisheteropatriarcal dominante en los enclaves donde se dan las puestas en escena de rock *underground* urbano en cuestión, constituyen un detonante para cuestionamientos sobre la identidad “femenina” en clave de rock. La razón por la que estos cuestionamientos son tan importantes para repensar el activismo feminista contemporáneo radica en que mientras no se logre salir de la coyuntura binaria falocéntrica que organiza la cosmovisión moderna, no será posible romper con los esquemas de dominación que perpetúan la subordinación de los sujetos femeninos a un discurso social patriarcal, pero que además subordinan a sujetos masculinos al mismo discurso, aunque a través de diferentes herramientas ideológicas. El control biopolítico de lxs cuerpxs continúa alimentándose gracias a una constante vigilancia de la subjetividad, regulada por prácticas y normas legales, religiosas, políticas, cívicas, económicas y culturales que refuerzan un status quo hegemónico, falocéntrico, rigurosamente clasificatorio y excluyente. Los estudios culturales pueden orientarse a arrojar luz sobre los mecanismos por los cuales lxs individuxs negocian con esas lógicas biopolíticas. Con dicha premisa propongo repensar el activismo feminista

contemporáneo desde procesos del rock/metal *underground* latinoamericano, cuya plataforma social se alimenta con el constante desarrollo de las redes sociales.^{18 19}

El análisis de lxs artistas en cuestión, y de sus procesos de puesta en escena, abren una ventana a colectivos (artistas y fans) que actúan como agentes culturales, y para quienes el rock/metal subterráneo ofrece un espacio de participación ciudadana. Estxs sujetxs promueven cambios sociales relevantes a través de su quehacer interartístico; están tejiendo sociedad *desde abajo y con las uñas*. Como quehacer interartístico, esta expresión sónica incluye tanto las letras de sus canciones y los sonidos estridentes propios del rock y el metal, como los recursos estéticos que acompañan su mensaje y la estridencia de su puesta en escena, además de la movilización cívica que gestionan tanto en tarima como en los medios y asimismo en la calle. Como búsqueda constante, el quehacer del *rocker* latinoamericanx puede leerse como una serie de actos de emancipación subjetiva anclados en contextos históricamente específicos. La mezcla diacrítica de todos los elementos que confluyen en un performance de rock subterráneo constituye la esencia de ese tejido social en permanente concepción y diseño. Esto tiene importancia, ya que, como indica Taylor, “las performances en carnadas siempre han tenido un papel central en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semialfabetizadas y digitales. No todos llegamos a la cultura o a la modernidad a través de la escritura” (8). De allí entonces la importancia de examinar expresiones culturales

¹⁸ Valga decir que estos esquemas además subordinan a sujetos masculinos al mismo discurso, aunque a través de diferentes herramientas ideológicas.

¹⁹ Biopolítica: Término foucaultiano que “reconoce diversas formas de racionalidad política que articulan de manera específica los procedimientos encaminados a resolver el problema de “cómo gobernar” distinguiendo entre sociedades de soberanía, de disciplina y de seguridad. El biopoder emerge en el paso de las sociedades disciplinarias a las de seguridad como articulación de dos tecnologías: la anatomopolítica y la biopolítica. El sexo es la “bisagra” que articula los dos ejes a lo largo de los cuales se desarrolla la tecnología política de la vida. Se relaciona con el disciplinamiento del cuerpo (la domesticación, intensificación y distribución de sus fuerzas) y con la regulación de la población” (Boyer, 131).

que hablan desde la carne misma-en particular las expresiones liminales- con relación a la producción de conocimiento. Dentro del performance del rock subterráneo hecho por cuerpos que históricamente han sido marcadas por fobias institucionales de diversa índole, dichos elementos discursivos son variados, desde el diseño del *flyer* del *toque* o presentación en vivo y de las carátulas de los discos, hasta los atuendos, los tatuajes, piercings, peinados, y maquillaje, pasando por la iconografía plasmada en las redes sociales, e incluyendo también el diálogo literario y voces de las composiciones y temáticas de sus canciones, todo ello parte y parcela del contexto sociocultural y espacial de los núcleos urbanos donde estxs artistas se movilizan y los cuales interpelan.

III. Metodología y posicionalidad

Esta disertación combina el análisis de múltiples agrupaciones de rock/metal que se movilizan en ecosistemas subterráneos ultraurbanos. El proyecto analiza específicamente dichas representaciones *underground* por medio de un archivo principalmente digital, que incluye videoclips – tanto remasterizados e ditados como caseros-, entrevistas fotografía y materiales gráficos, muchos de ellos creados y diseminados de formas artesanales a través de redes sociales y plataformas masivas como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, *Meta* y *YouTube*. Aunque en un inicio el proyecto se había concebido con la intención de llevar a cabo entrevistas y trabajo de campo, dado el contexto mundial con la pandemia del COVID en el que la investigación tuvo que desarrollarse, la metodología tuvo que *transitar*, al igual que el concepto operacional del proyecto mismo. No obstante, esto proporcionó, entre otras cosas, la ventaja de empujarme a (re)pensar espacios otros y áreas alternas de narración y circulación, incluyendo mirar ‘hacia

adentro' y decidirme a narrar *bits and pieces* de mi propia experiencia subjetiva, pasando así, yo misma, a ser parte de mi propio repertorio de análisis.

Más que analizar la naturaleza puramente sónica de cada subgénero, performance y/o agrupación, la investigación se centra en el valor de dichas propuestas a la hora de *transgredir* barreras conceptuales y desarmar discursos hegemónicos de control biopolítico a través de su quehacer artístico. El interés no consiste en evaluar el grado de calidad de ejecución instrumental, o el nivel de profesionalismo, virtuosismo y/o presupuesto de cada producción, sino pensar en cómo están contribuyendo *desde abajo* a posibilidades de 'ser' a través de sus apuestas interartísticas y el rol que estas adoptan dentro de conversaciones sociales tanto dentro como fuera de la plataforma musical. En última instancia, se dialoga con identidades marginales cuyas producciones se han caracterizado por ser hechas *con las uñas* y que por ello constituyen un objeto/sujeto de estudio único.

La metodología empleada consiste principalmente en el análisis de repertorio más que de archivo (Taylor, 2016), en el sentido de dar prioridad a los materiales audiovisuales y performáticos; elementos estéticos como fotografías, videoclips, grabaciones de conciertos y presentaciones en vivo, entrevistas y documentales, presencia en las redes sociales, entre otros, así como también el análisis de los diferentes elementos envueltos en la producción discográfica, tales como la instrumentación, las líricas, las carátulas de los discos, las estéticas de los cuerpos que narran historias desde la piel misma, etc. En este sentido, y pese a que, como indica Taylor, el archivo tiene la ventaja de perdurar en el tiempo, el material de repertorio ofrece su propia transtemporalidad, pues permite conexiones entre presente, pasado y futuro

[el archivo] (...) tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El

repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción (14).

Valga anotar cómo hoy día las nuevas tecnologías de la comunicación-y en particular las plataformas de redes sociales- permiten una mayor perdurabilidad espacio-temporal de materiales de repertorio, contribuyendo a borrar la brecha entre este y el archivo. De igual manera, y ya que yo misma hago parte de este ecosistema sónicocultural, y ya que mis estrategias de autonarración subjetiva están íntimamente ligadas a dichos espacios sónicos, me considero a mí misma como parte viva de ese repertorio y archivo. De igual modo, es de aclarar que al utilizar este tipo de material ya editado, el ángulo desde el cual se narra presenta sus limitaciones y desafíos, particularmente en cuanto al sesgo narrativo, entendiendo que esa memoria corporal en vivo no puede reproducirse completamente en las representaciones que de esa memoria se capturen. Hay un lente desde el cual se observa y con el que se hace la grabación, el video, etc. No es un material neutral, sino una ventana a quien lo realiza y al contexto del que emana. No obstante, y pese a estas dificultades inherentes al trabajo directo con repertorio, parte del análisis consiste precisamente en evaluar de qué forma y hasta qué punto los medios-en especial los formatos de redes sociales- y las tecnologías audiovisuales juegan un papel importante en la forma en que los productos culturales llegan al público, y cómo se

negocia y se trabaja con los mismos en procesos de (de)(re)construcción identitaria y de autonarración subjetiva.

Así pues, esta posibilidad de trabajar con material audiovisual y con redes sociales es especialmente relevante en la concepción de esta investigación, dada la circunstancialidad espacial que no me permite desplazarme en físico a cada uno de los enclaves que analizo; y por otra, los desafíos que me presentó la reciente crisis mundial debido a la pandemia y las nuevas dinámicas sociales que esta ha generado en términos de espacios para la autonarración. Con los cambios que impulsó la pandemia, muchas agrupaciones han fortalecido su presencia y accionar en las plataformas en línea, a la vez que las políticas de consumo también se han venido modificando de manera acorde. Sin embargo, es de resaltar que, particularmente desde el *underground*, mucho de este tejido cultural ya estaba activado antes de la crisis, dados los nichos de contestación subjetiva que estos espacios liminales *underground* por naturaleza generan y ofrecen.

La selección de materiales, tanto audiovisuales como literarios, procura dar relevancia a fuentes que no sólo hablan del *underground*, sino que también hacen parte de este. De esta manera, las fuentes incluyen entrevistas a artistxs y otros agentes que participan en las producciones en cuestión y que además habitan dichos enclaves. Conjuntamente, la selección de materiales y bandas obedece a mi propio proceso dentro de la escena que analizo y de la cual yo misma he hecho parte, a ambos lados de la tarima. La influencia del internet y las redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* y *YouTube*, además de otros sitios web dedicados a la promoción musical, son plataformas vitales para la escena que aquí analizo; hoy en día no sólo lxs artistas *underground* las usan, también lo hacen lxs artistas *mainstream*. Sin embargo, para el caso de la escena *underground* estos medios son aún más indispensables puesto que no sólo

nutren los procesos de distribución y promoción, sino que en ocasiones son los únicos medios disponibles, lo que refuerza el hecho de que las redes sociales han sido de por sí históricamente cruciales dentro de ecosistemas subterráneos. A falta de promoción, financiación y apoyo local, muchxs artistxs y bandas optan por convertir las redes sociales en su principal vehículo de comunicación y herramienta de autonarración. Esta característica de la escena *underground* conlleva en sí misma un comentario social frente a qué tipos de música y productos culturales se están apoyando y promoviendo y cuáles no. En este sentido, la invitación es doble: 1. analizar el nivel de influencia de dichos circuitos dada su naturaleza dinámica en la formación de la escena hoy; y 2. reflexionar acerca de las posibles razones por las que ocurre este fenómeno de prevalencia de las redes sociales en la construcción narrativa de las agrupaciones en cuestión. La permanente movilidad dentro de circuitos subterráneos alimenta procesos de deconstrucción identitaria. José Muñoz se refiere a estos procesos señalando que

the story of identity formation predicated on “hybrid transformations” (...) concerns subjects whose identities are formed in response to the cultural logics of heteronormativity, white supremacy and misogyny- cultural logics that work to undergird state power. (...) disidentificatory performances circulate in subcultural circuits and strive to envision and activate new social relations. These new social relations would be the blueprint for minoritarian counterpublic spheres (5).

Así, la puesta en escena y la performatividad del rock subterráneo en estos enclaves urbanos populares contribuye a propiciar ejercicios identitarios disidentes, que cuestionan el status quo desde la plataforma artística liminal. El proyecto presenta por tanto algunas de las propuestas artísticas que se están gestando dentro de la escena rock/metal subterránea urbana en Latinoamérica, con énfasis en Suramérica, en el periodo que comprende desde inicios de los años

ochenta hasta el presente, y de las cuales un buen número continúan activas hoy. Dado que la escena es amplia, vale aclarar que se trabaja con una selección representativa de agrupaciones y artistas. Esta es tan sólo una muestra cuya selección intenta incluir diversos matices tanto geográficos como estilísticos, siendo irrelevante el nivel de experticia o habilidad técnica músico-instrumental. No pretendo hacer un análisis exhaustivo de cada banda, tampoco pretendo asignar ninguna identidad de género sobre ningunx de estxs cuerpxs, ni tampoco me adhiero a ningún estamento político que lxs artistas puedan ofrecer. Sólo apporto una posible lectura-aunque no la única posible- con la que busco evaluar la policromía de aproximaciones a ejercicios cívicos que cada unx contribuye a la escena como parte de su quehacer transartístico. Aunado a lo anterior, evalúo las intervenciones interartísticas-musicoestéticas y políticas- de bandas y artistas de rock y metal *underground* como una forma de agencia social que desde Bogotá, Sao Paulo, Guayaquil, Buenos Aires y otros enclaves urbanos moldean las dinámicas sociales y políticas, influyendo, en última instancia, en los mecanismos que dichas agrupaciones utilizan dentro de su acción y participación en las políticas culturales en las que se desenvuelven. De allí que el proyecto haga énfasis en la capacidad de dichas intervenciones como prácticas transsubjetivas, ya que crean tejido social de naturaleza transgeneracional, transgénero, transcultural y transnacional a partir de gestiones interartísticas hechas *con las uñas*. Es fundamental examinar estas dinámicas dentro del contexto geográfico del que emergen y desde el cual se proyectan e incluso escapan. Es por ello que me enfoco en las geografías de los géneros feministas del rock y el metal, así como en el impacto social de sus culturas políticas, resaltando la importancia del contexto urbano y los circuitos que se crean a su alrededor para (re)pensar la cultura musical en movimiento. Así por ejemplo, se ponen en diálogo propuestas que emanan de Suramérica con algunxs artistas/proyectos comerciales estadounidenses y

Europeos, así como proyectos que fluyen dentro de diversos subgéneros musicales e instrumentales. Adicionalmente, se incorporan propuestas conformadas por artistas de diversas generaciones y sectores socioeconómicos. Todo esto con el objetivo de sacar a la luz la pertinencia de utilizar un lente propio al acercarse a las propuestas que, además de ser latinoamericanas, ofrecen una amplia gama de elementos culturales, económicos y sociopolíticos que las permean y con las cuales dialogan. Este factor las hace únicas, así como único debe ser el acercamiento y análisis que sobre ellas se haga.

Teniendo en cuenta lo anterior, entre los artistas y grupos que el proyecto examina, se incluyen agrupaciones tales como *Sin Pudor*, *Sexecution*, *Polikarpa y sus Viciosas y Póker* (Colombia); *Fire Strike*, *Crypta* y *Nervosa* (Brasil); *Petunias* (Ecuador); *Filosa e Indisposed* (Argentina), entre otros, todos proyectos desde la escena *underground* de rock/metal latinoamericana, o que al menos iniciaron desde esta escena concreta.²⁰ Paralelamente, el análisis incluye además otras propuestas con mayor representación fuera de la escena puramente subterránea y con mayor alcance en la esfera *mainstream*, tales como *Kraken*, *Andrea Echeverri* y *Los Aterciopelados* (desde Colombia), *Nervosa* (en su alineación actual ya establecida en la escena comercial, desde Brasil para contrastar con sus inicios en la esfera subterránea) y *Joan Jett* (como modelo/punto de referencia desde Estados Unidos). Esta selección obedece precisamente a que el tejido no responde ni a categorías de mercado ni 'género' per se, ni tampoco responde a confines nacionales o generacionales. Asimismo, los subgéneros musicales específicos que predominan en el análisis fluctúan entre el punk, el hard rock, el heavy metal y el thrash metal, principalmente. Sin duda, las mezclas con otros sonidos e influencias son tangibles,

²⁰ *Nervosa* es un ejemplo de una agrupación que inició desde lo subterráneo, pero que dio un salto a la escena comercial al firmar con el sello *Nuclear Blast*, como ha ocurrido con un gran número de agrupaciones en la última década.

pero parto de un foco musical más bien específico, considerando la vastedad de subgéneros y apuestas sónicas al interior del macroconcepto 'rock'. Las propuestas subterráneas en la escena rockera y metalera en cuestión apuntan así a repensar el lugar de lxs sujetxs en la sociedad al desbaratar -desde la plataforma artística- la opresión epistémica que conllevan los discursos cisheteropatriarcales y que a su vez rigen los espacios donde estas agrupaciones surgen y en los cuales se mueven, creando nuevo tejido social con proyección y alcance transnacional, transgénero y, por ende, transsubjetivo.

Al respecto, y como afirma Deena Weinstein

Cultural play does not occur in a social vacuum. Metal musicians, like all musicians, are embedded in a web of social relations that includes them, their fans, and institutional mediators such as record labels, radio stations, TV programs and concert promoters, among the multitude of actors. Indeed, it is not possible to imagine any cultural form existing without a network of social interaction that sustains and embodies it (1).

De allí la pertinencia de pensar ese nuevo tejido social que elaboran lxs agentes dentro de dicha escena musical. Un interrogante puntual que surge al examinar esta variedad de propuestas gestándose en diversas regiones del continente, es ¿cómo se tejen estas apuestas en diversos enclaves urbanos? ¿Qué rasgos en común comparten para atraer y convocar a un número cada vez mayor de sujetxs a ambos lados de la tarima de maneras transnacionales y transgeneracionales? ¿Qué hace esta música? ¿Qué aporta y a qué tipo de procesos se ofrece como ventana? ¿Cómo esta escena *underground* ha logrado mantenerse vigente? y ¿por qué parece haber personas confluyendo desde contextos geográficos distantes unos de otros e identificándose y afiliándose a estas estéticas y performances? A partir de estos y otros

interrogantes similares se puede pensar la escena rockera *underground* en la región latinoamericana. Evaluar sus cimientos ideológicos, su *raison d'être* y su capacidad de convocatoria puede ayudar a repensar las coyunturas y necesidades desde sus contextos específicos, puesto que el rock -como muchos otros componentes de la cultura popular- puede, sin duda, estudiarse como un microcosmos de la sociedad.

Mi posicionalidad. Habitando la ciudad desde una cuerpa *otra*.

Exorcizando el dolor

Como fémina latinoamericana rockera cuyos primeros contactos con el rock se dan desde el enclave urbano de la ciudad de Bogotá, Colombia, mi posicionalidad dentro del campo a investigar parte de una experiencia directa, en primera persona, desde el interior de la escena que analizo. Mi experiencia de primera mano con los ecosistemas culturales y sónicos del rock/metal subterráneo en enclaves ultraurbanos me permite ver muchos de sus intersticios y las conectividades que allí se generan. Si bien actualmente no habito esos enclaves geográficos, mi experiencia y contacto con la escena en cuestión sí surgen de allí y se mantienen activas de formas transnacionales y transgeneracionales. Tanto de un lado de la tarima como del otro, he tenido la oportunidad de navegar la escena rockera urbana *underground* suramericana, y más concretamente colombiana, bogotana, del sur de la ciudad, conectándola con la experiencia sónica en el Midwest estadounidense. Desde temprana edad, durante la escuela primaria,-y en ocasiones a escondidas- escuché los primeros *CDs* de colecciones de clásicos del rock en español que mi padre guardaba- y aún conserva hoy- en su colección personal, a la vez que contemplaba su guitarra y fantaseaba con poder yo también un día tocar. Desde ese punto en adelante, pude explorar diversas gamas del rock, pasando del rock clásico al *hard rock* durante mis primeros años de adolescencia y moviéndome hacia el *heavy metal* en la transición a la universidad, desde

donde las ramificaciones de mis intereses continuaron ampliándose, pasando por el *power, speed* y el *thrash metal*, así como algunos visos, aunque parciales, desde el *death metal* clásico, el metal gótico y sinfónico, hasta el *hardcore*. Mientras echaba mano a esta policromía sónica, también transitaba la ciudad, encontrando en sus enclaves subterráneos un espacio para dialogar con la experiencia que como cuerpo otra recogía del habitar la urbe. Espacios como los bares del sur de la ciudad (La primera de Mayo) y el centro (la Candelaria), propiciaron encuentros sónicos significativos e intercambios transartísticos relevantes.

A lo largo de este recorrido musical personal, también he formado parte de algunas agrupaciones subterráneas en la ciudad de Bogotá, tanto en pequeños proyectos musicales de familia, como con diversos músicos y amigos que han venido llegando a lo largo del camino y a ‘ambos lados del charco’, dejando una huella crucial en mi relación con lo sónico. *Transitando*. Es desde allí desde donde he podido alimentar mi experiencia como rockera, ya no sólo desde el lugar de consumidora/fan sino de artista. Cabe mencionar que todos los proyectos en los que he participado han pertenecido exclusivamente a un medio *underground*, fuera de los circuitos comerciales. Del mismo modo, los espacios físicos donde usualmente he tejido mi identidad desde la vivencia del rock y el metal han sido espacios urbanos muy subterráneos, tales como los *dive bars* de rock y metal del sur de Bogotá, donde escuché, cabeceé, bailé y también toqué rock y metal frente a un público igualmente *underground*. Estos espacios y contextos *entre líneas* son similares a los que manejan los artistas y agrupaciones que aquí analizo.



Figura 5. Agrupación de hard rock en español bogotana *Entre Líneas*, presentación en vivo en el bar *Kaoz*, Soacha, Colombia, 2012. De izq. A der.: Daniel Camacho (guitarra rítmica), yo, (bajo y coros), Jorge Pulido (voces), John Merchán (batería). Fuera de la toma: Andrés Segura (guitarra líder). Esa noche, como suele ocurrir en esta escena, el bar cobró la entrada. El bar se llenó. A nosotros nos pagaron con cerveza. Toma del video grabado por *Antares Rock*.²¹

De la mano con mi movilidad dentro de estos ecosistemas de rock y metal subterráneos, mi posicionalidad también está nutrida por la condición física con la que mi cuerpo lucha cada día y que en soberana manera informa mi subjetividad e identidad como fémina, así como mi relación estrecha con los espacios sónicos liminales como lugares de sanación. Esta condición de salud, que entre muchos otros estragos produce dolor e inflamación crónicos, está, desafortunadamente, categorizada dentro de esas enfermedades llamadas “de mujeres”. Digo desafortunadamente, ya que esto tristemente implica que es una enfermedad históricamente marcada-como las cuerpos que la padecen- de manera liminal y patriarcalizada. Vivir con esta condición me ha ayudado a entender los estragos del hipercisheteropatriarcado, literalmente, en mi propia carne, y es la razón por la cual la enfermedad, así como la frustración y el dolor que produce, se han convertido en mi maestros y yo en su estudiante. Al ser una cuerpo lidiando con una condición física sistemáticamente ignorada y abandonada por las instituciones (médica,

²¹ *Entre Líneas* fue una agrupación de hard rock en español, fundada por mi hermano Daniel y amigos, y en la que participé, como la única fémina, en el bajo y coros. La presentación a la que corresponde la imagen toma lugar en Soacha, Colombia. Soacha solía ser un municipio aledaño a Bogotá, situado en la periferia sur de la ciudad. Hoy día hace parte oficial de la ciudad.

mediática, académica, laboral y más), he encontrado a lo largo de los años un *safe space* en la música, y en especial en la música extrema, incómoda y liminal, muchas veces hasta invisible, como lo es para muchos la cuerpo que habito. La negociación subjetiva que toma lugar al interior de estos ecosistemas hechos *con las uñas* trasciende barreras geográficas y temporales, creando nuevos tejidos sociales en clave de rizoma que a su vez se conectan, como los sistemas simbióticos de micorriza, en asociaciones y colaboraciones orgánicas complejas.

~***~

Acabo de salir de otra cita médica. El dolor y la fatiga extremos han colonizado mi cuerpo desde hace tiempo. Otro médico, otra institución. La misma respuesta. 'Está en su cabeza'. 'No hay nada anormal'. 'Molestias normales de ser mujer'. Camino, con el útero magullado, de vuelta a casa por el sucio asfalto de la áspera ciudad que habito. Mis audífonos retumban con la voz de Fito "En esta puta ciudad/ todo se enferma y se va/ y matan a pobres corazones/ ¡Matan a pobres corazones!".²² Una vez más, el sistema me recuerda que tengo que ser mi propia defensora. Nadie más lo va a hacer por mí. Tengo que abogar por mí misma. Mastico con rabia estos pensamientos mientras la voz de Fito sigue reventándome los tímpanos: "Buen día, Lexotanil/ buen día, señora/ Buen día, doctor/ Maldito sea tu amor/ tu inmenso reino/ ¡y tu ansiado dolor!" Una vez más me subo al bus, con la bolsita con la que me mandan a casa; ibuprofeno y una orden de pastillas anticonceptivas, para 'regular' las hormonas. Para continuar enmascarando los síntomas. Pastillas para simular que todo está bien, y que mi cuerpo sigue cumpliendo con los estándares sociales, sin causar alboroto. Pastillas para adormecer a la araña. No quiero pastillas. Quiero rock. Fito sigue retumbando en mis oídos:

²² Versos de la canción "Ciudad de pobres corazones", escrita por Rodolfo (Fito) Páez (1987), parte de su álbum homónimo. Disponible en *YouTube* en https://www.youtube.com/watch?v=_X0ET_dsieE

“¿Qué es lo que quieres de mí?/ ¿qué es lo que quieres saber?/No me verás arrodillado/ ¡No me verás arrodillado!” Una vez más, el sentimiento es de desolación. En mi interior, sé que hay algo muy serio ocurriendo. Lo siento. No importa que la institución médica aún no lo vea. No importa que, a los ojos de la gente, me vea perfectamente bien. La telaraña es insidiosa. Yo lo sé. Porque soy yo quien habita mi cuerpo.

Estoy hastiada de ser invisibilizada, callada con pastillas que no me curan. Adolorida en la cuerpo, pero también en el corazón, al ver cómo mi subjetividad femenina me implica existir en ocasiones como una nadie en esta sociedad, que me da la espalda pero al mismo tiempo exige de mí que siga actuando una vida normal. Que siga funcionando. Que siga produciendo. Y yo lo hago. Con mi cuerpo gritando, yo lo hago. Continuo el performance. Cumpló con todos los estándares. Me adhiero a las normas. Pongo mi carne magullada y sangrada de lado, y con la frente en alto, sigo adelante cada día. Con una sonrisa por fuera. Por dentro, soy una cherry bomb a punto de estallar. Me cuelgo el bajo al hombro. Enciendo el amplificador. Conecto el pedal de distorsión. Pruebo el micrófono. Respiro profundo. Los dedos atacan las cuerdas. El sonido llega. Todo lo permea. De repente olvido el dolor miserable que coloniza mi cuerpo. Por dentro me estoy desmoronando, estoy sangrando. Mis órganos cada vez más constreñidos por la telaraña silenciosa que desde mi útera se extiende a toda mi cuerpo sofocada. Pero ahora el rock habla. No hay tiempo para lamentar el dolor. Mejor es abrazarlo. Después de todo, dicen, el dolor es el corazón del arte. Los dedos continúan atacando las cuerdas de metal. Quiero dejarme llevar. La vibración me sana, me reivindica. En un inicio porque duerme el dolor, pero luego porque se mezcla con él. Lo abraza. Entre la descarga intensa de metal que atraviesa toda mi cuerpo, comulgo con mi dolor. Me disuelvo en el sonido. Cuerpo, dolor y sonido como un solo ser cohabitando de manera simbiótica. Las ondas densas y subliminales de mi instrumento

*se mezclan con el beat salvaje de los platillos, el bombo y el redoblante. Las guitarras irrumpen arrasadoras. Mi cabeza comienza a hacer lo suyo. Mi cabellera adquiere de repente vida propia, es ella quien dirige mis movimientos, no yo. Me muevo salvajemente. La distorsión metálica de las guitarras me atraviesa con su grito agudo y filoso, como cuchillo. Como machete. Quiero que el sonido entre en mi carne, en mi órganos constreñidos, y los libere. Dejo que corte la telaraña. Entre el violento movimiento de mi cabellera, logro divisar el mosh del público. Así es. ¡A Poguear! La adrenalina manda. Las voces que salen de mí son policromáticas, como lo es la experiencia de transitar la ciudad que habito en mi propia cuerpo. Juego entre voces. Rasqueo. Grito. Gruño. Reverbero en gutural. Por fin siento la araña saliendo de mis entrañas. La escupo. Miro a mis compañerxs de banda, todxs en el mismo trance. La araña también cabecea. Soy feliz.²³ ~***~*

²³ Desde la plataforma artística se generan herramientas que posibilitan el diálogo crítico con las instituciones, incluyendo la institución académica, familiar, médica, entre otras. Ese concepto del *self-advocacy* que impulsan estos espacios sónicos liminales conectan de maneras transinstitucionales e invitan al diálogo.

Cherry Bombs a punto de estallar. Estridencias en fuga.



Figura 6. Agrupación de rock *The Runaways*, fundada por *Joan Jett*, interpretando el icónico tema “Cherry Bomb” (1976).

De izq. a der.: *Joan Jett* (guitarra rítmica), *Jackie ‘Fox’ Fuchs* (bajo), *Cherie Currie* (voces), *Lita Ford* (guitarra líder). Fuera de toma *Sandy West* (batería).²⁴



Figura 7. Agrupación de rock *BURP* haciendo un cover en vivo del tema “Cherry Bomb” de *The Runaways*, en el *8th Street Tap Room Bar*. Lawrence, KS. 2018.

De izq. a der.: *Yo* (bajo y voces), *Cam Cameron* (batería y voces), *Mónica Veiga* (guitarra y voces).²⁵

Las conexiones transnacionales, transgeneracionales y-por ende- transmóviles, están latentes

bajo tierra dentro de la praxis artística que germina desde el asfalto de los márgenes. Las figuras

²⁴ Imagen tomada del videoclip oficial de la canción (min 0:17), disponible en *YouTube*:

https://www.youtube.com/watch?v=_EBvXpjudf8 *The Runaways* es un ejemplo, a su vez, de violencia contra la mujer al interior de la escena rock. Su manager, *Kim Fowley*, fue acusado en múltiples ocasiones por mantener conductas sexuales inapropiadas incluyendo con menores y casos de acceso sexual sin consentimiento. Dos de las denunciantes fueron *Jackie (Fox) Fuchs*, bajista de *The Runaways* y *Carrie Mitchell* (“*Kari Krome*”), compositora lírica de múltiples temas de la banda, y co-autora de la canción “Cherry Bomb” junto a *Jett*. Sobre este escándalo, hay múltiples artículos de prensa disponibles, entre los que destacan <https://www.rollingstone.com/music/music-features/runaways-kari-krome-kim-fowley-lawsuit-1234724326/>, <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/09/the-runaways-jackie-fuchs-claims-she-was-raped-by-manager-kim-fowley>

También cabe señalar que *The Runaways*, al igual que *Jett* en su posterior proyecto con *The Blackhearts*, no fueron famosxs inicialmente en el contexto estadounidense desde donde surgieron, sino que, como ocurre con otras agrupaciones, alcanzaron la fama en oros enclaves primero (Japón).

²⁵ Fotografía tomada por mi profesora, Dr. Santa Arias.

BURP fue un breve proyecto experimental de rock ‘de garaje’ entre amigxs, fundado por *Mónica Veiga* y yo durante el año 2018. La mayoría de ensayos tomaron lugar en la sala de nuestras respectivas viviendas, y con la mitad de los instrumentos prestados. No teníamos una dirección artística específica, simplemente queríamos gritar. Parte de la iniciativa de este evento fue apoyar a víctimas de acoso sexual. No recibimos un pago, sólo tocamos para apoyar la causa y por amor a la música.

6 y 7 así lo demuestran. El hecho de que Mónica, Cam y yo-todxs provenientes de diversos contextos geográficos- estemos tocando un tributo a “Cherry Bomb” (1976) en un dive bar de la ciudad de Lawrence, KS, en pleno corazón del Midwest de los Estados Unidos en el año 2018, cuarenta años después de que esta canción fuese parida por otrxs cuerpxs que también decidieron narrarse, importa. Importa porque representa el devenir transartístico y transsubjetivo que toma lugar en las entrañas de un espacio sónico aparentemente liminal, pero a su vez transterráneo, en donde sus participantes- esxs *cherry bombs* a punto de estallar- y objetxs de desarraigos discursivos institucionales de toda índole, dentro y fuera de la tarima, encuentran puntos en común desde donde narrarse.

Este es otro tejido en común que se hilvana entre mi experiencia subjetiva individual con la de millones de otras cuerpos atravesando situaciones similares de desarraigo cívico, médico, científico, político y, en última instancia, humano. La noción de transsubjetividad resonó desde el inicio del proyecto, en especial al haber experimentado en mi propia carne los efectos nocivos de la persistente patriarcalización institucional-particularmente la institución médica- en las diferentes esferas de lo social y cómo esto se refleja en la naturaleza del *struggle* que forma parte de mi experiencia habitando la indiferencia de la ciudad como cuerpo en dolor.²⁶ En este escenario, lo sónico extremo ha servido como catalizador, escudo, y espada. De allí que la aproximación al rock en el proyecto emane de un principio de *quilting* transsubjetivo, en donde lo sónico extremo es la aguja y las cuerpos el telar. Considero relevante dedicar este espacio de la

²⁶ La institución médica ha ayudado, sin duda, pero este no ha sido un proceso orgánico. He tenido que valerme de mi propia capacidad de agencia y *advocacy* para crear mecanismos de negociación que me permitan acceder a mejores servicios y atención. La necesidad de abogar por una misma se agudiza al ser una cuerpo, y en especial, una cuerpo cuya condición obliga a abordar la en ocasiones invisibilidad de otrxs cuerpxs. Es en este sentido que el rock, como espacio de enunciación, contribuye a visibilizar corporeidades que se ven en la necesidad de contestar estatus de clandestinidad subjetiva a la que, por diversas razones que normalmente intersectan, hayan podido ser sometidxs. Desde la resiliencia de lo sónico se interpela así el asfalto, afianzando raíces en la propia aspereza que este presenta.

introducción a delimitar mi propia posicionalidad frente al tema que discuto, puesto que en última instancia, es mi propia experiencia y posicionalidad como fémina rockera y cuerpo liminal lo que constituye la médula espinal y el motor de mi proyecto. En concordancia con lo anterior, a lo largo de los capítulos el lector encontrará secciones en cursiva que, como la experiencia subjetiva misma en cuestión, se presentan a manera de *quilt* narrativo, en donde el diálogo teórico se funde con la experiencia material de una cuerpo encarnando ejercicios de transsubjetividad. El uso de la cursiva constituye un intento por dar mayor claridad a los cambios de voces dentro de la lectura, marcando así los momentos en los que inserto mi voz personal explícitamente.

Ahora bien, tomando en cuenta mi posicionalidad, uno de los conceptos operacionales de la disertación es, sin duda, el concepto de la subjetividad leída en clave *trans*. Desde un punto de vista sociológico, la subjetividad pertenece al campo de acción y representación de los sujetos que están siempre condicionados a circunstancias históricas, económicas, políticas, culturales, raciales, de género, etc. En este sentido, y de acuerdo con el diálogo que entabla Marta Rivas con los postulados de Foucault, “existen dos formas de subjetividad: una que obliga al individuo a depender y ser controlado por discursos, prácticas, códigos y normas y otra (*transsubjetiva*) que refiere a ‘procedimientos y técnicas’ que uno se aplica a sí mismo para conocerse e identificarse y que le permiten transformar su propio modo de ser” (563). Los espacios liminales *underground* como el que propongo aquí como objeto de estudio, permiten una opción de *transgredir* subjetivamente dicho orden simbólico a través del suelo artístico y específicamente sónico. Esto en la medida en que estos espacios liminales permiten una participación activa de los individuos en dichos procesos culturales que generan y moldean. Christopher Small, a través de su concepto de *musicking* (1998), por ejemplo, plantea que la música no debe entenderse como un producto,

sino como un proceso en donde todos participan. La disertación dialoga así con los siguientes interrogantes: ¿Cómo aborda cada unx de estxs rockerxs las relaciones, conflictos y negociaciones de identidad y género desde la plataforma musical y el performance? ¿Cómo ayuda el rock a pensar y repensar las estrategias de (re)presentación y (re)construcción transubjetiva en las sociedades contemporáneas y el lugar de lxs sujetxs en ellas para facilitar la participación en equidad, particularmente de sujetos femeninos? ¿Cómo se deconstruye la categoría del género desde la plataforma del rock como espacio de negociación subjetiva? ¿Cómo desafían lxs artistxs y participantes en el proceso de musicking *underground* la violencia epistémica de los discursos patriarcales derivados de una lógica de racialización para promover agendas alternativas y más inclusivas sin caer en el círculo vicioso de victimizarse y/o victimizar conceptos como la noción misma de *mujer* o de *lo femenino*? De allí que la investigación problematice el uso mismo de la palabra *mujer* como categoría universal para definir a todxs lxs sujetxs en cuestión.

Además de llamar a dicha problematización frente a jerarquías de género nocivas que irremediablemente derivan en discursos fóbicos, otra razón clave para la elección de la escena subterránea en la investigación, radica en que es un formato marcado por el modelo del “hágalo usted mismo”, o como se dice en Colombia, *hecho con las uñas*. En la cultura rockera *underground* urbana latinoamericana, y específicamente en el trabajo artístico y sociopolítico de féminas dentro de esta escena, se observa también esa afinidad de sus participantes por una cultura del *hágalo usted mismo* que llama a una autoidentificación con un principio de oposición crítica frente a problemáticas sociales del diario vivir. Dentro de estas problemáticas se encuentran las inequidades de género y de clase. Estos procesos son inseparables de jerarquías de género, clase y raza, entre otros. Lxs artistas aquí analizadxs trabajan sobre estas problemáticas a

través de su quehacer artístico, en donde plasman diversas experiencias de su vida diaria que reflejan estas y otras coyunturas sociales con el propósito de denunciarlas y transformarlas en dinámicas más inclusivas.

En este marco, el rock/metal urbano *underground* hecho por sujetxs femininxs se articula como una potente herramienta de agencia y trans subjetividad que contiene el potencial para generar cambios sociales en la praxis. Estos cambios incluyen una mayor inclusión y participación ciudadana a través de una problematización de la inequidad y por medio de un apoyo a la integridad de lxs cuerpxs *otrxs* y subjetividades *otras*, que se proyecta desde lo artístico pero no se queda allí. Por ello, la investigación analiza enclaves urbanos donde se gestionan y fortalecen nuevas narrativas feministas desde el rock subterráneo, entre las cuales se dialoga con el feminismo decolonial y el transfeminismo radical- incluyéndose expresiones de la escena rockera/metalera y su escena social, la cual abre una ventana a síntomas que reflejan coyunturas sociales profundas, interceptadas por diversos tipos de violencias. La importancia de este enfoque radica en que dichos enclaves proporcionan espacios donde se gestan subjetividades alternativas en relación con dinámicas identitarias propulsadas desde la hirviente olla a presión de la liminalidad; en este sentido, literatura, música y performance son expresiones cruciales de la identidad cultural y la escena *underground* latinoamericana participa activamente de dichos procesos identitarios, lo que a su vez propicia espacios de participación cívica e integración social que ofrecen posibilidades desde las que se busca la equidad y se reclama la dignidad y el respeto.

Como territorio de negociación de identidades, las escenas del rock y metal urbano *underground* que se gestan desde América Latina son espacios culturales e identitarios en permanente movimiento y cambio, como ocurre con todos los espacios culturales. Lo que me

interesa en particular de estas escenas, no obstante, es su postura radical frente a discursos institucionales y su icónica “rebeldía” que muchos llaman “sin causa” frente a una multiplicidad de parámetros tanto estéticos, como de comportamiento. Esto es especialmente cierto para cuerpxs otrxs, históricamente objeto de violencias epistémicas. De ahí que la famosa frase acuñada por *Jett* “Other people will call me a rebel, but I just feel like I’m living my life and doing what I want to do. Sometimes people call that rebellion, especially when you’re a woman” (2014)²⁷, adquiere un renovado sentido de validez y pertinencia. Es específicamente en este contexto donde las políticas feministas radicales conectan con la escena rockera y metalera subterránea porque no sólo intervienen en las formas en que se construye identidad, sino que trascienden la barrera del concepto mismo; la identidad no *es* o no *existe* como categoría universal o inmutable y lo que el feminismo liberal -aun en esencia heteronormativo- define como *mujer*, se expande radicalmente desde la perspectiva transfeminista, para dar cabida a otras subjetividades alternas. La denominación de *mujer* no se restringe sólo a cuerpos que menstrúan, o individuos con útero. De allí la preferencia- y la apuesta- por el uso del término *útera*, así como otros términos que buscan una apertura subjetiva más inclusiva desde lo lingüístico, tales como *féminas*, *cuerpos femeninos*, *identidades femeninas*, *cuerpas otras*, *cuerpxs*, etc. Todos estos esfuerzos lingüísticos en aras de dar mayor cabida a subjetividades otrxs.

La participación de féminas en la escena rockera *underground* en cuestión invita a apreciar las subjetividades alternativas que emergen del rock y el metal, y que lo hacen mediante procesos de desterritorialización y reterritorialización identitaria. Así, el proyecto es pertinente para el momento actual ya que enfatiza en la posibilidad de expresión que brinda esta escena transartística para aquellxs sujetxs que sistemáticamente se posicionan en la liminalidad. Esto ya

²⁷ Jett publica dicho mensaje en su cuenta de *X* (antiguo *Twitter*) @joanjett en 2014.

que sus estéticas, performances visuales, corporales y de género, así como sus actitudes, posturas, identificaciones y sus propias corporeidades y existencialidades no encajan -o no pretenden encajar- dentro del molde heteronormativo cisheteropatriarcal tradicional de las sociedades latinoamericanas en cuestión.

Por otro lado, este proyecto no sólo busca analizar dicha potencialidad en la expresión musical artística, sino que busca a su vez hacer un llamado a reevaluar el potencial académico transdisciplinar para abordar diversas manifestaciones artísticas rockeras y metaleras *hechas desde abajo*. Estas propuestas musicales y artísticas expresan dicho potencial transdisciplinar al posicionarse en espacios divergentes frente al orden social tradicional; dichas apuestas estéticas, kinestésicas y sónicas son liminales y, en este sentido, transgresivas, lo que a su vez abre el campo a un diálogo multidisciplinar flexible y dinámico. Es precisamente esa cualidad de liminalidad lo que enriquece la mirada específica de esta investigación. Así pues, el estudio aborda un conglomerado de subculturas urbanas *underground* que se articulan alrededor de un género musical también *underground*, buscando así aportar al debate de la transgresión subjetiva.

A través del análisis del ecosistema rockero y metalero subterráneo y de los tejidos sociales que las féminas hacen dentro de este, se hace posible abordar la importancia de ese cuerpo *otrx*, ese sujeto *otrx*, que *transita*, *transciende*, que se *transforma* y *transforma* así su realidad. A partir de una negociación con sus diversas esferas transsubjetivas (transnacional, transgeneracional, transnacional y transgénero), sus actorxs en cuestión articulan su razón de ser y moldean una estética que expresa dicha razón de ser dentro de un ensayo identitario particular y personal, pero en constante negociación con sus interacciones en sociedad. Lo transsubjetivo se expresa a través de cada una de estas capas identitarias; desde su accionar artístico, cada

individuo (re)moldea dichas capas en respuesta a su propia experiencia vital del contexto social y temporal que plantea el espacio que donde se *es*.

Las agrupaciones que forman el núcleo de análisis responden así a una espacio-temporalidad cuyas raíces formativas y/o al menos sus influencias artístico-musicales y estéticas se sientan en la década de los ochenta, y que han venido evolucionando y transformándose conforme los desafíos y coyunturas de cada década desde entonces. Para el contexto latinoamericano, estas coyunturas vendrán ligadas concretamente a las políticas del neoliberalismo, que da paso a la expansión de las ciudades y las vicisitudes de habitar la ciudad desde un cuerpo femenino *otro*. Así, ciudad, género y performatividad confluyen en la construcción transsubjetiva de dichos individuos, apoyando sus procesos de transformación individual pero a su vez también fomentando procesos de transformación colectiva, analizando sus agencias y conflictos desde las especificidades de las geografías urbanas e institucionales que habitan.

IV. Estructura. *Dialogando con la policromía*

El proyecto se compone de tres capítulos que exploran, desde diversos ángulos, las dinámicas socioculturales transsubjetivas que se dan dentro de ecosistemas de rock subterráneo en enclaves ultraurbanos por parte de sujetos féminas y cerpas otras como respuesta a inequidades de género experimentadas dentro y fuera de dichos ecosistemas. Mi análisis es cíclico. Empiezo y termino con la artista Joan Jett con el objetivo de ilustrar las dinámicas e interconexiones transnacionales y transgeneracionales que se gestan entre los circuitos sónicos del rock y qué tipo de tejidos específicamente se hilvanan desde la escena subterránea en diálogo

con dichas transmovilidades. De este modo, al examinar los mecanismos de autonarración y negociación subjetiva de los individuos en cuestión, el objetivo apunta a pensar el ecosistema latinoamericano no como un espacio cerrado, sino como un telar abierto de formas transgeográficas y transculturales.

El Capítulo Uno, “Geografías del rock en clave latinoamericana: Circuitos sónicos y ciudad. Performatividades de género y sexualidad. Propuestas desde América Latina”, hace una revisión bibliográfica del trabajo académico en torno al rock/metal para así contextualizar, desde un marco global, el impacto social de la política cultural en el centro de la escena del rock/metal *underground* en América Latina. Examino especialmente las contribuciones existentes sobre rock y metal orientadas hacia ecosistemas *underground* y sus mecanismos de diálogo con propuestas musicoartísticas emergentes en la escena del rock. Esta revisión no busca ser enciclopédica. En cambio, busca escudriñar en las grietas; navegar ese vasto corpus y sacar a la luz contribuciones que, de maneras interdisciplinares, dialogan con el repertorio de la escena rockera desde espacios epistémicos no canónicos que problematizan lo liminal de la escena rock.

El capítulo analiza los espacios sónicos y circuitos pluriculturales de dichos enclaves para explorar cómo estas dinámicas transforman las relaciones sociales y, por lo tanto, cómo transforman las relaciones de poder. El capítulo ofrece una exploración general del rock/metal *underground* y el trabajo académico al respecto y reflexiona sobre su dinámica e impacto social a través de cuatro vectores principales: 1. Una revisión panorámica de la literatura. 2. Un enfoque hacia el rock latinoamericano y cómo éste informa el corpus literario en general. 3. Cómo la literatura ha abordado la posibilidad del rock como proceso de transformación social. y 4. Qué significa hablar de lo subterráneo en el rock/metal, dada la fluidez en los nichos del mercado *underground*. Para esto, examino la fabricación de tejido social desde esta expresión

cultural entendida como proceso interartístico *crossover* en el que participan todas las partes; todxs lxs involucradxs juegan un papel dentro de estos circuitos sónicos y culturales. Las intervenciones de todxs se caracterizan por poner énfasis en las negociaciones subjetivas dentro de dichos ecosistemas en respuesta a ecosistemas urbanos concretos en los que estxs artistxs y sus redes se ven en la necesidad de desenvolverse y a cuyos desafíos deben responder. Por medio de esta revisión, el capítulo busca así aproximarse a interrogantes como ¿cuál es el potencial del rock para cerrar la brecha de las diferencias interseccionales entre lxs sujetxs actores/agentes que participan de la escena rock/metal *underground*? Y ¿qué está ofreciendo esta música para la construcción identitaria de todxs sus participantes a ambos lados de la tarima? ¿Cómo una artista como *Joan Jett* convoca y conecta a un público tan diverso? ¿cómo llegan los álbumes artesanales con sellos independientes de *Las Polas*, producidos en Bogotá, Colombia, a la escena subterránea en París, Francia? Y, volviendo al ejemplo que abre este capítulo, ¿qué me une como rockera latinoamericana a *Joan Jett*, y a su vez a las *Polas*, a las *Cryptas*, las *Nervosas*, las *Filosas*, Las *Petunias*, o las *Indisposed*? Y ¿En qué formas el trabajo académico contribuye a (re)pensar las intervenciones cívicas del rock digerido como proceso?

El Capítulo Dos, “Subjetividades transgresivas y cuerpos subversivos: performances de la escena rock/metal *underground* latinoamericana”, explora ejercicios estéticos policromáticos al interior de ecosistemas de rock y metal urbanos subterráneos. El capítulo resalta aspectos del complejo sistema que da forma a la subjetividad humana. Esto a través del análisis de diferentes componentes que integran performances interartísticos de rock/ metal y la mezcla ecléctica de elementos creativos involucrados en su puesta en escena, tales como indumentaria, maquillaje, estilos de cabello, marcajes en la piel, gestualidad, escenografía, entre otros. Estos elementos audiovisuales y kinestésicos incluyen así la estética y el lenguaje corporales, la ejecución y la

puesta en escena instrumental y musical y la escenografía que la acompaña. Este capítulo examina particularmente ejercicios de puesta en escena en vivo (en el escenario del concierto masivo y el *toque* subterráneo) y en el videoclip (en el escenario de los medios audiovisuales digitales, tanto profesionalmente editados como ‘caseros y artesanales’), con énfasis en explorar la capacidad del performance corporal como herramienta de gestión interartística de lxs sujetxs dentro de la escena. Lo anterior tomando en consideración cómo en la era actual estos circuitos digitales-y particularmente los formatos masivos de redes sociales- adquieren aún una mayor relevancia en las prácticas de autonarración. Entre las agrupaciones que analizo se incluyen *Polikarpa y sus Viciosas*, *Sexecution*, *Póker*, *Sin Pudor* y *Andrea Echeverri* -desde Colombia (todas provenientes de Bogotá, con excepción de *Sexecution*, proveniente de Tuluá Valle) -, *Filosa e Indisposed*- desde Buenos Aires, Argentina-, y *Fire Strike* y *Crypta* – desde São Paulo, Brasil.

El motor que propulsa esta exploración es una invitación a repensar académicamente esta serie de elementos performativos llevados a cabo por cuerpos femeninos en esta escena rockera urbana latinoamericana subterránea, así como las diversas conexiones que esas féminas tejen y crean entre ellxs, traspasando barreras geográficas, generacionales y de género. La versatilidad de lo *trans*- en términos de lo transnacional, transdisciplinar, transartístico, transgeneracional y por ende, transgresor-es de vital importancia en el análisis. Es por ello que el capítulo resalta la importancia del prefijo *trans*, en tanto que este revela las conexiones que se hilvanan- de formas transsubjetivas y desde el espacio sónico extremo- entre lxs sujetxs en cuestión.

El Capítulo Tres, “Rock para sanar. Exorcizando el dolor: Transfeminismos radicales, rock & roll y nuevos tejidos sociales”, analiza el rock como un medio para sanar. El hilo conductor del capítulo se teje alrededor de un ejercicio exploratorio de posibles respuestas desde

el rock y el heavy metal a episodios de violencia de género, específicamente hacia cuerpos femeninos y otras subjetividades *cuerpas*, y en contextos suramericanos urbanos, en donde la experiencia diaria de habitar la ciudad y transitar la calle como cuerpa es un reto. Así, el capítulo explora diversos ejercicios de sanación psicoemocional que toman lugar dentro de ecosistemas de rock subterráneos, incluyendo ejemplos de ejercicios subjetivos sobre lxs cuerpxs para lidiar con el trauma, tales como las prácticas de automutilación y modificación como el tatuaje y la perforación, al igual que prácticas discursivas colectivas como el *moshing* y el *headbanging*. Así, el capítulo se centra en las formas en que lxs cuerpxs otrxs canalizan una amplia gama de complejas emociones que derivan de la experiencia de habitar la urbe y cómo-movilizándose dentro y alrededor de escenas rock y metal *underground*, las transforman en acciones positivas, capaces de crear un nuevo tejido social. Al trabajarlas y transformarlas a través del arte, lxs sujetxs asimismo transforman sus propias vidas y la sociedad en la que viven. Como lo indica Small por medio del concepto de *musiciking*, lo relevante no es lo que la música *es*, sino lo que *hace*: “What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants? (...) What’s really going on here? (10). El rock y metal, y particularmente el que emerge de contextos subterráneos, deviene una herramienta clave en procesos de recuperación emocional y psicológica. La música rock y heavy metal a menudo aborda temas relacionados con la lucha, la superación, la perseverancia y la resiliencia. Entre las agrupaciones que analizo en este capítulo se incluyen *Nervosa* y *Crypta* (desde Brasil), *Sin Pudor* (Colombia) y *Petunias* (Ecuador), así como también dialogo con pogos (moshpits) que toman lugar en espacios masivos de rock y metal tales como el festival masivo de rock y metal al aire libre en Bogotá, *Rock Al Parque*.

Finalmente, en el epílogo, vuelvo a recoger la importancia de releer el rock en clave de *proceso*, y los diversos mecanismos por medio de los cuales la transsubjectividad permea los actos de movilidad subjetiva y negociación identitaria de sujetxs dentro de escenas de rock/metal urbano subterráneo en Latinoamérica y, en particular, de aquellxs sujetxs femeninxs, sujetxs féminas y cuerpos *otras*. El análisis del rock/metal subterráneo desde Latinoamérica, pensado y leído a través de un lente cultural enfocado a la agencia transfeminista radical contribuye al debate sobre cómo deben evolucionar las formas en que entendemos el performance cultural como herramienta de transformación subjetiva; esto es, como herramienta *trans*subjectiva. Las experiencias identitarias de todxs lxs sujetxs desde un lente transfeminista deben tener acceso a los mismos espacios y acceder a mecanismos de agencia social en equidad. Sin embargo, esto no es posible mientras que las categorías impuestas por el cisheteropatriarcado continúen en vigencia. La investigación resalta entonces la importancia de conectar teorías deconstructivistas sobre género y sexualidad así como preceptos del pensamiento feminista decolonial y contemporáneo en diálogo con el momento actual como producción cultural. Esta conexión permite una conversación transdisciplinaria necesaria para comprender mejor las complejidades, los silencios y las relaciones desiguales de mujeres y subjetividades féminas consideradas como *otras*, incluyendo las de comunidades LGBTQIA+ con sus colectivos sociales a través del lente de lo *trans*. Es por ello que la disertación conecta estos proyectos culturales en un análisis crítico que contribuye a arrojar luz sobre el significado clave de la *trans*subjectividad. Al evaluar la agencia de rockerxs y metalerxs en la escena urbana *underground* latinoamericana y su impacto y potencial para el cambio social y político, la propuesta que hago se orienta en última instancia a identificar modos alternativos de ser y existir, negociando dinámicas sociales, culturales e identitarias que moldean nuestra subjetividad para así generar espacios alternos de expresión y

participación social en la praxis. Esta revolución transubjetiva *en clave de rock* se hace utilizando como herramientas principales un disco, unas botas punteras, un micrófono, una batería, una guitarra eléctrica, un amplificador y, por encima de todo, mucha actitud.

Como lo indica Hélène Cixous en su ensayo “The Laugh of the Medusa”: “What strikes me is the infinite richness of their individual constitutions; you can’t talk about a female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes (...) Women’s imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible” (1869). El quehacer de las féminas en el rock tiene muchos matices y texturas diferentes, y es este elemento de diversidad lo que nutre nuestra agencia artística y social; cada fémina dentro de la escena rock, punk y metal, tanto lxs artistas como sus seguidorxs, estamos aportando constantemente a la construcción identitaria de cada unx como individux pero a su vez edificando narrativas colectivas de equidad de género y de apreciación y evolución como féminas de maneras transnacionales. Así, las estéticas que surgen dentro de la escena del rock y metal subterráneo que se gesta desde América Latina contribuyen a crear espacios de contestación identitaria en permanente movimiento. En este escenario, las políticas feministas contemporáneas, expresadas a través de dichos *performances* visuales, corporales y kinésicos, no solo intervienen en las formas en que se construye identidad, sino que *trascienden* la barrera del concepto mismo; la identidad no *es* o no *existe* como categoría universal o inmutable. Zaira Navarrete -Cazales plantea que “la identidad es un concepto necesario pero imposible. (...) Hoy sabemos que el ser es-tá-siendo, que el sujeto se constituye constantemente, adquiere o deja diversos polos identitarios, lo que lo constituye en lo que es, en un momento particular de la historia, de su historia en un tiempo y espacio particular (467).” Esta característica de constante movilidad y negociación identitaria es parte crucial de las subculturas urbanas del rock/metal y las estéticas

con que se plasman. Cada banda y/o artista dentro de la escena rockera y metalera *underground* en Latinoamérica parte de un proceso particular de pensar su propio imaginario; cada cual elige un camino y desglosa una estética única, en comunión con su quehacer artístico y su propuesta e intencionalidad social. Como en la vida, la diversidad dentro de esta escena cimenta las bases de su dinámica interartística, cultural y política. En un mundo donde parece no haber normas, la diversidad y la transmovilidad tal vez sea la norma.

CAPÍTULO I

Geografías del rock en clave latinoamericana:

Circuitos sónicos, ciudad y performatividades de género y sexualidad

We are sudamerican rockers/ Nous sommes rockers sudamericans/ No nos
acompleja revolver los estilos/ mientras huelan a gringo y aquí se puedan
bailar/ nuestra pésima música no es placer para dioses/ jamás ganaremos la
inmortalidad/. (...) Sudamerican rockers/ (...) sin mujeres, sin millones, sin
calidad / Lo hacemos perfecto, lo hacemos fantástico/ sentimos envidia de
los rockers ‘de verdad’/ ¡Sin ninguna vergüenza!/ (...) ¡Presley, sacúdete
en tu cripta!

Los Prisioneros- “We are sudamerican rockers” (1996)

Este capítulo examina las contribuciones existentes sobre rock y metal-especialmente las orientadas hacia ecosistemas subterráneos- y los modos en que estas contribuciones dialogan con propuestas musicoartísticas emergentes en la escena del rock. La idea de llevar a cabo una revisión exhaustiva de lo que sobre rock y metal se ha escrito es una idea, por decir lo menos, monumental. En especial cuando se parte de una aproximación transdisciplinar. Es por ello que en esta sección mi revisión no es-y no busca ser- enciclopédica. Lo que sí busca es escudriñar en las grietas; navegar ese vasto corpus y sacar a la luz contribuciones que, de maneras interdisciplinares, dialogan con el repertorio de la escena rockera desde espacios epistémicos no canónicos, o que por lo menos, dan cuenta de dichos espacios. Así, más allá que producir otro compendio historiográfico del rock, mi aproximación investigativa busca establecer diálogos. Múltiples de las fuentes con las que interactúo corresponden a estudios que problematizan lo liminal de la escena rock, ya sea siendo ellos mismos estudios liminales (disertaciones, artículos independientes) o publicaciones en el mercado que por su aproximación contrahegemónica o por el tipo de repertorios que analizan, no se considerarían obras canónicas. Esta decisión de trabajar con diversos tipos de fuentes

obedece a un esfuerzo por ser consecuente con la *raison d'être* de mi investigación; una vez más, el escudriñar entre las grietas como aproximación lógica a una disertación que defiende lo transsubjetivo.

Así, el capítulo se erige a partir de cuatro vectores de análisis. Parte de una examinación panorámica de la literatura a nivel macro sobre rock y metal, sus gritos y sus silencios, y en qué maneras este corpus dialoga- o puede ponerse en diálogo- con el repertorio. Posteriormente, el análisis se enfoca en el rock latinoamericano, pensando en cómo éste dialoga con dichos silencios e informa el corpus literario en general. Esta aproximación busca así, en un tercer momento, explorar cómo la literatura ha abordado la posibilidad del rock como proceso de transformación social para subjetividades otrxs, y de allí finalmente pensar qué significa hablar de lo subterráneo en el rock/metal, dada la fluidez en los nichos del mercado *underground*, desde su capacidad de transmovilidad. Aunado a lo anterior, el capítulo hace una invitación a (re)pensar el diálogo transartístico, transgeneracional y transnacional ocurriendo al interior del ámbito *underground* con enfoque en artistas féminxs y a la versatilidad de su expresión musicocultural dentro del mundo del rock y el metal. Hago énfasis en esto último, ya que la mayoría de los estudios disponibles en el ámbito no enfatizan el potencial *trans* de la escena; lo transcultural, transnacional, transgénero y transgeneracional permean dinámicas de negociación identitaria de forma permanente, aunque en ocasiones subliminal, pero no por ello menos efectiva. Así, mi análisis agrega al trabajo de autores como Robert Walser (1993), Deena Weinstein (2016), Pauwke Berkers & Julian Schaap (2018), y Sara Beya (2020) sobre género ‘en clave de rock y metal’ y parte del enfoque predominantemente orientado hacia culturas urbanas-principalmente juveniles- que se rebelan frente a los estándares de construcción de género desde la práctica cultural musical liminal.

Teorizaciones desde las grietas. Recorridos panorámicos

El rock es un vehículo de transformación social. En el caso de Latinoamérica, es ese grito de resistencia que enuncian *Los Prisioneros*²⁸, que sacude hasta a Presley y que ‘*¡Sin ninguna vergüenza!*’ enuncia con megáfono desde el espacio sónico de la estridencia y la rebeldía, atendiendo a las coyunturas específicas de la región. El trabajo académico global sobre el rock y el metal es amplio y creciente. Desde los estudios musicales enfocados en la instrumentación, la lírica y la composición, pasando por los estudios etnográficos con enfoques sociológicos diversos, la musicología, los estudios globales y los estudios culturales, mediáticos, entre otros, el rock y el metal se han constituido como amplio material de análisis multidisciplinario.

Para dar paso al primer vector de análisis, una examinación panorámica de la literatura a nivel macro sobre rock y metal, sus gritos y sus silencios, he estructurado el recorrido a través de tres ejes. Esto en un esfuerzo por organizar- de manera panorámica- la literatura disponible sobre rock y metal pertinente para el ángulo de análisis de mi investigación, consideré útil clasificarla en cuatro grandes ejes, todos permeados por el concepto operacional de lo transmóvil y transsubjetivo. Un primer eje corresponde a contribuciones que discuten procesos de formación de identidad al interior de ecosistemas de rock en diversos enclaves. Estos estudios son muy diversos, incluyendo los estudios de tipo enciclopédico que trazan historiografías extensas del rock/metal en un modo principalmente archivístico de amplia cobertura (Frith 2001; Bukszpan 2003; Conell 2003; Pacini Hernández 2004; Klypchak 2007; Wallach 2011; Brown & Fellezs 2012; Negus 2013; Brown 2016; Moore 2018; Bayer 2019). Estos estudios son de gran utilidad

²⁸ Banda chilena de rock en español fundada en 1983 en Santiago. Considerada una de las agrupaciones de rock más icónicas de Suramérica, sus letras se orientan mayoritariamente hacia una revisión crítica de la situación social y política de América Latina.

para apreciar el vasto terreno del rock y el metal desde una perspectiva global y organizada dentro de un marco de temporalidad linear. Ahora bien, la gran mayoría también exhiben silencios y vacíos tanto de la escena como de las aproximaciones académicas que de ella se hacen, en particular en lo referente a las contradicciones epistémicas del rock como espacio fundamentalmente patriarcal. Dentro de este primer eje, destacan también trabajos que se concentran en analizar procesos de formación identitaria en el rock/metal específicamente desde Latinoamérica (Samper 1989; Aharonián 1994; Cáceres 2001; Cepeda 2001; García 2007; Rueda 2008; García 2009; González 2009; Rueda Escobar 2012; Sánchez 2013; Piedrahíta 2016; Delgado 2017; Celnik 2018). pero que aún no problematizan los mecanismos cisheteropatriarcales al interior de los ecosistemas que analizan, bien porque los omiten por elección, o bien porque no son conscientes de ellos. Estos trabajos, dada su contribución en el status quo de la región latinoamericana pensada en clave de rock, y pese las interrogaciones de sus silencios, sin duda ayudaron a forjar mi mirada de análisis para el proyecto.

Un segundo eje en este recorrido panorámico corresponde a aquellas contribuciones que se enfocan en la ciudad y la experiencia de los espacios sónicos *underground* (Silva 2006; Atkinson 2007; Graham 2016; Bennett & Guerra 2018) y específicamente espacios sónicos extremos subterráneos latinoamericanos (Vega Hernández 2009; Arbeláez Álvarez 2010; Gamboa Bobadilla 2011; De La Torre 2012; García Fernández 2012; Almeida Minda 2014; Benavides Noguera 2014; Castiblanco Ricaurte 2014; de la Peza 2014; Mendoza Castro 2016; Montalvo Domínguez 2016; Vargas Zegarra 2017; Martínez Mondragón 2018). Todxs estxs autorxs confluyen en la importancia de los ecosistemas extremos en la construcción del espacio urbano, así como sus tensiones. Una buena parte dialoga con el fenómeno del DIY (do it

yourself) como premisa que atraviesa la construcción de los repertorios analizados. De igual forma, esos análisis exploran los mecanismos a través de los cuales el rock y el metal desde los márgenes incide en la elaboración narrativa de identidades para sus participantes. No obstante, de entre estos, son pocos los estudios (García Fernández 2012; de la Peza 2014; Bennett & Guerra 2018) en hacer una revisión inmersiva de la participación de féminas en dichos mecanismos cívicos. En la gran mayoría parece que el tema se obvia, no siendo éste su eje central de análisis, o bien, no siendo conscientes de que ese silencio está presente.

Partiendo del escenario anterior, asigno como un tercer eje en mi revisión a la literatura examinada, a contribuciones que, si bien no necesariamente abordan la ciudad como vector central, sí se aproximan a problematizar el género dentro de la escena. En este eje hay un buen número de investigaciones, que abordan la temática del género y la participación de mujeres en diversos escenarios de rock y metal (Green 1993; Reynolds 1996; Wald 2002; Habell-Pallán 2004; Bretthauer 2007; Marcus 2010; Whiteley 2013; González 2014; Panos 2014; Chaker 2017; Leonard 2017; Hill 2018; Lee 2018). La mayoría giran en torno a la cosificación y objetivización de la figura femenina al interior de escenas de rock y metal y posibles ejercicios de respuesta, pero generalmente aun desde lo binario. También, en esta categoría, sobresalen estudios, en menor cantidad, que hacen este tipo de análisis específicamente sobre la región latinoamericana, y particularmente suramericana (Suárez 2000; Torres Ocampo 2002; Carreño Valencia 2010; Gordon 2015; Córdoba & Ortiz 2021). Entre este corpus, destacan particularmente aquellas contribuciones que interpelan el esencialismo en las lecturas del rock y que dirigen la mirada hacia el mismo dando un lugar central a mecanismos y expresiones queer de participación en la escena (Walser 1993; Wald 2002; Martínez 2003; Bretthauer 2007; Hughes 2014; Johnson 2014; Clifford-Napoleone 2016; Weinstein 2016; Helfrich 2017; Schaap 2019; Beya 2020; d'Hont

2021; Fortney 2021). Este grupo teórico prioriza a su vez la movilidad de lxs sujetxs como concepto operacional en su aproximación, lo que dialoga directamente con mi disertación en la medida en que resuena con mi propuesta del rock como herramienta de negociación transsubjetiva.

Si bien el auge mediático y comercial del rock/metal parece venir decayendo a medida que se transforma de una década a otra y de una generación a la siguiente (Shuker, 2009; Vargas & García, 2020), el valor cultural de su trasfondo sigue vigente y ofrece un terreno fértil de análisis académico transdisciplinario. Así, numerosos estudios contribuyen a un corpus tan ecléctico y rebelde como el rock/metal mismo.²⁹ En el rock cabe de todo; desde el rock ‘n’ roll de los cincuenta, pasando por el rock clásico de los sesenta y setenta, el punk, el glam, el hard rock y el heavy metal en los ochenta, el grunge en los noventa, hasta proyectos más recientes con una amplia gama de subgéneros y estéticas desde el hardcore hasta el numetal, entre muchos otros. Independientemente del subgénero/estilo, la pregunta al aproximarse al rock como *proceso* no radica en cómo definirlo ni tampoco en si, como producto cultural, el rock continúa fuerte y vigente en una esfera popular o si su época ya pasó, o en si es o no ‘rebelde’. Lo que importa no es qué es el rock, sino *qué hace* (Small, 1998); es decir, qué tipo de conexiones, transformaciones y nuevo tejido social genera el rock como *proceso*.

El rock ha tenido amplia difusión y está asociado con tipologías, productos y estereotipos que se extienden a las personas que lo consumen y producen. En los estudios predominan las aproximaciones al rock como producto-lo que incluye ceñirlo a categorías de “género musical” y describir y catalogar qué es y qué no es rock. Este trabajo concibe el rock como proceso, como un

²⁹ Para referencias sobre historiografías del rock, ver líneas de tiempo de Bianciotto (2008), Wallach (2011), e i Fabra (2016).

conjunto de herramientas culturales que funcionan a su vez como “medios y mediaciones” (Barbero 2002), donde grupos humanos se expresan desde sus contextos específicos. El corpus sobre rock es amplio, y predominan los trabajos centrados en los contextos estadounidense y europeo, que a menudo funcionan como macronarrativas para el rock “global”. La región latinoamericana en particular, cuando se aborda, particularmente desde afuera, a menudo se concibe desde su relación al escenario anglo, como si el fenómeno rockero fuese inherente a dicho contexto y todo lo demás una mera copia o un ejercicio de espejo. Desde Latinoamérica el corpus académico incluye tanto trabajos que se alinean a esa macronarrativa, como autores que la interpelan. Éstos últimos son considerablemente más escasos y/o suelen delimitarse en un área, región, o estudio de caso. Como señalan Deborah Pacini, Héctor Fernández & Eric Zolov (2004)

in spite of a growing literature examining the impact and spread of rock music cultures throughout Europe and the former Soviet Union, little has been written on the history and contemporary presence of rock in Latin America (...) this lacuna has tended to reinforce assumptions that rock is somehow a distinctively North American and European phenomenon, and moreover, that musicians and fans need to be ‘developed’, not only to appreciate rock’s aesthetics but also to create original rock sounds (2).

Es en este sentido que el capítulo alerta sobre la necesidad inminente de (re)pensar este vacío, sus posibles causas y lo que revela esta ausencia. El análisis apela a los mecanismos de aproximación- tanto teórica como artística- a la naturaleza de los procesos identitarios que subyacen a discursos culturales dentro de la escena rock y metal, en un primer momento de manera global, y más adelante, específicamente *desde* el locus latinoamericano. Así pues, examino aproximaciones tanto académicas como interartísticas a problemáticas, incongruencias, imaginarios y ansiedades que

surgen dentro de la escena rockera subterránea y cómo la escena latinoamericana, en particular la *underground*, dialoga con dichas aproximaciones globales. De allí que el capítulo preste especial atención a las expresiones de género que emanan de espacios y circuitos sónicos respondiendo a historicidades cisheteropatriarcales y sus diversas tensiones y resistencias. Busco entablar un diálogo transdisciplinario entre producción académica y repertorio sónico partiendo de una aproximación al rock/metal como espacio para formularse desde categorías no hegemónicas, explorando su negociación con performatividades de género, sexualidades, identidades y subjetividades *Otras*.

Como señala Ulysses Gadêlha (2016), “Por convenção, o heavy metal surgiu no final dos anos 1960 e se popularizou nos anos 1970, criando ramificações nas décadas seguintes” (1)³⁰. Como espejo social, el metal reproduce tipos identitarios, muchos de ellos arraigados en jerarquías de género, y particularmente salientes si se trata de ecosistemas metal, como afirma Gadêlha (2016): “(...) revela um contexto conservador na música pesada, na qual a hegemonia masculina reserva às mulheres basicamente a objetificação ou a desconfiança. Para transgredir os estereótipos e os valores primitivos do metal, as próprias headbangers projetam a transição para uma cena mais democrática, ampliando essa representação” (1)³¹. Pese a que la bibliografía sobre ‘rock’ es amplísima, destacándose la producción académica desde los estudios culturales, la música popular y la etnomusicología, abundan estudios que entienden el rock- y particularmente el metal- desde definiciones funcionales del género, describiendo sus rasgos y

³⁰ Traducción: “Por convención, el heavy metal surgió a finales de los años 1960 y se hizo popular en los años 1970, creando ramificaciones en las décadas siguientes” (*Traducción mía*).

³¹ Traducción: “(...) revela un contexto conservador en la música *heavy*, en el que la hegemonía masculina reduce a las mujeres básicamente a la cosificación o la desconfianza. Para transgredir los estereotipos y valores primitivos del metal, las propias *headbangers* proyectan la transición hacia una escena más democrática, ampliando esta representación” (*Traducción mía*).

vertientes generales sin historización ni análisis cultural específico. Varios autores alertan sobre esta falta (Dave Laing 1997; Villaroel 2011; Andy Brown & Kevin Fellezs 2012; Matthew Karush 2016; Stephen Graham 2016; y Bradley Klypchak 2016), revelando que no hay un panorama uniforme que responda a la complejidad del rock como expresión cultural en contextos históricos concretos. Este es un vacío que mi investigación llama a cuestionar, tomando como referente el ecosistema sónico liminal latinoamericano, tanto desde sus gritos como desde sus silencios.

Acercamientos al rock en clave latinoamericana

No todo el rock latinoamericano es *underground*, ni tampoco se limita a ser una mera copia del rock anglo y europeo. El rock es una ventana a procesos transnacionales, transgeneracionales y transsubjectivos en continua transformación. El rock urbano latinoamericano, específicamente, ofrece una vía a la complejidad de estas dinámicas y revela, de formas contundentes, el rock como proceso revolucionario. Si bien hay una conciencia de que el rock es un fenómeno definitivamente transnacional, la escena rockera y metalera en el continente sigue teorizándose fundamentalmente dentro y desde el contexto estadounidense, perpetuándose así un imaginario del rock como expresión musical del hemisferio norte, que, o bien asume su expresión desde el hemisferio sur como primariamente '*underground*', o bien lo asume como mero espejo o imitación. En este orden, la atención al contexto del rock latinoamericano, en particular aquel que emana de corporeidades otrxas, permite una ventana a alternativas de autonarración capaces de contestar las macronarrativas que dominan el campo.

Erica Roumieh (2020) se refiere a la importancia de pensar la doble condición de alienación que lxs sujetxs habitando corporeidades femeninas y corporeidades otrxas enfrentan al interior de la escena

Historicamente, o rock e o heavy metal são criados por pessoas que sentem ser forasteiros, estranhos em uma sociedade que não os representa. O rock/metal é constituído pela força da minoria, mas quando se trata de sexo, a música é fraca. O peso que carrega é frágil quando uma mulher enfrenta as dificuldades e sai vitoriosa. As mulheres ainda aqui presentes estão gritando, compondo, escrevendo, tocando e estamos lutando pela igualdade, que é nossa por direito. E, assim como nossas ancestrais, estamos lutando por nós e pelas mulheres que virão depois (1).³²

El reclamo de Roumieh resuena con la escasez de fuentes que ayuden a dilucidar esta doble forasteridad dentro de ecosistemas de rock y metal. Así pues, áreas grises, vacíos y falencias de las teorizaciones sobre rock/metal *underground*, no comercial, queer, y -más concretamente - rock/metal de esta índole *desde* América Latina revelan inequidades y paradojas sociales hacia subjetividades otras y reflejadas en el rock *mainstream*. Pensar el rock como proceso permite ver las dinámicas transsubjetivas que este ofrece; su transnacionalidad, transgeneracionalidad y transgeneridad apuntan a procesos subjetivos transformativos. Los estudios que revelan este tipo de inequidades e ironías dentro de ecosistemas rock/metal subterráneos (Melich, 2005; De La Torre, 2012; Gonzáles, 2013; Clifford-Napoleone, 2015), son más escasos, con frecuencia actúan como ecos de investigaciones que se han hecho de contextos más comerciales y que distan de la realidad específica del *underground*, y/o que, en el mejor de los casos, simplemente se presentan incompletos. Es precisamente en los silencios y omisiones donde mi disertación encuentra

³² Traducción: Históricamente, el rock y el heavy metal son creados por personas que se sienten ajenas, extrañas en una sociedad que no los representa. El rock/metal se compone de la fuerza de la minoría, pero cuando se trata de sexo, la música es débil. El peso que lleva es frágil cuando una mujer enfrenta dificultades y sale victoriosa. Las mujeres que todavía están presentes aquí estamos gritando, componiendo, escribiendo, tocando y luchando por la igualdad, que es nuestra por derecho. Y, al igual que nuestras antepasadas, luchamos por nosotras mismas y por las mujeres que vendrán después. (*Traducción mía*).

sentido, contribuyendo a este corpus, y haciendo eco de una lectura de la expresión cultural asociada al rock como espacio de disidencia y posibilidad, a la vez que como proceso transformativo.

En cuanto al contexto específico de mujeres y sujetxs LGBTQIA+, los ejercicios de construcción identitaria y la experiencia subjetiva que de ellos emana, están permanentemente marcados e influenciados por los estándares sociales que marcan discursos de género binarios, aún hoy. Sobre esa influencia semántica, Butler señala

discourses of gender seemed to create and circulate certain ideals of gender, generating those ideals. What we sometimes take to be natural essences or internal truths are ideals, phantasms, or norms that have taken hold of us in a deep and abiding way. So the ideals produced by a discourse -in this case, a set of gender ideals- can be inhabited in one's gestures and actions, even come to be understood to be essential to who we are. That essential sense of who we are is to some extent the workings of a set of social norms (6).

Dentro de este panorama, todxs lxs sujetxs son influenciados por dichos discursos, pero, sin embargo, las consecuencias negativas de discursos de género fundados en parámetros cisheteropatriarcales afectan en mayor medida a cuerpos féminas y personas que se identifican como parte de la comunidad LGBTQIA+, dado que sus identidades de género -de entrada- ya desafían dichos parámetros. La narrativa de la masculinidad canónica sigue siendo el pilar de los debates de género en muchos países latinoamericanos y/o comunidades híbridas con alguna relación con lo latino, aun cuando el elemento *queer* comienza a desafiar con mayor fuerza las bases semánticas de dichos discursos. Si bien sujetos masculinos también pueden llegar a ser víctimas del sistema colonial del poder en circunstancias fuera de la esfera sexual/de género,

parte de la denuncia es el nivel de indiferencia o desconocimiento, ya que muchos no manifiestan una solidaridad consciente hacia las mujeres de sus comunidades; esto desencadena una fragmentación social aún más profunda al interior de las mismas. Las mujeres en estas condiciones tienen desventajas que se multiplican en comparación a las de sus pares masculinos precisamente por su condición de ser mujeres, diferencias que se acentúan aún más si estas mujeres pertenecen o se identifican con la comunidad queer o si simplemente por sus estéticas, son catalogadas como *queer*. Florian Heesch y Nial Scott señalan que “An important reason that gender studies still need to deal with the phenomenon of heavy metal is that the stereotypical image of it as an irony-free culture, where the conservative hegemonic masculinity ideals still apply must be dissected” (3). Es aquí donde la participación de féminas -sea cual sea su identidad de género- dentro del circuito del rock *underground* en Latinoamérica, sirve como lente para examinar dichas coyunturas de inequidad y reexaminar esos discursos aun dominantes. Como productoxs culturales, lxs rockerxs no solo cuestionamos sino que también nos reapropiamos de múltiples discursos sociales dominantes a través del trabajo continuo con conceptos como la fluidez de género y la agencia sociopolítica. En este proceso, el rock se presenta como un instrumento óptimo de contestación y a su vez de (re)formulación de identidades y subjetividades.

Al analizar un fenómeno cultural tradicionalmente definido por el discurso y el contexto anglo, la producción académica desde Latinoamérica busca, en diálogo con el concepto de ‘colonialidad’ de Aníbal Quijano, pensar la expresión del rock metal desde la historicidad latinoamericana, incluyéndose entre sus manifestaciones la represión, la violencia civil, la guerra, masacres, genocidios, corrupción, hambre, tradiciones de regímenes dictatoriales y autoritarios, pobreza, inequidad, y estigma de ‘tercer mundo’. Así pues, y volviendo al lema de

‘We are sudamerican rockers’ de *Los Prisioneros* con que abre el capítulo, el análisis del rock latinoamericano adquiere un tono de resistencia política doble; ya no sólo se resiste al Estado sino también al discurso extranjero que permea el discurso del Estado, mostrando así las incongruencias e ironías del rock como movimiento pensado desde un ‘centro’ que simplemente se irradia a una ‘periferia’. Este ‘rock en tu idioma’ reclama autonomía e identidad propias, destacándose composiciones con un tono explícito de resistencia, tanto en términos musicales como sociales. Las propuestas de rock y metal en la región latinoamericana materializan esa resistencia por medio de un juego entre una aparente apropiación del producto cultural ‘de afuera’ y la toma de postura crítica desde la afirmación de ‘lo propio’, ‘lo hecho en casa’. Por supuesto, la movida rockera/metalera latinoamericana comparte rasgos con la europea y la norteamericana, y aunque cada escena se ancla en y emana de contextos socioculturales, socioeconómicos e históricos específicos a los que responde y dentro de los cuales se mueve, los tejidos que se crean entre unos y otros conforman la espina dorsal de la escena misma.

Esta revisión del campo se une a voces que apelan a una reexaminación del canon existente con miras hacia una inclusión múltiple (Laing, 1997; Frith, 2001; Shuker, 2009; Bobadilla, 2011; Brown & Fellezs, 2012; Delgado, 2013; Heesch & Graham, 2016; Moore & Rovira, 2018), y concretamente a una mayor -y mejor- atención al contexto latinoamericano y a la especificidad de sus expresiones del rock, atendiendo a las vicisitudes de sus circuitos, prácticas y diseminación. El rock latinoamericano no es ni un anexo ni una ramificación desde una ‘raíz anglo’, sino-y remitiéndome al concepto de Deleuze y Guattari- un *rizoma* con sus autonomías y lógicas propias que deriva de contextos históricos y espaciales concretos.³³ Para

³³ Ver el artículo de Marcelo Raffin “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: Las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad” (2008). Aquí, Raffin destaca la función del concepto del rizoma al concebir los fenómenos sociales que dan cabida a modificaciones en la subjetividad. En el caso de las

Deleuze y Guattari, el concepto de rizoma se fundamenta en el principio de la multiplicidad substantiva; como indican en la introducción de *Thousand Plateaus* “Multiplicities are rhizomatic, and expose arborescent pseudomultiplicities for what they are. There is no unity to serve as a pivot in the object, or to divide in the subject. There is not even the unity to abort in the object or ‘return’ in the subject” (256). Así, el rock, no como producto sino como proceso o rizoma, ofrece una ventana a contextos sociales y culturales que encuentran su expresión en una policromía de manifestaciones identitarias, creadoras de nuevo tejido social. Las conexiones que se crean entre agrupaciones son de naturaleza transmóvil y rizomática, ya que, al igual que los brotes en un rizoma, la escena rockera *underground* se nutre de cada una de sus participaciones creando un quilt cultural rico y policromático, no por ello comprometiendo su autonomía y libre regulación.

La banda estadounidense de glam *Twisted Sister* en su canción “We're not gonna take it” (1984), plasma una imagen que dialoga con la expresión clásica del rockero y su espíritu de *rebellion*: “We're not gonna take it/ Oh no, we ain't gonna take it/ We're not gonna take it anymore/ We've got the right to choose it/ There ain't no way we'll lose it/ This is our life, this is our song/ (...) / Don't pick our destiny 'cause/ You don't know us, you don't belong”.³⁴ Ahora bien, ¿logra este ‘we are not gonna take it’ trascender la denuncia para aportar una praxis? En el mundo del rock, como en todos los ecosistemas artístico-culturales, se presentan vacíos que

subjetividades del rock *underground*, esa connotación de simple ‘periferia’ y ‘copia’ se borra para dar paso a ejercicios identitarios autónomos.

³⁴ Tema ‘We are not gonna take it’, de la agrupación estadounidense de *heavy glam* metal *Twisted Sister*. Álbum *Stay Hungry*, 1984, Atlantic Records. Cabe mencionar que las agrupaciones de Glam metal, como *Twisted Sister*, *Cinderella*, *Poison*, etc., constituyen a la vez un ejemplo de masculinidades negociando con estéticas y narrativas fémimas. Esto es relevante ya que demuestra que el ejercicio de subversión que el rock nutre es multidireccional.

obligan a una aproximación crítica y atenta a las contradicciones en la interrelación entre expresión cultural y status quo.

¿Resistencia? Rebelión es Rock'n'Roll. Transmovilidades estridentes

¡Rock es rebelión! de acuerdo con la agrupación española *Barón Rojo*; “Cuando quiero decir ‘Rebelión’/ en nombre de mi generación / simplemente digo “rock ‘n’ roll” / y mi gente me entiende mejor”. Este fragmento de la letra de la canción titulada “Larga vida al Rock ‘n’ Roll” (1981), expresa el dilema de la rebelión en el rock; por un lado, encapsula la idea del rock como rebelión, pero por otra, refleja cómo esa misma idea es sin duda casi que un cliché. De ahí surge el interrogante ¿rebelión a qué? ¿rebelión de quién? ¿rebelión frente a qué?

Brown & Fellezs, por ejemplo, en su trabajo *Heavy metal (re)generation* (2012), problematizan la visión mediática del público que consume el metal hoy en día; cuestionan narrativas que definen el metal como un producto cultural vacío, carente de significado para la juventud y, por tanto, peligroso

the reverse face of a coin that has always viewed heavy metal, from its inception at the end of the 1960s, as backward-looking, ideologically vacuous or even dangerous, precisely because of its lack of an obvious youth counter-cultural message beyond the sound of “electric guitars, filtered through an array of warping devices [...] cranked several decibels past the pain threshold, loud enough to rebound off the walls of the biggest arenas anywhere” (i).

Tales conjeturas son un foco común de análisis en estudios culturales sobre rock/metal de la última década. La clave, sin embargo, está en la lectura del rock, no como producto, sino como praxis. Desde los estudios culturales ha habido un acercamiento a las manifestaciones culturales del rock/metal como ventana a pensar en procesos sociales complejos. Repensar el aporte que

hacen el rock y el metal implica, como llama *Barón Rojo*, abrazar la policromía de sus manifestaciones, incongruencias, metamorfosis y posibles (in)definiciones. De ahí que el rock entendido como proceso sea una necesidad, puesto que permite abrazar dichas incongruencias y construir, deconstruir y reconstruir desde allí nuevas identidades. Así lo arguye Dave Laing, quien en su trabajo “Rock Anxieties and New Music” (1997), resalta el reto de teorizar el rock desde la praxis, con atención a sus procesos de producción, difusión y recepción. Teorizar el rock parece convertirse así en un *impasse* que interfiere de manera negativa en la manera en que se aborda el entendimiento de cómo funciona esta música y la dinámica cultural que ofrece.

Muchos textos parecen partir de la premisa de que- como fuerza cultural- el rock ya no significa ‘nada’. Por el contrario, cada generación ha de un modo u otro continuado remitiéndose al rock metal como práctica cultural musical de rebelión, y por lo tanto, podría argüirse que el rock aun significa *mucho*. Claro está, que cada generación y sus artistas continúan re-moldeando y rediseñando las estéticas de dicho ejercicio de ‘rebeldía’. Como canta el verso siguiente al coro en la misma letra del *Barón Rojo* a que hago mención arriba: “Tú que piensas que ya se acabó/ manifiestas un claro desdén/ por lo que el rock ‘n’ roll representa,/ más él no morirá, ¡apuesta!” (1981). Se parte de que el sentimiento del rock persiste, sencillamente porque las problemáticas sociales de las que emana prevalecen. En ese “¡apuesta!”, hay una afirmación del rock como *proceso* y, por ende, un llamado a reclamar su lugar como proceso cívico. En este sentido, cabe resaltar el contraste entre “procesos de formación” vs “redes”, donde estas últimas, dictadas por el impulso mediático, determinan el alcance de diferentes movimientos musicales y culturales transnacionales más allá de los procesos de los que arraigan.

Múltiples investigaciones analizan el rock y el metal latinoamericano como agente de procesos cívicos desde un eje contracultural (González 2009; Guzmán & Secul 2014; Pujol &

Cueva 2016; Cingolani 2019; Bonilla, Celi & Cora 2020). Ahora bien, también destacan investigaciones centradas en perspectivas desde la musicología, como las investigaciones de Silvia García Martínez (1997), Anay Remón (2014), García y Allan Moore (2018). Tanto García Martínez en su trabajo “Músicas ‘populares’ y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal” (1997), como Allan Moore y Remy Martin, en su obra *Musicology of Rock* (2018), problematizan la tendencia de leer el rock como un producto lineal. Así, Moore arguye que para aproximarse a una definición más “seria” del rock se parte de cuatro términos relacionados al mismo: estilo, género, práctica y repertorio, resaltando las evocaciones que lleva a cabo el rock de estéticas y sistemas de valores pasados con los cuales se reactualiza en el presente. Sin embargo Moore no desarrolla las reevaluaciones, redefiniciones, cuestionamientos y transgresiones que ese mismo rock, como práctica, genera e impulsa. En otras palabras, pareciese que en estos trabajos prevalece la tendencia de denunciar los vacíos y falencias del rock/metal, sin movilizar la experiencia del rock y los juicios de valor sobre el mismo hacia una praxis más inclusiva y socialmente consciente de su potencial cívico en el diario vivir. Por lo tanto, la inclinación académica en estudios de rock, si bien reconoce dónde están la mayoría de sus aporías, no logra salir de las mismas; se enfoca en la enunciación, obviando la praxis. Esta disertación entiende el quehacer del rock como proceso social considerando la necesidad de cambio y el deseo por una revolución social que busca, pero en donde, no obstante, no se queda. En suma, esa búsqueda de cambio no sólo se verbaliza en sus líricas, sino que transpira en sus sonidos y estéticas, lo que indicaría una agencia social dentro y fuera de la tarima. El rock *teje comunidad*.

Otros trabajos aportan al debate de las teorizaciones del rock, sus estereotipos y ansiedades, como prácticas discursivas y culturales que intervienen directamente en procesos

identitarios (Miller, 1989; Hansen, 1991 y Klypchack, 2007). Miller, por ejemplo, resalta el discurso del heavy metal como una práctica social contemporánea de símbolos y ritos de iniciación tribal (1989). En diálogo con la antropología social, plantea un contraste entre procesos de intercambio de poder cultural dentro de las prácticas socioculturales del rock y el metal, y su commodificación en el mercado. Según la autora, hay un consumo marcado en las lógicas del rock como producto, pero a su vez hay un proceso subyacente de negociación crítica con dicho producto, a través de ensayos subjetivos o prácticas de negociación que sus agentes-es decir todos los individuos que participan de la escena del rock- permanentemente llevan a cabo dentro de estos circuitos. Por su parte, Klypchack (2007) retoma los procesos de retrospectiva a los que evocan los sujetos/agentes del rock en sus dinámicas de construcción identitaria y reflexiona sobre las negociaciones que el rockero/metallero lleva a cabo dentro de las diversas esferas performativas a las que recurre. Desde la plataforma artística, estas negociaciones entreven vacíos sociales que lxs sujetxs en cuestión buscan interrogar críticamente. Inseparables de disparidades socioeconómicas, raciales, políticas, culturales y de género, estos vacíos destacan para el caso de féminas y sujetxs que se identifican como queer . Así, en el rock/metal confluyen simultáneamente procesos de construcción y negociación de identidades. El rock, entendido como praxis –como tejedor cívico– ofrece una herramienta de expresión y denuncia.

Florencias rockeras, florecitas rabiosas. Feminidades metaleando

“Como darte besos/ mi flor de alhelí/ con esos colores /yo palidecí/
Florencia rockera/ tú te lo buscaste / por despertar mi pasión/
Encendiste mi hoguera no tienes perdón/ te pondré en una matera”

Andrea Echeverri y Los Aterciopelados, “Florencia Rockera”, 1995.

Con el tema “Florecita Rockera”, la agrupación de rock colombiana Andrea Echeverri y *Los Aterciopelados* consolida su fama en el continente latinoamericano. Un enfoque en esas ‘florecitas rockeras’ supone entrar a la escena rockera/metalera *underground* y explorar los diversos ejercicios de posicionalidad de las féminas en la escena metal latinoamericana. Habiendo trazado un recorrido panorámico por diversas definiciones y aproximaciones académicas en torno al rock y metal desde enclaves tanto comerciales como subterráneos, esta sección del capítulo transiciona al tema específico del rock y el metal como procesos culturales - no sólo productos- en relación con la construcción de identidades de género. Esto partiendo de mi experiencia personal y posicionalidad como ‘latina’ en Estados Unidos, y rockera blanco/mestiza de clase media en la escena urbana subterránea bogotana, específicamente del sur de la ciudad.³⁵ Gusto de una amplia gama de subgéneros dentro del rock y el metal, aunque principalmente el heavy y el thrash metal, y con bagaje de pertenencia y participación en diversas bandas *underground* “de garaje”, proyectos con amigxs y familiares. Siempre he concebido el rock como espacio sólido de disidencia. Como cuerpa fémina, asumo la plataforma sónica liminal del rock y el metal-especialmente el metal extremo- como espacios donde a diario llevo a cabo mi propia contestación transubjetiva.

Ser fémina rockera/metalera trae consigo sus propias vicisitudes y desafíos, pero también sus recompensas. Como menciona Julian Schaap en su artículo “Are you at the correct concert?” (2019), “Rock music – a form of cultural production and reception dominated by white men – is an interesting case study to dissect this process because its connotations of symbolic whiteness and masculinity have remained relatively invisible or ‘unmarked’”(2). Así pues, como rockera en

³⁵ Para ampliar el panorama sobre el contexto sociocultural del sur de la ciudad, recomiendo ver los trabajos de Julio Dávila. “La transformación de Bogotá” (2004) y Jaime Hernández-García “The production of informal urban space: The barrios of Bogota” (2013). También Daniel Aguilar Rodríguez “Cartografía del rock bogotano en tres movimientos” (2024).

diversos enclaves geográficos y nacionales, me aproximó a una escena ya conocida, pero ampliando mi experiencia directa a partir del diálogo con el corpus académico y con las fuentes primarias que constituyen su objeto de análisis, pensando en las interconexiones que de allí emanan.

Hay trabajos académicos que observan este tipo de negociaciones. Un ejemplo que destaca es el trabajo de Habell-Pallán (2004) sobre el punk chicano en un enclave específico como lo es Los Angeles, California. Analizando la trayectoria de agrupaciones de punk chicano con alienación femenina como *Goddess*, Habell-Pallán resalta los procesos de reapropiación y reestructuración de imaginarios que llegan a hacer estas mujeres dentro de la escena punk chicana

The ways these women appropriated, reshaped, and critiqued imagery from unexpected sources such as British youth musical subculture to invent local cultural practices that allowed them to express their realities in a public context. Chicanas as producers transformed punk and New Wave aesthetics into sites of possibility for transnational conversations concerning violence against women and the effects of the shrinking public sphere (164).

Si bien Habell-Pallán no trabaja explícitamente las corporalidades desde la performatividad de género, y la experiencia chicana tiene sus especificidades y no puede equipararse directamente a la experiencia suramericana. Sin embargo, comparten la intencionalidad de reformular imaginarios frente a la identidad, lo que expresan no sólo a través de las líricas de sus canciones, sino también mediante la articulación estética y kinésica en sus performances. Sobre esta interconectividad hay trabajos disponibles, entre los que destacan el de Berger, Greene & Wallach (2011) así como el de Weinstein (2000, 2011), los cuales resaltan la vital conexión entre los diversos elementos que componen el performance y su aporte a su propósito y significado.

Weinstein, por ejemplo, arguye que

Mapping metal, especially its active ‘underground’, is a messy task at best. No laws or sharpshooting border guards keep bands playing within one style, nor are there any official music guardians or academic gatekeepers enforcing the standardized usage of terminology by critics, publicist, or fans. Moreover styles are not watertight containers: they leak, bleed into others (2011).

La experiencia del rock y el metal como cultura definitivamente trasciende barreras tanto de región geográfica, como de idioma, como de género, etc. En última instancia, ese ejercicio intersubjetivo de transgresión, aunque multifacético, puede detectarse como punto en común a todos sus participantes, llámese artistas o fans. Así es viable poner a dialogar las puestas en escena de artistas como *Joan Jett* y *Andrea Echeverri* con las de *Las Póker* y *Las Polas*, por ejemplo, con la certeza de poder encontrar en todas elementos valiosos que aporten a la investigación de cómo estas puestas en escena intervienen e interpelan parámetros sociales que regulan la subjetividad de lxs individu@s.

Las inequidades dentro de la escena, sobre todo en lo referente a género, las he experimentado de primera mano tanto aquí como allá. Como he mencionado antes, el rock funciona como un microcosmos social, una suerte de *Petri dish* de los mecanismos que regulan las instituciones sociales y, así, los espacios de elaboración subjetiva. Basta echar un vistazo a composiciones comerciales que gozan de gran reconocimiento mundial en la escena metálica comercial hoy en día, como la banda estadounidense de heavy metal comercial *Manowar*, quienes en la segunda estrofa de su canción “Kings of Metal” expresan “We like it hard; we like it fast/ We got the biggest amps, man, they blast!/ True metal people want to rock, not pose/ Wearin' jeans and leather, not cracker jack clothes” (1988). La mayoría de las líricas de esta

banda culto dentro de la escena metalera clásica de reconocimiento internacional, perpetúan una amplia gama de estereotipos que han marcado al metal desde sus inicios, y que dan cuenta de la influencia de la mercantilización en las lógicas de expansión del metal en circuitos de vasto reconocimiento y tráfico masivo. La canción de *Manowar*, como muchas de las expresiones canónicas del género, expresa un rechazo explícito a los ‘*posers*’³⁶ de la escena, término con el que se alude de manera despectiva a aquellos individuos que ‘pretenden’ ser rockeros, pero que a los ojos de quienes los critican- no lo son. Aquí la cuestión de la *autenticidad* es tan problemática como el rock mismo. Estos ‘auténticos rockeros’ critican a los denominados *posers* por su alegada falta de legitimidad y por ser sólo rockeros por moda o ‘imagen’. El rock es por tanto una ventana a las segregaciones y exclusiones de la sociedad de la que forma parte, particularmente en su expresión más comercial, no tanto porque en su expresión subterránea este fenómeno no ocurra, sino más bien debido al alcance mediático considerablemente más amplio de la escena *mainstream*.

Manowar constituye un caso de estudio recurrente en la academia, destacándose sus menciones en los trabajos de autorxs como Ribaldini (2017), Arruda Queiroz (2019), de Souza (2020), Spracklen (2020) y Oznaya Angeles (2021). Todos estos trabajos parecen confluir en una examinación de *Manowar* como un fenómeno mercantil dentro de la esfera comercial del rock cuyas temáticas refuerzan un discurso misógino a la vez que patriótico, ambos imbuidos de una narrativa hipermasculina. La banda vende una estética *ultrafashionista* que se ha ganado críticas, y que exalta la hipermasculinidad, asumiéndola como condición del rock, y por ende, asumiendo

8. El término *poser* en el lenguaje urbano coloquial hace referencia a una persona que aparenta ser rockero y desea ser reconocido como tal, pero cuya agencia en el rock se limita principalmente a una moda y a una estética visual.

a otras expresiones de género y sexualidad como ‘posers’.³⁷ Por otro lado, y no sin ironía, al teatralizar su masculinidad revelan el constructo de su propia imagen, de su *pose*, lo que a su vez develaría unas masculinidades *en suspenso*. Rita Oznaya Angeles afirma que en *Manowar*

Podemos encontrar la aún vigente figura que carga en sus simbolismos lo que social y estereotípicamente se le atribuye al género masculino, rudeza, fiereza, crudeza y violencia. Varones musculosos (...) combatientes en un espacio que por sus cualidades bélicas, así como el metal mismo, es (o ‘debería’ ser) territorio íntegramente masculino. En una de sus canciones llamada “Hail and Kill” (1988) hay un verso que reza “rape their women as they cry”, incorporando así una violencia simbólica sustentada en la misoginia y la cosificación sexual de la mujer (45).

Manowar es sólo un ejemplo de sexismo explícito dentro del marketing del metal comercial hasta el día de hoy. Así se publicitan y se venden, con un gran éxito mundial dentro de la escena del metal *mainstream* comercial. En sintonía con la naturaleza violenta y específicamente misógina de sus composiciones, casi todas las carátulas de la banda contienen elementos que sugieren una exaltación de la subjetividad masculina validada a través de iconografías visuales igualmente machistas y misóginas, como parte de sus mecanismos autonarrativos de dominación

³⁷ Hay diversas lecturas de este ejercicio performático; o bien se entiende como un discurso hipersexualizado con miras a resaltar una masculinidad llena de ansiedades, o bien se interpreta como un metadiscurso de las incongruencias de la figura del macho y la masculinidad dentro del heavy metal a través de la ironía y la exageración. Otros autores que también discuten a *Manowar* dentro de su trabajo: Véase Silvia Martínez, 2003, César Monterroso, 2006 e Yrivarren, 2022.

y discriminación. La carátula de su disco *Fighting the World* (1987), por ejemplo,³⁸ ilustra la figura del metalero macho. De rodillas y a modo de esclavas, aparecen mujeres semidesnudas a los pies de los cuatro ‘héroes’ integrantes de la banda, representados como ‘ultra-machos gladiadores todopoderosos’, acompañados de un trasfondo de tormenta, con rayos y fuego, que busca ser igualmente ‘épico’. Esa lucha violenta por reclamar su territorio alimenta la narrativa del varón quien debe ‘proteger’ su masculinidad. Grosz, abrevando de Deleuze y Guattari afirma que la territorialización “is an act of rhythm that has become expressive (...) Territory is artistically inscribed, the consequence not of a naturally selected ‘territorial imperative’ but of an artistic movement: the creation of a Maker” (48). De acuerdo con esto, el *performance* del rock/metal puede ser leído como una reclamación de territorio, pero a su vez, es una reclamación de naturaleza ecléctica. En el caso de agrupaciones como *Manowar*, una reclamación que demanda la territorialización sobre cuerpos otros para perpetuar su validez. En el caso de cuerpos otros que responden a dichas dinámicas, el rock se constituye más bien como una reclamación territorial donde los cuerpos mismos son el territorio a descolonizar.

La calidad de ejecución técnica musical, así como la destreza, agilidad y capacidad de composición de sus integrantes es innegable y esto, de la mano con una sólida agencia mercantil y mediática, los posiciona como una de las bandas más exitosas en la industria. No obstante la misoginia y fobia explícitas que la banda profesa y exalta como parte de su narrativa estructural, igualmente innegable es el hecho de que, a pesar de estos discursos abiertamente machistas y misóginos, miles de féminas hacen parte de su horda de fans alrededor del mundo. Esto puede leerse de dos maneras, dependiendo del tipo de diálogo que dichas cuerpos elijan entablar;

³⁸ En este link se puede observar la imagen descrita, en un poster oficial-considerado además artículo de colección- de un concierto de la banda en 1987. El poster se considera ahora un artículo de colección.
<https://www.postertreasures.com/new-acquisition-concertposter/manowar.html?language=en>

cuerpas f3minas aceptando y reforzando la perpetuaci3n de discursos mis3ginos dentro del metal, o cuerpas f3minas contestando y desafiando dichos discursos a trav3s de sus propixs cuerp3s en un acto de reapropiaci3n transdiscursiva *desde adentro*.³⁹ Para verlo con mayor claridad, consid3rense los tres casos a continuaci3n.

El primero es el de f3minas fans de la banda, asistiendo a sus conciertos y coreando sus canciones con letras machistas, hipersculinas y con tono mis3gino, mientras llevan puestas las camisetas con los diversos logos de la banda y gr3ficos como el se1alado anteriormente, con mujeres esclavas de los cuatro ‘h3roes del metal’. El segundo caso, corresponde a un m3s limitado grupo de f3minas dentro de este amplio grupo de fans, quienes llevan su *performance* durante los conciertos de la banda un paso m3s all3. Se trata de mujeres que suben al escenario mientras la banda est3 tocando, y que, con el visto bueno de los cuatro hombres, danzan alrededor de ellos, se dejan besar, alzar y tocar y sonri3n mientras el vocalista suelta sus l3ricas. De acuerdo con Harry Witchel “*Manowar* have more than their fare share of female fans. Occasionally a few of their sexiest groupies will mount the stage to disrobe for the musicians and then offer their bodies for brief sexual acts on stage, all while the guitars continue to crash out their ear-splitting mating call” (24). En este caso hay un refuerzo de l3gicas hipercisheteropatriarcales llevado a cabo por las cuerpas en cuesti3n.

El tercer y 3ltimo caso, lo constituyen dos de las bandas tributo a *Manowar*. La primera es la agrupaci3n *Womanowar*, con una f3mina, Nina Osegueda, como vocalista, quien se presenta bajo el nombre art3stico de *Erica Madams*, un juego de palabras con el nombre del vocalista de *Manowar*, *Eric Adams*. A pesar de que actualmente existen m3ltiples bandas tributo

³⁹ Dentro de ese segundo grupo, yo siendo una de esxs cuerp3s/fans que contestan.

a *Manowar* alrededor del mundo, la banda *Womanowar* constituye un caso interesante por tener una fémina como frontface, por autoproclamarse como “feminist *Manowar* tribute band” y por haber sido objeto de disputa con los integrantes de *Manowar*, quienes adelantaron un proceso legal en contra de la banda tributo solicitando que sus videos y el nombre y logo *Womanowar* fuesen retirados.⁴⁰ Frente a dicha disputa, bloggers dentro de la escena metalera como Barry (BetterB#), expresan que “*Womanowar* appropriates all the masculine ideas within *Manowar* songs and alters them to place women at the top of the hierarchy. “Kings Of Metal” becomes “Queens Of Metal” and...well, I think you get the idea” (1). Así entonces, bandas como *Womanowar* se erigen como ejercicios de reapropiación subjetiva por medio de contestación de roles de género a través de la plataforma sónica como puente. Esta reapropiación constituye una aproximación transsubjetiva alternativa a los discursos hipermasculinos y cisheteropatriarcales en cuestión, y que, por ende, tiene la capacidad-y el deseo- de incomodar. Pero es precisamente en ese acto de *incomodar* que se produce la negociación transsubjetiva.⁴¹

De modo similar, la agrupación *Womenowar*, otro tributo a *Manowar*, esta vez con la singularidad de incluir en su alineación a dos féminas y tres hombres en *drag*, todxs pertenecientes a otros proyectos de metal y quienes, con un sarcasmo explícito y valiéndose de una teatralización irreverente, consolidan *Womenowar*. Este es un tributo que destaca entre los muchos que existen de la banda, ya que por una parte abraza y celebra la música de la banda original, pero a su vez cuestiona sus narrativas. Se trata así de lo que yo llamaría un tributo

⁴⁰ Más detalles de la banda tributo y del pleito en <https://betterbsharp.weebly.com/reviews-blog/womanowar-feminist-manowar-tribute-7282017> y <https://www.metalsucks.net/2017/09/06/manowar-are-apparently-not-fans-of-the-feminist-tribute-band-womanowar/>

⁴¹ Como *Womanowar*, existen múltiples casos de bandas integradas por féminas tributo a grandes bandas masculinas. Tal es el caso de agrupaciones como *The Iron Maidens* (tributo a *Iron Maiden*), *Judas Priestess* (tributo a *Judas Priest*) y *Mary Jane* (tributo a *Megadeth*).

crítico. No es una sátira completamente, tampoco es un tributo típico donde se trata de emular al máximo posible a la banda original; *Womenowar* es un tributo inbetween.⁴² Y de allí su relevancia.

Como lo indica la agrupación misma en su página web, en un inicio buscaron reclutar exclusivamente mujeres cisgénero; “however due to clashing menstrual cycles and arguing about boys, it became apparent that they would need some men in disguise to do all the actual hard work in the band, thus Floss the Boss (Guitar – Jake Elwell of *Fury*) and Davina Shenkles (Guitar – Matt Jones of *Dakesis*) were swiftly given lessons in how to pop a hip and do a mean eyeliner wing” (1). Respuestas transsubjetivas desde lo sónico extremo a la territorialización de lxs cuerpxs como la de *Womenowar* constituyen un ejercicio crucial de negociación identitaria llevándose a cabo en las entrañas de los circuitos del metal subterráneo. Sin embargo, este tipo de agencias transartísticas típicamente no suelen entrar en los análisis de rock y metal, y si entran, lo hacen aún bajo miradas canónicas. Este es un ejemplo del tipo de vacíos y silencios desde donde mi disertación se posiciona.

A propósito de la agencia que acarrear los ejercicios performáticos transsubjetivos como el *drag*, La Fountain señala

To be a transloca is to tread a dangerous ground, to make and break allegiances, and to redefine meanings and sensibilities (...) it might be more useful to think of transloca performance (a type of action) as a *cuir*, *marica*, or *travesti* modality,

⁴² La banda *Womenowar*, tributo a *Manowar*, cuenta con los siguientes integrantes: ‘Erica Had’ems’ (Vocals – Gemma Lawler of *Dakesis*) and ‘Joanne Lmao’ (Bass – Amie Chatterley of *Dakesis*). ‘Floss the Boss’ (Guitar – Jake Elwell of *Fury*), ‘Davina Shenkles’ (Guitar – Matt Jones of *Dakesis*), ‘Pleasure-slave’ (Drums – Josh Cureton of *Christgrinder*). Fotografía tomad del sitio web oficial de la banda: <https://womenowar.com/about/>. Más información de la banda disponible en su sitio de Facebook: <https://www.facebook.com/womenowarband/about>

one that is not necessarily bound to specific (racially or nationally marked) bodies, more than to think of transloca as an identity; it is a praxis that can account for contradiction, hybridization, and resistance (18-19).

Pese a que La Fountain no trabaja con ecosistemas sónicos extremos como el metal, su aportación contribuye a repensar la performatividad de género al interior de estos escenarios como praxis que dialoga con la resistencia. Arguyo que puede hacerse una revisión literaria transdisciplinar en la que se entable un diálogo renovado sobre ecosistemas rock/metal como procesos que contestan la identidad desde un lente *trans*, no necesariamente queer, pero sí transmóvil. Así, esfuerzos transsubjetivos germinando desde el suelo sónico como *Womenowar* pueden tener cabida en las historiografías que sobre rock se escriben de otros modos además del silencio.

El caso de *Manowar* ilustra el status quo de los ecosistemas de rock/metal a la vez que ejemplifica esfuerzos por parte de sujetxs en plataformas liminales por responder a los valores éticos y políticos imbuidos en los discursos a los que estos ecosistemas aún hoy hacen eco. Es en ese panorama que la academia dialoga. Autores como Julian Schaap (2013), Robert Walser (1993), Deena Weinstein (2016) y Liz Bondi (2003) escriben su inquietud explícita frente a las dinámicas inequitativas de poder que subyacen a las narrativas del rock y el metal en diversos contextos y que típicamente están orientadas a forjar imágenes de género que refuerzan los ideales de la masculinidad canónica. Walser, por ejemplo, señala que

Heavy metal, for two decades, has offered a variety of compensatory experiences and opportunities for bearing or resolving the contradictions of masculinity as they have been constructed by societies which are aligned by patriarchy, capitalism, and mass-mediation. Thus, one of the most important items on the

heavy metal agenda has long been to deal with what patriarchy perennially perceives as the 'threat' of women (155).

No es arriesgado afirmar que la mercantilización del rock/metal es predominantemente heteropatriarcal y atada a una hipermasculinización del género que, además, se encuentra en permanente lucha entre la apertura al mercado global y los contextos locales de los que emana. Brown & Fellezs sostienen que el rock y el metal generan espacios simbólicos dentro de una negociación permanente con lo glocal. Brown, Andy R., et al., en *Global Metal Music and Culture: Current directions in Metal Studies* (2016) revelan cómo la modificación de políticas culturales obedece a la intervención mediática -particularmente las redes sociales-, cruciales para la difusión de la mayoría de propuestas roqueras y metaleras, tanto comerciales como *underground*. Los medios de comunicación construyen realidad a través de lógicas identitarias que regulan mecanismos de producción de sujetos. En este sentido, Niklas Luhmann, por ejemplo, indaga

How do mass media construct reality? Or, to put it in a more complicated way (and related to one's own self-reference!): how can we (as sociologists, for example) describe the reality of their construction of reality? The question is not: how do the mass media distort reality through the manner of their representations? For that would presuppose an ontological, available, objectively accessible reality that can be known without resort to construction (7).

Al menos en una esfera comercial, la difusión mediática de las producciones de rock/metal reproduce perfiles o tipos sociales-a manera de cliché- sobre quién es el consumidor de esta música, e influencia un supuesto sistema de valores que dicho individuo representa dentro y fuera de la escena cultural en la que se mueve. Gerd Bayer, por ejemplo, en su estudio sobre el

heavy metal en las películas, arguye que el tipo de producción que predomina es el *mockumentary*, en el cual se dramatizan los estereotipos del rockero/metallero. El fenómeno del *mockumentary* confirma una conciencia de las entropías obvias en los discursos sobre el rock, pero también deja en claro-a través de la sátira- que no se sabe muy bien cómo superarlas. En un modo similar a los estudios mediáticos, proyectos con fuerte componente etnocéntrico, como el de Christine Hall & Randal Hansen, “Constructing Personality And Social Reality Through Music” (1991), dejan entrever la influencia de la manipulación mediática en las percepciones y análisis sobre el rock y el metal en la academia

Individuals who expressed liking for heavy metal music were higher in machiavellianism and machismo and lower in need for cognition than nonfans. Heavy metal fans also made higher estimates than nonfans of consensus among young people for sexual, drug-related, occult, and antisocial behaviors and attitudes. Punk rock fans were less accepting of authority than those who disliked this music. Punk fans also estimated higher frequencies than nonfans of antiauthority behaviors such as owning weapons, committing a crime, shoplifting, and going to jail (335).

La cita refleja las contradicciones de las iniciativas críticas que se aproximan al rock y metal desde diversos ángulos al interior de la academia; después de todo “lower in need for cognition than nonfans” es una aseveración bastante fuerte que confirma los dobles estándares en la teorización del rock, resaltando a su vez su valor en la diversificación e individualización (al estudiar subgéneros dentro del punk, o el metal por ejemplo), y cimentando a su vez el discurso opuesto; teorizaciones que se basan en discursos totalizantes, fundados en estereotipos que se reproducen como hologramas. Hall & Hansen aciertan al señalar que uno de los mecanismos de

identificación de los individuos con ciertos estilos musicales obedece a que sus contenidos son congruentes con las percepciones del individuo de su realidad social. No obstante, fallan al generalizar el tipo de percepción de dicha realidad, pues asumen erróneamente que el público rockero/metaletero comparte dicha percepción, tendiendo hacia una perspectiva esencialista. De nuevo, se cae en un abismo espiral de (in)definiciones en los procesos de construcción del sujeto -cuerpo- rockero.

Claramente, es posible concentrar el esfuerzo en denunciar y criticar la falencia moral, o puede utilizarse el mismo mecanismo artístico para darle un giro de 180 grados; es decir, utilizar el síntoma de dicha incongruencia como la principal arma para combatirla. Eso es precisamente lo que a mí, al igual que a miles de féminas haciendo rock y metal, nos motiva; utilizar este género como una plataforma efectiva desde la cual expresar identidades y negociar subjetividades. Es utilizar el mismo lenguaje, perforar con el mismo taladro con el que nos vulneran, y responder con aún más estridencia, con aún más distorsión. El corpus al respecto del género en la escena rock/metal es amplio, tanto desde la academia anglo y europea, como desde la academia latinoamericana. Esta disertación contribuye a este corpus, y hace sin duda eco de una convicción de la expresión cultural asociada al rock como espacio de disidencia y posibilidad, en especial en clave de género, subjetividad e identidad.

Es claro que el devenir cultural rockero y metaletero en América Latina es amplio. Para hacer un recorrido panorámico en este punto es útil partir de historiografías de amplio abordaje y gradualmente llegar a trabajos que se enfocan en contextos socioculturales más específicos. Es pertinente señalar que las aportaciones publicadas sobre definiciones de rock/metal desde la región latinoamericana parecen ser más abundantes tanto en la línea *mainstream* como *underground*. Como estudios generales sobre historiografías de rock en América Latina, cabe

resaltar el trabajo de Jacobo Celnik *La causa nacional* (2018), que aunque se concentra específicamente en historias del rock en Colombia, sirve como plantilla para otros estudios similares fuera del contexto colombiano. Aquí, de nuevo, se apela a los puntos en común a los que la naturaleza transnacional del rock responde en diversos enclaves y que su público adopta como universales, entre ellos, la respuesta a diversas formas de violencia, la expresión de lo que significa la experiencia de la vida en la urbe y sus peculiaridades, la búsqueda por la autonomía identitaria y la reivindicación de subjetividades en múltiples esferas. Se trata de leer entre líneas y pensar en cómo cada una de esas diversas voces manifiestan una dinámica intrínseca a la experiencia rockera/metalera sobre cómo vivir en sociedad y cómo responder a la misma. Los estudios en esta categoría analizan el devenir de bandas y artistas que a lo largo de las últimas cuatro o cinco décadas han plantado la semilla del arte extremo como medio para el cambio social. Al describir su propio trabajo archivístico y documental sobre el caso de la escena colombiana, Celnik (2018) destaca la conciencia de la pluralidad al hablar de historias del rock, con atención especial al contexto del caso colombiano

era imposible escribir una historia única o que pretendiera ser “la historia”. En muchas ocasiones se encontró con tres o cuatro versiones o miradas diferentes de un mismo acontecimiento. Un determinado momento clave de la historia del rock, al ser narrado por cuatro voces diferentes, terminaba transformándose en cuatro relatos. ¿Cómo averiguar cuál de ellos es el más veraz si no hay documentación escrita o registros sonoros o audiovisuales en qué apoyarse? (51)

De lo anterior vale destacar el hecho de que se está analizando, no un producto, sino un proceso cultural, caracterizado por ser dinámico y volátil lo que agrega un gran componente de subjetividad en su interpretación al tratarse del análisis de una manifestación artística. Así

cuando Celnik da cuenta de la naturaleza dinámica de la música como territorio de contestación de identidad, está a su vez mostrando las contradicciones al interior de una misma escena cultural a la hora de definirse y ser definida. Este fenómeno no se limita a la producción rock/metal de la escena latinoamericana, pero a juzgar por el número de trabajos en la materia, sí se percibe una conciencia más clara y definida al respecto que en el corpus europeo y norteamericano. En un modo paralelo, trabajos como el de Andrés Samper (1989), Peter Wade (2000) y María Elena Cepeda (2001), incitan a la reflexión alrededor de la tropicalización de la música popular en Colombia, y sus nexos con conceptos de patria, sentido de pertenencia, orgullo nacional, y otros discursos que se despliegan a través de una acción mediática fuerte, acompañada de una mercantilización del exotismo que en ocasiones deja a géneros como el rock y el metal relegados a un papel secundario dentro de la atención y opinión públicas, en comparación con géneros más populares y/o comerciales, como la salsa o el reggaetón. Esto porque el concepto de lo tropical está íntimamente ligado a procesos de identidad de género, en donde el cuerpo femenino se exalta y explota como comodidad o bien de una sociedad que capitaliza sobre la hipersexualización, a la vez que promueve ideales de hipermasculinidad con base en esa capitalización. Cepeda, por ejemplo, en su trabajo “Columbus Effect(s): Chronology and Crossover in the Latin (o) Music Boom” (2001), analiza el boom de la música latina en los Estados Unidos, investigando diversos modos en que artistas de la talla de Shakira o Carlos Vives logran insertarse en circuitos masivos, dialogando con otras estéticas, sonidos eclécticos e idiomas, pero siempre explotando la falacia de lo ‘exótico’ del ‘sabor latino’ en su devenir artístico y su puesta en escena.

El boom de la música ‘latina’ desde el lente de la tropicalización cobra fuerza con este tipo de artistas pop internacionales, que venden una idea de latinidad distinta a la que desde el

rock proponen agrupaciones como *La Pestilencia* (hardcore punk) o *Kraken* (hard rock). En su canción “El idioma del rock”, la banda *Kraken* afirma que “Si la unión hace la fuerza/ gota a gota una tormenta/ grito a grito nuestro himno/ se alimenta ‘blanco y negro’/ es el idioma del rock/. Un idioma sin fronteras/ sentimiento dogma y fuerza/ hoy harás que este lugar sienta estremecerse/ unidos por el rock” (1998). Ese himno que unifica, que llama a la identificación colectiva a través de la estridencia de una guitarra libre, es el himno que provoca y formula el rock. En este fragmento de la canción se condensa el rock como un ‘idioma universal’. Vuelve a colación lo común y la experiencia colectiva que dialoga con la individualidad. Cada enclave comparte rasgos que alimentan la escena a un nivel global, pero a su vez se respetan sus particularidades. No es una competencia por debatir quién *produce* mejor rock o metal, quién lo vende mejor y quién alcanza mayores números. Estas líricas funcionan como estandarte del ideal sobre rock latino que se ha debatido. Este es un fuerte prototipo alrededor del concepto de identidad. Mucho se ha planteado sobre el alcance del rock en español, por ejemplo, como movimiento de reivindicación identitaria, pero siempre volviendo a posicionarlo como una partícula orbitando alrededor del *padre anglo*. De allí el llamado de *Los Prisioneros* con su tema “We are sudamerican rockers” y su correspondiente llamado a la desterritorialización subjetiva a través de un sarcasmo performático que busca socavar los escombros-aun latentes- de historicidades colonizadas.

En este sentido, es posible pensar que, pese a sus contradicciones epistemológicas, el rock actúa tejiendo circuitos sociales alternativos que dan cabida a subjetividades *otras*. El rock y el metal *underground*, sobre todo, llevan a cabo este tejido hecho a mano alrededor del concepto de la resistencia. Así, una multiplicidad de composiciones reflejan esta permanente búsqueda por una autonomía que se alcanza solo en términos de la resistencia a discursos

canónicos, uno de los principales siendo el discurso cisheteropatriarcal. Un ejemplo lo constituye la banda bogotana femenina de heavy metal *Highway*, cuyas composiciones y alineación reflejan este reclamo de mujeres rockeras por un espacio en equidad dentro de la escena, a la vez que tratan temas que van más allá del conflicto de género. En la canción “Por el metal”, de su Álbum debut *Predicción fatal* (2008), las bogotanas de *Highway* hablan de los conflictos de vivir la cultura del metal, y lo hacen desde su posicionalidad específica como féminas de una banda de heavy metal en un enclave suramericano urbano como lo es Bogotá: “Por el metal, ya lo verás/ por el metal, no cambiarás/ por el metal, me escucharán/ por el metal, tú lucharás./ No lo sé pero es más fuerte que mi propia voluntad,/ es su esencia rebeldía, búsqueda de libertad,/ resistencia y energía simbolizan al metal./ Es tu lucha y tu condena, que por siempre viviré” (2008). Este coro alude a la encrucijada de intentar definir el rock y el metal, dada la dificultad que enfrentan dichxs cuerpxs para insertarse dentro de sus ecosistemas, a la vez que la consciencia de la capacidad del mismo rock como herramienta de autonarración reivindicadora para esxs mismxs cuerpxs. El rock ‘*es lucha y condena*’.

DIY⁴³. Cuerpxs rabiosxs metaleando *con las uñas*

“Nos llaman lxs nadie, olvidadas, desterradas/ Pueblos y familias perseguidas, LXS NADIE!/ Nos llaman lxs nadie por la fuerza a las fronteras/ Testigas de la sangre en nuestra tierra, LXS NADIE!/ Me convertiste en NADIE/ No quieres que yo exista/ La rabia, mi libertad/ ¡Dignidad, Dignidad!/ Existo, definiendo, resisto, LXS NADIE!/ Voces unidas marginadas, LXS NADIE!/ Por todas las palizas/ Por las deudas históricas/ Por las pieles de colores/ y lxs cuerpxs disidentes ¡DIGNIDAD!”

Sin Pudor, “Lxs Nadie”, 2023.

⁴³ (Do it Yourself). Este movimiento, que tiene sus raíces en los años cincuenta y sesenta, resalta la importancia de prácticas subculturales e independientes y su capacidad de influencia en la forma como se narra la historia. Para comprender mejor este movimiento, particularmente en relación con la música, recomiendo ver el trabajo de Sarah Lowndes. *The DIY movement in art, music and publishing: Subjugated knowledges* (2016).

Sin Pudor hace ruido ‘con las uñas’. En palabras de la misma banda “Lxs Nadie es una canción basada en el poema de Eduardo Galeano y escritos de Sara Uribe, que narra la marginalidad, pobreza y relego histórico de las mujeres, de las minorías de lxs cuerpxs diferentes; y como esa situación de marginalidad, se convierte en una potencia de resistencia, de lxs inconformes, de lxs que se movilizan, de lxs rabiosxs, de lxs que se salen de la norma” (1).⁴⁴ Como *Sin Pudor*, una multiplicidad de agrupaciones dialogan con voces literarias en un intento por reivindicar subjetividades vulneradas por las diversas esferas sociales. Las referencias poéticas, teóricas y líricas abundan dentro de los procesos creativos de estxs artistxs *underground*, y entretejen conexiones rizomáticas y transdisciplinares.⁴⁵ Al respecto del papel del rock local en la creación de narrativas alternativas, Pacini, Hoeste & Zolov (2004) resaltan que

in the face of these problems, the coalescence of domestic rock scenes has also forged new social spaces and created alternative narratives of belonging. In repressive societies, where the state seeks to monopolize political discourse (...) rock has served as a vehicle for participatory action (...) and a site for agency that is either too dangerous or impossible to express by other means (20).

⁴⁴ Más información del proceso creativo del tema en el artículo de *Oscura Radio TV*: <https://www.oscuraradiotv.com/sin-pudor-lanza-lxs-nadie/> . Poema original de Eduardo Galeano “Los Nadies” (1940), disponible en <https://red.pucp.edu.pe/ridei/noticias/los-nadies-por-eduardo-galeano/>

⁴⁵ Es interesante como otras agrupaciones desde la región latinoamericana también han entablado un diálogo con la obra de Galeano en sus composiciones musicales. Tal es el caso de la banda bonaerense *Los Fabulosos Cadillacs*, con su tema “Venas abiertas de América Latina” (1995), inspirada en el libro homónimo de Galeano (1971). La canción está disponible en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=yyw1RbL47s0>

Lxs sujetxs de la escena están en permanente búsqueda de tales nichos. Sin embargo, pareciese que la dialógica entre estxs cuerpxs otrxs que se movilizan desde los márgenes sónicos fuese muchas veces unidireccional. Desde abajo y artesanalmente, un sinnúmero de agrupaciones subterráneas como *Sin Pudor* interpelan los discursos institucionales y las violencias que de estos se derivan, a pesar de ‘no ser vistas’ con frecuencia tanto por las instituciones académicas como gubernamentales, médicas, mediáticas e incluso por facciones ‘*Manowar*’ dentro de los propios ecosistemas sónicos en los que se movilizan. Dentro de las incongruencias e indefiniciones que surgen al aproximarse a la vastedad del rock como campo de negociación, es particularmente en la arena del *underground* desde donde surgen nuevos territorios donde librar batallas identitarias. En este sentido, la acción cívica de agrupaciones como *Sin Pudor* las convertiría, más allá que en apuestas subjetivas subterráneas, *transterráneas*.

Ya se ha visto cómo múltiples trabajos sobre rock resaltan el concepto de la resistencia, de la búsqueda de libertad, de la rebeldía como su razón de ser. No obstante, esas búsquedas pueden también tornarse batallas. En la literatura disponible, se observa atención creciente a estudios que parten de esta coyuntura del rock como espacio contradictorio de ‘rebelión’, pero también de ‘lucha y condena’. Si bien el análisis del rock y metal desde una esfera *mainstream* es relativamente amplio, llama la atención la ausencia a enfoques en el *underground*, y más específicamente del *metal underground*. Se destacan, entre lo poco que hay, el trabajo de Andy Bennet & Paula Guerra (2018) sobre culturas y música *underground* desde el foco del “DIY” o el “hágalo usted mismo” y el análisis que ofrece Stephen Graham en *Sounds of the Underground* (2016) sobre las políticas culturales y estéticas dentro de la escena musical *fringe* o de periferia. En su libro, Bennet & Guerra evalúan la influencia de los aspectos del espacio y la identidad en las dinámicas de la política económica que se genera dentro de la práctica cultural específica del

“do it yourself”, inherente a los fenómenos musicoculturales de la escena *underground*, y lo que la diferencia de la escena *mainstream* es su naturaleza ‘artesanal’.

Si bien esta práctica cultural artesanal ‘con las uñas’ viene tomando fuerza en discusiones académicas recientes, aún ocupa un lugar secundario frente a la cantidad de estudios disponibles sobre rock/metal masivo. En este punto, mi investigación aporta mayor cabida a la influencia social y cívica que este tipo de prácticas conllevan y busca servir de puente entre dichas contribuciones teóricas y las fuentes primarias que-con frecuencia- obvian. Pese a que el trabajo académico en esta área es incipiente, parece aumentar la actitud renovada del valor silenciado de esas prácticas culturales hechas “a pulso” o “con las uñas”. Allí se gesta el potencial del rizoma (Deleuze & Guattari); ya no se trata de un sistema de raíces que se desprenden y dependen de un centro omnipotente – el rock y metal anglo comercial, hipermasculino y/o misógino (el metal ‘*Manowar*’)- , sino de una serie de brotes, una especie de tubérculos, cada uno con sus propias dinámicas de expansión y existencia, que no obedecen a un orden jerárquico, sino que más bien crecen *des-enraizados* y por ende autónomos. Como en un jengibre, cada brote se desarrolla de manera individual, no por ello dejando de nutrir el sistema, de manera simbiótica. No se trata ya de copias, sino de creaciones autónomas, que responden a circunstancias y necesidades particulares. Del mismo modo ocurre con las manifestaciones de rock y metal *underground* y sus ejercicios de autonomía cultural e identitaria. Siempre van a estar negociando con lo que la corriente dominante denominaría ‘la fuente’. Precisamente en cuanto a lo artesanal de esta negociación y a su valor como fenómeno cultural, Graham (2016) sostiene que si bien la cultura del DIY provee una cierta autonomía para los agentes que se mueven dentro de estas esferas subterráneas, lo que se observa -no obstante- es una negociación en la que las lógicas capitalistas

continúan permeando sus dinámicas, y en la que, por ende, prevalece la capacidad de adaptación y diálogo. Así

Various scenes have surmounted local financial and cultural limitations in developing local activity. The underground is naturally fragile and marginal, and it doesn't take much to keep it going; even larger local scenes are built in part on the basic foundation of the efforts of a small number of musicians, promoters, venue owners, and audiences. However, those larger local scenes do draw in various ways on the conditions I laid out above for the existence and survival of underground scenes. In many ways it is actually capitalism that supports and helps sustain the underground (30).

La escena *underground* está permeada por la escena masiva, y en su esencia manifiesta las incongruencias de la misma, pero no por ello logra separarse de ella completamente.⁴⁶ Existe un debate activo sobre el valor percibido de los productos de rock/metal comercial en contraste con los de rock/metal subterráneo, debate que se intensifica al añadir la cuestión de la identidad como premisa central. Como lo plantea Jorge Guerra

Para muchos lo masivo significa comercial, y hacen la analogía lo alternativo=bueno, comercial=malo. Seguidores del rock alternativo siempre han aspirado a mantenerse en el anonimato con el fin egoísta de ser los únicos que conozcan, sepan y disfruten de una determinada expresión cultural. Existe la idea que la música de culto es potente sólo por el hecho que es desconocida, de ahí que la música alternativa presente verdaderos claustros donde solo ciertos sacerdotes

⁴⁶ Para un análisis sobre esta simbiosis, ver también Stornaiolo (2016).

puedan aspirar a conocer determinada expresión. (...) Son estilos que encuentran identidad en el aislamiento (302).

Esa búsqueda por la diferenciación de parte de quienes consumen rock subterráneo a modo excluyente funciona como una ventana a través de la cual demarcar una identidad única y especial, que distinga “del resto”. Ese deseo por percibirse ‘exclusivos’ y casi que superiores se ve en bandas culto como *Manowar*. Aquí el tema recurrente de la hipermasculinización se mezcla con actitudes de superioridad excluyente que permea las dinámicas de negociación de identidades. En su canción ‘*Metal Warriors*’, por ejemplo, la banda comunica explícitamente su ideología excluyente y supremacista

Every one of us has heard the call/ Brothers of true metal proud and standing tall/
We know the power within us has brought us to this hall/ There's magic in the
metal/ There's magic in us all/ Heavy metal or no metal at all/ Wimps and posers,
leave the hall/ Heavy metal or no metal at all/ Wimps and posers go on get out/
Leave the hall/ Now the world must listen to our decree/ We don't turn down for
anyone we do just what we please/ Got to make it louder, all men play on ten/ If
you're not into metal, you are not my friend.⁴⁷

Vuelve a colación el término *poser* discutido al inicio de esta sección, utilizado por las voces hipermasculinas de *Manowar* en un modo excluyente y peyorativo. ‘*Si no te gusta el metal, no eres mi amigo*’. La supuesta exclusividad y prestigio que la banda profesa a través de este tipo de declaraciones excluyentes y exclusivas es un buen reflejo de las ideologías divisorias que aun permean la escena en cuestión, y que persisten en la promoción y reforzamiento de una agenda

⁴⁷ Canción: “Metal Warriors”, *Manowar*. 1992. Álbum: *The Triumph of Steel*. Atlantic Records.

en donde el monopolio de la industria musical rockera y metalera le pertenece a bandas que mercantilmente se han posicionado como segregativas y discriminatorias, tanto en términos de género como de raza y clase. En muchos casos, ese es el mismo mensaje que se sigue transmitiendo con buena parte de agrupaciones que hoy gozan de algún reconocimiento comercial internacional-particularmente aquellas cuya identidad no se circunscribe en las interseccionalidades antes mencionadas-, como si el venderse a esas narrativas excluyentes fuese casi que “un mal necesario” para garantizar su promoción y permanencia en la industria mercantil de la escena. Al mismo tiempo, en una línea paralela, la aparente resistencia frente a la comercialización, dadas las implicaciones sociales que se perciben entre lxs músicxs y consumidorxs de bandas de rock/metal que se autodenominan *underground*, es un factor crucial en la constitución de la cultura *underground* alrededor de dichas propuestas artísticas. Uno de los problemas obvios de tal cultura del aislamiento, es la limitada capacidad de alcanzar un público más amplio, lo que a su vez exacerba su lucha por un reconocimiento que no llega, ya que por una parte se abraza el anonimato, pero por la otra se lamenta. Ahora bien, es crucial aclarar que, en muchos casos, el *underground* no es una opción; es decir, muchos sujetos no se adhieren a la escena subterránea por libre elección, o porque la prefieran frente a la escena *mainstream*, sino porque es la única vía disponible. Esto mayoritariamente obedece al tipo de coyunturas económicas y sociales donde se mueven lxs artistxs de estos ecosistemas rockeros/metaleros artesanales.

En cuanto al rock/metal *underground* específicamente latinoamericano, los estudios no son abundantes, pero sí policromáticos. El trabajo existente desde Latinoamérica sobre el rock *underground* como espacio para formularse desde categorías no hegemónicas es relativamente reciente. Destacan los trabajos de Laura Martínez-Hernández (2005), David Bonilla (2011), Eliut

Rivera y Alejandro Norte (2015), Fernando Fuertes (2018), Raúl Escobar (2019) y Margarita Sierra (2021). Este corpus analiza el potencial del rock/metal *underground* desde enclaves urbanos latinoamericanos concretos. Bonilla, Sierra y Escobar trabajan el contexto colombiano, particularmente Bogotá, Medellín y Cali; Martínez-Hernández analiza Ciudad de México; Fuertes, La Paz (Bolivia); Norte, Buenos Aires (Argentina); y Rivera, San Juan (Puerto Rico). En su especificidad, comparten la evaluación crítica que hacen de los contextos histórico sociales, políticos y económicos de cada uno de dichos enclaves y la forma en que conectan sus líneas de tiempo y genealogías del rock acorde a dichos contextos, mostrando la directa relación entre el clima social y político y la evolución de la escena rockera y metalera como respuesta a estas coyunturas.

Rockimaginando la Urbe. Cuerpxs y turbulencias. Puentes sónicos transterráneos

Sobre el contexto latinoamericano orientado en particular hacia la identidad, el corpus sobre el rock se enfoca en los contextos nacionales de Suramérica, con gran contribución específicamente sobre la región andina. Además, el objetivo de muchos de estos autores es presentar el rock como espacio de contestación pero también de creación de nuevos imaginarios sociales, concretamente como respuesta a la definición ‘oficial’ de rock proveniente del contexto anglo y europeo que, como ya se ha mencionado, no necesariamente corresponde a los procesos de creación y articulación artística y social de las escenas rockeras y metaleras suramericanas y que, por el contrario, estos autores identifican como áreas grises cuando se trazan líneas de tiempo y genealogías del rock. Tal es el caso de estudios como el de Armando Silva (2006), Carlos Bobadilla (2011), y Manuela Calvo (2019), quienes se concentran en analizar la producción cultural rockera y metalera que emana de Suramérica, concentrándose en los enclaves de Bogotá, Chile y Buenos Aires. Desde el lente de la contestación subjetiva, estos

autores están ubicando las prácticas rockeras como núcleos sociales semánticos que implican conflictos y tensiones. Con estas investigaciones, es ese *idioma del rock* que convoca a la acción, a la vez que recurre a imaginarios que reflejan el estado de la sociedad, contestándola desde lo sónico extremo.

Concretamente, Carlos Bobadilla, en su trabajo “Construcción de un imaginario a través del rock suramericano” (2011), selecciona bandas colombianas, argentinas y chilenas, y plantea que a través de un análisis de las líricas de canciones de rock en español es posible rastrear la huella de la ciudad; la marca identitaria que imprime la experiencia de la urbe. El concepto del espacio aquí juega un papel crucial

El rock es una manera de viajar, de expandir las fronteras de la música, de reconstruir las rutas del mundo y por eso se nutre de cultura y genera cultura (...) el rock es grito, es nota elevada, es riff de guitarra eléctrica, es exceso de alcohol, drogas y sexo, es vagabundear por los intersticios de las ciudades para perderse en los nuevos laberintos del Minotauro. Y en esos tránsitos el sujeto recrea la ciudad, es absorbido por ella, pero también se alimenta de sus puentes, sus grandes avenidas, sus tugurios, sus enjambres humanos; y ella aparece en las canciones como una manera de exorcizar el demonio urbano (206).

Es precisamente esa experiencia de ciudad-de metrópolis salvaje específicamente- y los tránsitos que el sujeto ejecuta en ella, lo que nutre la práctica cultural rockera en la gran mayoría de trabajos publicados, puesto que se coincide en afirmar que es esa experiencia de ciudad y sus vicisitudes la que engendra y germina la semilla del rock artesanal como grito agudo, el grito que

quieren dar todxs aquellxs quienes se enfrentan a diario a esa jungla de cemento.⁴⁸ El rock expresa una multiplicidad de violencias a la vez que ayuda a digerirlas. Como canta con sarcasmo el coro de la canción de la banda de rock española *Ilegales*, ‘Vuelven los problemas/ Vuelve el Heavy Metal’; “El rock es una señal sonora y electrónica que induce a la violencia/ Vuelven los problemas/ El loco anda suelto/ Tú quieres vivir/ Él quiere matar/ Vuelven los problemas y el paro juvenil/ El rock es violencia, he visto la luz/ Vuelven los problemas/ Vuelve el Heavy Metal” (2003). Así pues, los conflictos y luchas del diario vivir urbano se condensan en esa frase; el rock sale a la superficie una vez más como respuesta al desencanto, como mecanismo para lidiar con dichos problemas, vacíos e inequidades, y se alimenta de la búsqueda constante por el cambio.

Esa experiencia del conflicto ciudadano, del individuo frente a un Estado fallido y de la frustración frente a las opresiones crónicas, son elementos en común para muchxs rockerxs y metalerxs quienes se sienten atraídxs hacia estas propuestas porque encuentran en ellas una vía de escape. En esas comunalidades se puede encontrar simpatía y conexión; cuando yo transito la ciudad y me negocio en ella y con ella, por ejemplo, puedo consumir el trabajo de una banda de metal española tanto como una de Bogotá, aunque no provenga del contexto específico de España. Sin embargo, puedo identificarme con muchas de las luchas que se plasman en las composiciones de dicha banda, tanto como lo hago con las de la banda de mi contexto de procedencia local. En ambos escenarios se comparten experiencias de violencia y opresión. Así

⁴⁸ Relativamente poco en comparación se ha escrito sobre experiencias del rock y metal desde lo rural, aunque cabe mencionar estudios de caso fascinantes, y que -por supuesto- pueden generar sus propios gritos. Véase por ejemplo la investigación de Jorge Guerra (2002) y el caso del agrometal, el trabajo de Yanko González Cangas (2005) sobre la presencia del metal en las identidades de localidades rurales del sur de Chile, y el de María Bandeira de Souza (2021) y la representación de pueblos precolombinos en el metal extremo de *Miasthenia*.

por ejemplo, específicamente en cuanto al metal *underground* como respuesta a marcos sociales de violencia civil en Colombia durante la década de los ochenta, David Bonilla arguye que

La situación de violencia y corrupción se hizo más intensa, forjando en los jóvenes un desencantamiento frente a las instituciones del gobierno que debían velar por la sociedad. (...) El mecanismo de expresión de dichos pensamientos se logró a través de “una cultura popular extrema basada en la disconformidad, la rebeldía y el arte” siendo la música uno de los dispositivos que recogía toda la decepción y la nueva manera de ver el mundo. Así, se inició la búsqueda de un nuevo sonido que fuese capaz de responder a las expectativas de cambio y que a la vez significara que no se estaba de acuerdo con las soluciones tradicionales. Se acompañó de un discurso crudo y directo que denunciaba la situación, al tiempo que exigía la adopción de un punto de vista único de los jóvenes ante el conflicto. El Heavy Metal o Metal fue el género que respondió a esas necesidades (2).

Desencanto e inconformidad. Dos conceptos clave a la hora de pensar el núcleo que propulsa la ideología rockera/ metalera, independientemente del enclave específico. Así, Bonilla destaca el papel del metal en la expresión del desencanto social que se condensa en este estilo musical y que sus seguidores usan como puente o canal de comunicación y de toma de postura crítica frente a las problemáticas sociales que han azotado a la sociedad colombiana desde décadas -el autor se centra en particular en la producción metalera en Colombia durante los años ochenta-, pero que ha permanecido vigente, como también han permanecido vigentes muchos proyectos de metal y siguen surgiendo otros nuevos cada día. Se trata de ese devenir que intenta permanentemente *exorcizar el demonio urbano*, para usar la frase de Carlos Bobadilla (2011). Esta es una posición a la que hace eco mucha de la literatura con enfoque concreto en el metal

latinoamericano; cabe destacar a Alejandro Norte, en su trabajo “El Maldito Rock” (2015), quien traza un recorrido histórico del rock en Argentina dividiéndolo en ciclos que se corresponden con las etapas más críticas que a nivel sociopolítico azotaron al país; las diversas etapas de la dictadura y la guerra de las Malvinas, como ejemplos. Si el rock exorcisa estos sentimientos represados de frustración, dolor, miedo, resentimiento, ya se está hablando de un proceso social muy valioso, no meramente un producto comercial. Y si en particular el rock y metal subterráneos logran llevar a cabo dichos exorcismos sin contar con apoyo explícito del Estado, la connotación del rock/metal como *herramienta* de cambio social adquiere, por ende, aún más poder, puesto que surge desde las entrañas de quienes a diario viven dichas coyunturas y es un tejido que se hilvana artesanalmente *desde abajo* y con las uñas.

Sobre el contexto subterráneo urbano suramericano en particular, el corpus sobre el rock y metal dentro de la esfera *underground* asimismo se enfoca en gran medida en las culturas juveniles urbanas y sus dinámicas de expresión contrahegemónica y de inconformismo a través de la música extrema. En este contexto, uno de los países que está marcando la parada en términos del trabajo académico producido es Ecuador. Destacan las investigaciones de Daniel González Guzmán (2012), Tania Rueda (2012), Diego Almeida (2014) y Jouve Reyes (2017), todos estos estudios mayoritariamente enfocados en la ciudad de Quito, pero que también arrojan luz sobre un público/población de tipo rural y a jóvenes de comunidades indígenas, tradicionalmente relegadas a un segundo plano en la mayoría de los análisis. Esto es de vital importancia porque devela una atención desigual en términos de raza, apelando a una reexaminación de la agencia que estas poblaciones subrepresentadas deberían tener en procesos de construcción ciudadana y que fuera del ámbito artístico suelen olvidarse. Allí hay, sin duda, otro silencio epistémico. Sin embargo, el rock se presta como un espacio seguro donde estos

jóvenes pueden reunirse a manifestar sus inconformidades y crear así nuevas propuestas de tejido social que integren a su vez sus propias cosmovisiones y legado cultural. Las propuestas de rock y metal que están tratando de conectar con las raíces indígenas no son muy abundantes pero van tomando fuerza en los últimos años. Las letras de la agrupación *Kraken* constituyen un claro ejemplo, con sus líricas que reivindican el orgullo de las raíces nativas y que integran una cosmovisión que desafía abiertamente el legado colonial europeo como forma de opresión patriarcal.

Además, el objetivo de muchxs de estos autores quienes se enfocan en identidades en el rock y metal *underground* en Latinoamérica es presentar el rock como cultura(s) subalterna(s) de la juventud, concretamente como respuesta al control hegemónico que estos jóvenes observan y experimentan en su diario vivir, así como también en respuesta crítica a la evidente mercantilización manejada por los medios y su correspondiente manipulación sobre la población, al limitar el acceso a cierto tipo de producciones culturales a las cuales se les brinda un apoyo evidente y explícito, y que suelen promover los valores tradicionales de las sociedades en cuestión, reforzando ideales canónicos de ciudadanía y de experiencia cívica desde la higiene normativa del cisheteropatriarcado y que usualmente terminan dejando al rock y al metal subterráneos por fuera de juego. Así lo plantea Minda Almeida en su trabajo sobre culturas urbanas en el rock y música extrema en Quito, al afirmar que

Al hablar de productos culturales en las culturas juveniles urbanas vinculadas al rock y la música extrema podemos encontrar dos caminos diferentes: existe un mercado en donde se crean megaconciertos con bandas que se hacen multimillonarias en ventas; en este caso se puede hablar de productos culturales que pierden sentido crítico real, porque manejan un discurso crítico como fórmula

que funciona para vender un producto. El otro camino es el producto cultural como crítica que entra en un proceso de mercantilización para poder sostenerse, estos productos, si no encuentran la forma de financiamiento, ya sea por autogestión o lógicas alternativas de comercialización con auspicios institucionales del Estado – maquillando un poco el trasfondo del producto- o trueque con otros grupos u organizaciones, no logran mantenerse en el tiempo (9).

Ese manejo de un pseudo-discurso crítico que en realidad se convierte en simple fórmula para vender, constituye definitivamente una de las áreas de mayor debate alrededor de la escena *underground*. Almeida hace así un llamado a la importancia de diferenciar entre iniciativas artísticas y estéticas que priorizan una participación comercial amplia a costa de sacrificar los valores contrahegemónicos que supuestamente promueven y con los que se autoidentifican como *underground*, de la situación que a diario experimentan cientos de bandas *de garaje* -o artesanales- que han surgido desde abajo y que desde abajo trabajan con las uñas (sin ayuda estatal, sin financiación externa y sin apoyo de los medios) para mantenerse en pie sin por ello vender sus ideales sociales o su postura crítica frente a las problemáticas que denuncian. Otros autores hacen eco a este punto, entre los que sobresalen David González García (2008), Sebastián Arbeláez Álvarez (2010) y Daniel Martínez Mondragón (2018) para el caso colombiano, Jimmy Aguirre (2013) y Félix Vargas Zegarra (2017) para el caso peruano, además de los autores antes mencionados para el caso ecuatoriano.

Lo que tienen en común, eso sí, estos proyectos con la presente disertación, es el abordaje crítico de las lógicas de construcción de género que típicamente se interrogan a través del rock como un dispositivo de (re)pensamiento crítico. Por lo menos lxs autores en cuestión parecen estar conscientes de las entropías de género al interior de procesos culturales de rock y metal,

que a su vez reflejan los acondicionamientos sociales que los individuos reciben desde temprana edad y desde diversos frentes. Así, por ejemplo, Pawke Berkers & Julian Schaap plantean que para analizar la inequidad de género dentro de la escena de producción metalera, es necesario partir de lo siguiente

Instead of seeing gender as a stable set of ascribed personality traits, ('gendered person' approach), we define gender as a social construction- as 'ways of being' considered appropriate for one's sex category. (...) This includes what music one should- and should not- like, listen to or produce as a man or a woman (Frith & McRobbie, 1990). How agentic gender is enacted in social interactions (*doing*) depends, to a large extent, on sex role socialization (*learning*) and being held accountable towards dominant cultural beliefs (*evaluating*) (6).

Esos mismos procesos de acción, aprendizaje y evaluación, a través principalmente de la socialización, que ocurren en las diversas esferas vitales de un individuo, se ven también reflejados en las dinámicas sociales que toman lugar al interior de la escena rockera y metalera- bien sea masiva o subterránea- y en muchos casos, esos procesos son también la materia prima para la producción de muchxs artistas en la escena. Es decir que la denuncia a estos procesos de subjetivación no se queda en una victimización sino que trasciende hacia una reconstrucción ideológica de los propios parámetros que subyacen a dichas dinámicas de definición y clasificación social por medio de la coyuntura de género. Sin duda, es aquí donde gran parte tanto del trabajo intelectual como artístico de féminas en el rock y el metal se ha concentrado hasta ahora. La creciente atención a este tema se ve reflejada en el tipo de trabajos que han venido cobrando fuerza desde la referencia pionera de Walser (1993) y Weinstein (2000). Sin embargo, a pesar de que este corpus logra dilucidar la hipermasculinidad que domina la escena

rock/metal desde sus inicios, parece asumir, a su vez, que dicha narrativa cisheteropatriarcal que colinda con la misoginia no se ha superado, pese al creciente número de bandas con composición femenina y a la paulatinamente creciente-aunque aún dispar- atención de la academia. El problema de raíz parece prevalecer. Así lo comenta Beya en su trabajo “Six feet three of Cheekbones, vanity and attitude: A discourse analysis of the construction of gender in the performance of metal music” (2020), al señalar que “as metal music reached mainstream success in the 1980s, its audience became more diverse, regarding both gender and age. This alternation in the audience however did not seem to make much of a difference in the inherent masculinity of metal music, the culture or the performers” (4). Así, el autor indica que la masculinidad permea las lógicas misóginas y que la relación simbiótica entre ambas es inseparable a la cultura del rock/metal. Esa falacia de la ‘masculinidad inherente’ definitivamente permea los mecanismos de acción de la movida rockera y metalera-ya sea de manera explícita e intencional o no- y da cuenta del estado de la sociedad contemporánea (occidental), porque funciona como síntoma de sus embrollos éticos e ideológicos. Si la mayoría de estudios sobre rock enfocados en la cuestión de género parten de la premisa de identificar a las mujeres de la escena como elementos pasivos que simplemente ‘emergen’ de la misma, como meros espejos que intentan reflejar una imagen presupuesta, persiguiendo un ideal que por naturaleza es masculino, entonces la falacia narrativa se menciona, se intenta cuestionar, más no se supera todavía, pues se sigue cayendo en la misma narrativa una y otra vez. Así entonces, no hay rizoma, sólo raíz.

Los trabajos disponibles sobre rock *underground* y procesos identitarios son escasos y los estudios culturales sobre expresión sónica y urbe orbitan alrededor de escenas *mainstream*. Desde este vacío, mi investigación aborda la escena latinoamericana y la participación de cuerpos fémimas en el rock/metal latinoamericano. La escena rockera desde Latinoamérica es

ecléctica; se debate entre lógicas y estéticas, y adopta discursos contradictorios. Fémimas rockeras/metaleras y sus estrategias de movilidad entre los vacíos de estos ecosistemas, nos invitan a repensar los discursos semánticos canónicos sobre rock y metal y que hoy persisten en múltiples de sus circuitos. Hay que buscar el rizoma, socavando en las posibilidades de la escena rockera como *proceso*.

CAPÍTULO II

Subjetividades transgresivas y cuerpos subversivos. Performance de la escena rock/metal

underground desde Latinoamérica

“Mira la esencia, no las apariencias/
El cuerpo es solo el estuche/
y los ojos la ventana/
de nuestra alma aprisionada.”

“El Estuche”, *Andrea Echeverri*, 2004.

Agencia y transsubjetividad. *Cuerpas que contestan*

Afirma Echeverri en el coro de su canción que “el cuerpo es sólo el estuche”; pero a la vez, ese estuche se expresa con megáfono. Es la potencia del rock para transgredir y negociar barreras subjetivas. Así lo refleja la estética visual y corporal de cada artista dentro de la escena rockera urbana subterránea latinoamericana. Desde la propuesta estético-visual, corporal y kinestésica única de cada individuo dentro de esta escena *underground*, se está gestando permanentemente un diálogo, una negociación y en muchos casos, una transgresión identitaria. Estos procesos no son exclusivos de la región latinoamericana ni tampoco de esta escena artística en particular. Sin embargo, cabe señalar que los ejemplos que analizo tienen en común el ser ejercicios subjetivos plasmados de manera explícita y consciente por medio de estéticas y *performances* liminales que desafían binarios de género y que –desde la estridencia sónica del rock– se posicionan de forma crítica frente a inequidades sociales experimentadas por estxs cuerpxs disidentes. Así pues, en este capítulo me enfoco en analizar cómo ciertas apuestas estético-visuales, corporales y kinestésicas de artistas que se movilizan en la escena subterránea desde enclaves ultraurbanos como Bogotá, Sao Paulo y Buenos Aires, interrogan los cánones

identitarios tradicionalmente impuestos por sociedades hipercisheteropatriarcales. Pongo en diálogo estas propuestas con dos ejemplos de artistas que, habiéndose iniciado en la escena *underground*, hoy día hacen parte de la escena *mainstream* y gozan de renombre internacional; Joan Jett (*The Runaways*, *Joan Jett & The Blackhearts*) y Andrea Echeverri (*Andrea Echeverri y Los Aterciopelados*). Esto para dilucidar las conexiones transmóviles entre esferas *mainstream* y *underground*. Todos estos ejercicios performáticos y sus correspondientes apuestas estético-visuales tienen un rol dentro y fuera de dinámicas de negociación identitaria e inserción cívica al interior de la escena rockera urbana subterránea latinoamericana, concretamente centro y suramericana. Por ello analizo posibles conexiones entre estas propuestas artísticas- concretamente desde sus estéticas visuales y corporales, performatividades, actitudes y puestas en escena- con la formulación de discursos alternos al status quo, puntalmente alrededor del género.

Como se ha dicho con respecto al heavy metal, y aplicable al rock de manera más global, “es un cuerpo de culturas musical, multicultural, global, multifacético y multigénero” (Clifford-Napoleone, 2016). Por este motivo el foco de interés de este capítulo orbita específicamente alrededor de las experiencias de mujeres y sujetxs LGBTQIA+ representados a través de sus cuerpoxs mismxs, cuyas dinámicas subjetivas se han visto sistemáticamente moldeadas, restringidas y controladas por dichos discursos hegemónicos, con consecuencias sociales negativas tangibles; inequidad en acceso a derechos y oportunidades, desigualdad de trato y acceso a mecanismos de participación social, experimentación de diversas formas de violencia y censura, entre otros.

Es por lo anterior que, para abordar el análisis de lxs artistas a continuación, dialogo con neologismos como *cuerpa* y *transloca*, este último propuesto por Lawrence La Fountain en su

trabajo *Translocas: The Politics of Puerto Rica Drag and Trans Performance* (2021). La Fountain afirma que “transloca disruption, geographically specific but also diasporically promiscuous, (...) can also happen as part of casual, everyday life, simply by feigning a limp wrist, applying some lip gloss, sparkling a cheek with glitter, or speaking or singing in a falsetto or in an affected way” (2). Los mecanismos discursivos del performance de féminas rockerxs en ecosistemas urbanos subterráneos aluden a dicha disrupción transgresora del performance de la cuerpo en el diario vivir, y que, tanto en la tarima como fuera de esta, permea los diferentes componentes de la experiencia cívica e individual, delineando, a su vez, la experiencia subjetiva. Esto indica que, aunque los ejercicios performativos de lxs artistas en cuestión no necesariamente responden a ejercicios travesti, y aunque son cuerpos femeninos, sí están llevando a cabo un performance *trans*. Haciendo eco de la investigación de La Fountain, arguyo que los cuerpos/sujetos femeninos pueden-y hacen- performances de feminidad y masculinidad, convirtiendo el género y la identidad en proceso y a su vez en interrogante. Los modos en que lxs artistas en cuestión se expresan a través de sus cuerpos; la selección de la indumentaria, el empleo del lenguaje corporal y la incorporación de movimientos tanto en la tarima como en sesiones grabadas, de ensayo y videoclips compartidos en redes sociales, contribuyen a permanentes procesos de negociación entre cuerpo y espacio y reivindican subjetividades en constante autoactualización.

Sostengo que las puestas en escena y el *embodiment* identitario que lxs artistas en este capítulo llevan a cabo, desafían, entre muchos otros, el binarismo de los conceptos mismos de *mujer y hombre*. Según Butler, el género es un constructo sociocultural, el cual debe ser comprendido dentro del marco histórico-político específico al cual responde y del cual emana

Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural (como el movimiento intersex ha demostrado claramente). (...) Términos tales como “masculino” y “femenino” son notoriamente intercambiables; cada término tiene su historia social; sus significados varían de forma radical dependiendo de límites geopolíticos y de restricciones culturales sobre quién imagina a quién, y con qué propósito. (...) (25).⁴⁹

En este orden, el género se forma culturalmente; los criterios en juego para su definición parten de marcos conceptuales de tipo cultural, racial, económico y político que delimitan su configuración y que se encuentran en constante cambio. Ya que dichos marcos están mutando permanentemente, así también lo están las categorías de género y los criterios empleados en su definición. Por esto, la discriminación de género entendida como discriminación *hacia la mujer* ya no posee la misma validez en el discurso contemporáneo; a través del giro conceptual del género hacia una transidentidad de género, se accede a la coyuntura central de los esfuerzos feministas hasta el momento; el asunto de la *interseccionalidad*. Butler señala que la diferencia sexual no debería ser asumida como la diferencia primaria; no está por encima de otras diferencias. Por la misma razón, la carga semántica del concepto *mujer* entendido como categoría monolítica y genérica queda obsoleta. Las puestas en escena de lxs sujetxs en cuestión sacan a la luz dicho llamado hacia ese giro epistémico, utilizando la materialidad de la carne misma como lienzo y a la vez megáfono.

⁴⁹ Aparece en la introducción a *Deshacer el género*, titulada *Actuar Concertadamente* (2006).

El proceso de cambio del concepto *género* puede rastrearse en definiciones como la de la RAE, que inicialmente proponía el género como un “conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes. Clase o tipo a que pertenecen personas o cosas.” Sin embargo, es hasta 2014 cuando se agrega a la definición: “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico.” Ya en 1955, Money proponía el uso del término para referirse a comportamientos asociados a la identidad masculina y femenina de las personas, donde intervendrían factores sociobiológicos.⁵⁰ Sin embargo, autores como Paul Preciado (2016) hacen una crítica negativa a Money, señalando que tal visión “es un instrumento de racionalización de la vida en que el cuerpo no es más que un parámetro. El género es ante todo un concepto necesario para la aparición y desarrollo de un conjunto de técnicas de normalización/ transformación de la vida” (3). Es necesaria entonces una ruptura epistémica radical capaz de *transgredir* discursos canónicos que dominan dinámicas de control biopolítico sobre los cuerpos y subjetividades de los individuos.⁵¹ Bajo esta línea de pensamiento, es posible comprender el alcance de procesos culturales que surgen desde espacios liminales como lo es la escena del rock y metal subterránea en urbe latinoamericana. Tales procesos inciden en la elaboración crítica frente a la coyuntura de la colonialidad del poder en dichas sociedades latinoamericanas contemporáneas y, por ende, la influencia que este tipo de procesos nacidos desde la cultura popular pueden tener en las dinámicas de construcción de

⁵⁰ En su definición, el psicólogo plantearía que el género es la “expresión del rol de género para significar todas aquellas cosas que la persona dice o hace para revelar que él o ella tiene estatus de niño u hombre, o niña o mujer, respectivamente. Incluye, pero no está restringida, a sexualidad en sentido de erotismo”.

⁵¹ Desde un punto de vista sociológico, la subjetividad pertenece al campo de acción y representación de los sujetos que están siempre condicionados a circunstancias históricas, económicas, políticas, culturales, raciales, de género, etc. En este sentido, y de acuerdo al diálogo que entabla Álvarez con los postulados de Foucault, “existen dos formas de subjetividad: una que obliga al individuo a depender y ser controlado por discursos, prácticas, códigos y normas y otra que refiere a “procedimientos y técnicas” que uno se aplica a sí mismo para conocerse e identificarse y que le “permiten transformar su propio modo de ser”. Los espacios liminales underground como el que propongo aquí como objeto de estudio, permiten una opción de transgredir subjetivamente dicho orden simbólico.

identidades y negociación de subjetividades al interior de las mismas. Esto es particularmente imperante para casos en los que los sujetos están en posición de desventaja dentro de la lógica occidental cisheteropatriarcal.⁵² De allí que mi interés orbite mayoritariamente alrededor de *cuerpos femeninos, cuerpos féminas y/o cuerpas*, categorías que incluye mujeres al igual que otras identidades queer no binarias.

Resalto la importancia del prefijo *trans*, en tanto que este revela las conexiones que se hilvanan- de formas transsubjetivas y desde el espacio sónico- entre lxs sujetxs en cuestión. Así, muchas agrupaciones activas en la escena punkera y metalera en Bogotá reconocen como a algunas de sus influencias a figuras como Andrea Echeverri-dentro de su propio contexto nacional- del mismo modo que a figuras como Joan Jett-desde la escena rockera norteamericana, pero quien también experimentó inequidades de acceso a oportunidades y trato dentro y fuera de la esfera musical desde sus inicios en la década de los setenta. Este tipo de conexiones hace que las propuestas musicales de estxs artistas tengan un valor múltiple, que supera la esfera puramente sónica y/o instrumental, y que abona al terreno de la construcción identitaria en varios niveles, porque no sólo hacen rock siendo féminas, desafiando de entrada la raíz patriarcal del género musical mismo, sino porque además entretienen redes *trans*; ellxs transitan barreras. Así es que los ejercicios estéticos presentados se enmarcan en un contexto históricotemporal que abarca desde los años ochenta hasta la actualidad, y engendran subjetividades transgresivas que cuestionan el status quo y que, si bien responden a las especificidades sociohistóricas de cada década, tienen en común el mismo propósito; *transgredir*.

⁵² Con sujetos en desventaja hago referencia a todxs lxs individuos cuyas identidades son diferentes a la masculinidad canónica, incluyendo-pero no limitándose a- a las mujeres cisgénero.

En este sentido, como parte integral de la puesta en escena, el cuerpo/la cuerpa como elemento artístico deviene en una herramienta social poderosa para lxs rockerxs; desde diversos ángulos, cada unx moldeamos y adaptamos nuestra estética visual y corporal para provocar diversas reacciones en el público, por ejemplo, muchas veces propulsando interrogantes importantes respecto a la manera en que somos vistas las mujeres y abordando asimismo múltiples problemáticas que rodean la experiencia de ser mujer en la sociedad occidental contemporánea y concretamente latinoamericana, las cuales incluyen la desigualdad en oportunidades laborales y académicas, la inequidad de trato, la hipersexualización y objetivización de la subjetividad femenina, entre otras formas de violencia que se viven tanto al interior de la escena musical como fuera de ella. Al respecto hay disponible una gran variedad de fuentes, entre las que destaca el trabajo de Norma García Castiblanco, “Polifonías corpoestéticas: Extensiones de la piel que hablan a través del metal” (2022), quien elabora un análisis de las estéticas en el rock y el metal en las afueras de Bogotá, invitando a re teorizar conceptos como la diferencia situada, la agencia y la experiencia corporal subjetivas.

Así entonces, mi objetivo en este capítulo no es presentar una selección exhaustiva de ejercicios estéticos de bandas que hacen metal, a manera de catálogo, dado lo vasto de la escena con una gran cantidad de agrupaciones en permanente gestación,⁵³ sino resaltar aquellas propuestas estéticas y sónicas de algunxs de lxs artistas dentro de esta escena rock/metal *underground* que dialogan con su rol como agentes culturales de cambio social de manera específica y explícita. Algunxs de estxs artistas son ya figuras icónicas dentro de la escena del rock más comercial, que disfrutan de reconocimiento y fama mundiales como es el caso de *Joan*

⁵³ Para este tipo de enciclopedias, ver el trabajo de Pacini Hernández et Al., *Rockin' las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, 2004.

Jett, mientras que otrxs provienen de contextos musico-culturales más *underground* y con interseccionalidades muy variadas. Aunque recurro a un corpus amplio, me enfoco en analizar a las siguientes agrupaciones/artistas: *Polikarpa y sus Viciosas*, *Sexecution*, *Póker*, *Sin Pudor* y *Andrea Echeverri* -desde Colombia (todas provenientes de Bogotá, con excepción de *Sexecution*, proveniente de Tuluá Valle) -, *Filosa e Indisposed*– desde Buenos Aires, Argentina-, y *Fire Strike* y *Crypta* – desde São Paulo, Brasil. La manera como he organizado el análisis, sin embargo, no obedece a sus procedencias geográficas, sino más bien a los puntos en común que sus puestas en escena comparten, el tipo de estéticas que proponen y las conexiones que tejen unas con otras, dejando ver el componente *trans* (transnacional, transgeneracional, transartístico y transgénero) en su accionar artístico y cívico. Como es posible notar, las propuestas en cuestión se sitúan en enclaves ultra urbanos, escenario de su quehacer artístico y sociopolítico. Asimismo, los subgéneros musicales específicos que predominan en estos grupos fluctúan entre el punk, el heavy metal y el thrash metal, no sin dar cabida, por supuesto, a mezclas eclécticas experimentales con otros subgéneros. Cuando se trata de rock/metal no hay una ley que regule dichos préstamos, diálogos e interconexiones.

La mayoría de las agrupaciones a que hago alusión en este capítulo han surgido y se mueven dentro de la escena urbana subterránea latinoamericana, aunque no por esto su contribución deba ser subestimada; precisamente, se trata de arrojar luz sobre el valor de dichos procesos culturales, particularmente aquellos liminales y controversiales. En palabras de La Fountain (2021) “This paradoxical tension between irrelevance and danger (...) Drag and trans performance matters to the nation and to our conceptions of (...) Latinidad” (3,5). En este sentido, orientar la mirada hacia la gestión sociocultural que realizan dichxs artistas del contexto latinoamericano importa; importa porque sus intervenciones cívicas y sus contestaciones

sociopolíticas se engendran *desde abajo*, desde una escena artística y cultural que nace de lxs ciudadanxs de a pie, y que es constantemente alimentada y sostenida particularmente por aquellos individuos quienes no gozan de un estatus social privilegiado, o cuya participación en el tejido social se ve forzada a recurrir a medios artesanales DIY. Orientar la mirada a estxs artistas y propuestas artísticas *underground* es propiciar una oportunidad para ampliar la visión del análisis sobre rock y metal y su influencia social. Es dar cabida a una policromía de propuestas y tejidos que han estado presentes y activos por décadas, pero que simplemente no han contado con el mismo nivel de promoción, atención y estudio del que sí han gozado otras más comerciales. En otras palabras, la contribución de estxs artistas no debe ser subestimada por el hecho de moverse dentro de la escena subterránea; todo lo contrario, precisamente porque surgen y se movilizan dentro de esta escena, su aporte al tejido social alimenta la discusión tanto académica como política, cívica y mediática de modos tan policromáticos y estridentes como la escena misma.

Claramente en las estéticas visuales y corporales que edifican las puestas en escena de un toque de rock, la apuesta por la diversidad se produce en el contexto de lo liminal que caracteriza la escena *underground* no comercial. Es decir, dichas propuestas se ubican predominantemente en espacios sociales no tradicionales, tomando distancia del *mainstream*. Lo común a todas, no obstante sus especificades y variedad estético-visual y corporal, es que sus propuestas performativas no son canónicas, sino que pueden leerse como ejercicios contrahegemónicos, que propulsan diálogos cívicos y a su vez son en sí mismos comentarios sociales. Otro elemento importante común a todas, son las conexiones y tejidos que hilvanan unas con otras. Estas redes transartísticas que se tejen entre agrupaciones y que traspasan barreras geográficas, lingüísticas, generacionales y temporales son enlaces que merecen ser sacados a la luz. Las conexiones tejidas

en estas redes intersectan desde el prefijo *trans*; las propuestas en cuestión se mueven de forma transnacional, transgeneracional, transgénica y transartística, al tiempo que dialogan con movimientos feministas contemporáneos que responden, en estos casos, a coyunturas específicas dictadas por los contextos específicos de los que surgen; múltiples regiones de América Latina.

Al respecto de la evolución en los movimientos feministas en América Latina, afirma Breny Mendoza (2015) que “From an anticolonial feminist perspective, theories advanced by women of color are subjected to recolonization as their central ideas and concepts slowly disappear or reappear whitewashed and devoid of their critical impetus” (4). La autora anima a dialogar con marcos teóricos que emanan de espacios marginalizados y donde convergen jerarquías de género con la experiencia de cuerpos racializados. Aunque la mayoría de las agrupaciones que exploro se posicionan desde corporalidades blanco/mestizas, escojo dialogar con el feminismo de espacios marginalizados porque estos arrojan luz sobre la especificidad histórica que produce cuerpos-y más específicamente cuerpxs-sexuadx y racializadx, en procesos que están necesariamente entrelazados. Mendoza está teorizando lo que es la representación desde la problemática noción misma de *mujer* en el contexto de la modernidad. Para ella, la mayoría de los ejercicios feministas de emancipación subjetiva, si bien han intentado cuestionar ciertas nociones respecto al género, se han quedado cortas en el sentido de que en última instancia no logran romper con ideologías de base que siguen siendo fuertemente patriarcales. En este sentido, para Mendoza, cuando se trata de cuestionar las falencias al interior de las dinámicas de poder de la sociedad latinoamericana contemporánea, una de las claves es el rol del activismo.

Siguiendo la noción de la colonialidad de género de Lugones, Mendoza señala que el potencial para el activismo social y la agencia de cambio al interior de los movimientos

feministas se ha visto obstaculizado por principios fundados en una lógica masculina. En este sentido, se hace relevante el activismo que se genera en la escena musical del rock por parte de bandas de la escena como *Polikarpa y sus viciosas*, *Las Póker*, *Sexecution* y *Sin Pudor*, que han tratado de romper esos esquemas de pensamiento desde la plataforma artística liminal.

Conectando el análisis de Lugones y Mendoza al performance rockero hecho por sujetos femeninos en Latinoamérica, parecería que estas propuestas van más allá de un ejercicio poscolonial, en el que aun cuando se abordan temas relacionados con la colonialidad del poder, se sigue pensando a partir de nociones clásicas de términos como raza, género y sexualidad. Por el contrario, estas propuestas intentan guiar su movimiento en una dirección alterna; invitan a romper con las nociones mismas anteriormente mencionadas. Paul Rigg en su artículo “Doing what the girls want to do”, hace referencia a una declaración de *Joan Jett* sobre la revolución que el rock es capaz de desencadenar

Jett has recently stated that she believes a new revolution is just around the corner. “I think we're coming back to that fertile ground where people have had enough of the way things are, I can feel it. Those girls are out there, in every city, banging around – and when they find their outlet, it's going to be just like it was for me,” she says defiantly. “A new generation picking up guitars and drums and saying, 'I am here! Let's go!’”(1).

De acuerdo con esto, una de esas vías de escape que menciona *Jett* es precisamente el quehacer artístico creativo y su puesta en escena; la rockera no solo cuestiona diversas narrativas patriarcales por siglos instauradas en el inconsciente colectivo, sino que se reapropia de las mismas, muchas veces dándoles un giro radical, y creando espacios de negociación e inclusión que antes no existían. Dentro de esos ejercicios radicales uno de los elementos fundamentales es

la experimentación performativa de las cuerpos que se plasman públicamente de modos no tradicionales y que desafían normatividades de género socialmente instaladas. En este sentido, ya sea desde una aproximación hipermasculina, hiperfemenina, o una apuesta *inbetween* que dialoga con la ambigüedad y lo no binario, estas cuerpos féminas están llevando a cabo procesos *drag*. La Fountain lo describe señalando que “practicing drag as an art form allows for a different, more nuanced appreciation, an embodied experience that can complement, expand, or transform perceptions and understandings” (7). Esa reapropiación se da de diversos modos, uno de ellos siendo a través del uso de la cuerpo misma como lugar de contestación.

Así, y volviendo al caso de Andrea Echeverri, con cuya cita se inicia este capítulo, ese “cuerpo estuche” negocia su propia subjetividad a través de mecanismos *trans* desde lo artístico y lo sónico. Dichos mecanismos *trans* cobijan-o por lo menos poseen el potencial para cobijar-procesos transexuales y transgénero, así como también procesos translocales, trasglocales, transnacionales, transglobales, transgeneracionales y transartísticos. En este sentido, *performances* como el de Echeverri, hacen posible observar mecanismos *otros* de intervención social frente al debate de género con un tono crítico que lxs artistxs formulan con ayuda de estéticas intencionales y explícitas. El “cuerpo estuche” se convierte así en cuerpo megáfono y cuerpo puente.

El Cuerpx Estuche. *Andrea Echeverri*

Desde sus inicios en la escena rockera/punkera *underground* bogotana en los años 90, hasta su actual carrera como solista haciendo música híbrida más alternativa, Andrea Echeverri constituye tal vez una de las figuras icónicas más relevantes de la historia del rock hecho por féminas en la

región Latinoamericana. Su trayectoria y carrera musicales la han potenciado más allá de los circuitos puramente *underground* hasta alcanzar actualmente un reconocimiento más comercial e internacional, posicionándose como una figura representativa dentro del rock nacional en Colombia y América Latina. Aunque *Echeverri* no hace parte ya de la escena *underground* como las demás artistas/agrupaciones aquí analizadas, su mensaje político es fundamental para conectar el potencial de las estéticas en el rock con el accionar feminista radical. Además, las conexiones que se generan entre *Echeverri* y otras agrupaciones femeninas en la región dan cuenta de los intrincados tejidos que se hilvanan al interior de estos ecosistemas sónicos y culturales y que son capaces de atravesar barreras tanto geográficas como también generacionales, temporales, y de género.

La carrera de *Echeverri* comienza dentro de la escena *underground*, cuando formaba parte de la agrupación *Los Aterciopelados*. En sus inicios, su propuesta musical se orientaba más hacia el punk. En su carrera contemporánea como solista, le ha dado un vuelco policromático a su experimentación con otros géneros musicales, sonidos y perspectivas estético visuales de una forma más ecléctica. Su transitar en el mundo artístico ha visto una evolución y metamorfosis constantes, pero siempre resaltando la preocupación por problemas sociales en sus composiciones y su *performance*. Desde temas como “La gomela” (1993) hasta “Florence” (2012), pasando por “Florecita rockera” (1995) y “El estuche” (2004), la intervención social de *Echeverri* en el plano de la búsqueda por la equidad social y la reivindicación identitaria a través de la música siempre pisa fuerte, contribuyendo así a pavimentar el camino para otrxs artistas posteriores, *mainstream* o no. Si bien *Echeverri* ya no entra en la categoría de la escena *underground*, sí germinó de ella y su legado musical y cultural refleja temáticas afines con aquellas trabajadas por las agrupaciones antes discutidas.

El potencial del rock para parir féminas capaces de enfrentarse a discursos canónicos obsoletos -pero aun dañinos- es muy grande. Artistas y pensadoras como Echeverri, conscientes de dicho potencial para el cambio, desglosan así esta temática en sus líricas y en su estética. En su canción titulada “Florence” (2012), por ejemplo, Echeverri hace un llamado a la consciencia colectiva femenina hacia lograr alcanzar cambios ideológicos que busquen la liberación y el acceso a la igualdad de oportunidades. Los versos iniciales en la canción leen

Desde chiquitas nos meten en la película del romance / y del príncipe azul /
Cenicienta, Blanca nieves y la Bella durmiente / son mentirosas; ellas
mienten./Con un beso no nos salvan, no nos despiertan, no nos muestran la luz /
porque los hombres no son el propósito de nuestra existencia./ Hay que dejar de
vivir, vestir, pensar y actuar para a los hombres gustar / que el respeto a la mujer
entre todas hay que imaginar, construir e instalar/ (2012).

Ese “desde chiquitas” marca el tono de la composición; resalta el mecanismo de *nature vs nurture* que la artista trae a la luz y con el que busca despertar conversaciones críticas alrededor de las múltiples implicaciones que tienen los discursos patriarcales institucionalizados en la sociedad para cuerpos *otros*. De igual forma, es interesante ver cómo Echeverri incorpora íconos de la cultura popular (*Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente*) para interrogar inequidades ejercidas sobre cuerpos femeninos. La canción surge como un homenaje a la Magíster en Psicología Social de la Universidad de París, Florence Thomas (1943), como resultado del profundo impacto que produjo el trabajo teórico feminista de Thomas en Echeverri. Allí se evidencia también el diálogo transnacional y transgeneracional y las conexiones transdisciplinarias que se hilvanan entre artistas rockerxs y, en este caso, teóricos sociales feministas. *Los hilos están allí, intercalándose.*

Es así como, con esta canción, la artista traza un recorrido por aquellos principios conservadores que la sociedad sistemáticamente intenta inculcar en las mujeres, principios que tanto la escritora como la cantante piden analizar mejor antes de simplemente acatarlos al pie de la letra. Echeverri se sitúa desde el conflicto que implica pedir lo que de entrada *ya debería ser nuestro*; con sus composiciones busca desactivar los mecanismos de control y alienación y lo hace desde las entrañas del sistema mismo. Este tipo de proyectos artísticos con un profundo sentido de reivindicación social para mujeres, buscan así la soberanía del sujeto femenino a través de la sensibilización particular frente a problemáticas sociales de violencia e inequidad sistemáticas por medio de las fibras que toca el arte.

Representación-en tono sarcástico-del control institucional a través de discursos patriarcales instaurados en el inconsciente colectivo por medio de un refuerzo social que se ve desde la escuela.



Figura 1. Andrea Echeverri. Videoclip oficial de la canción “Florence” (2012).⁵⁴

Como se aprecia en la figura 1, en su estética visual, la cual deja ver en el videoclip oficial que acompaña a la canción, Echeverri dialoga con una serie de estereotipos asociados al género, tales como el papel de las instituciones – en especial los medios de comunicación y la escuela-, en la elaboración artificial de múltiples mecanismos de control sobre las mujeres, mecanismos que con frecuencia se vuelven socialmente aceptados o al menos tolerados. Por ejemplo, en la figura 1 (minuto 1:02), se puede apreciar una crítica al sistema educativo a través de la caricatura que

⁵⁴Disponible en *YouTube* en <https://www.youtube.com/watch?v=rAtkzviMFoI>

Echeverri teatraliza la figura del maestro-hombre- adocinando a las estudiantes, posicionado frente a la pizarra y conduciendo la lección a manera de director de orquesta donde las estudiantes deben repetir las palabras señaladas con la vara.⁵⁵ Esta puesta en escena busca hacer un llamado a la reflexión en torno al tipo de mensaje que dichas figuras canónicas transmiten a los ciudadanos desde temprana edad respecto a lo que se espera de una mujer *en sociedad*. Su estética visual y corporal dialoga con un *self-fashioning* en constante autonegociación y reinención, entendiendo el self-fashioning como “the capacity some influencers have to validate the subversion of cultural norms in aspects of personal presentation” (Mankowski,119). Así, el atuendo que Echeverri elige contrasta intencionalmente con ese “vivir, vestir pensar y actuar para a los hombres gustar” y que sintetiza su reacción de oposición frente a dicho adocinamiento. Echeverri lleva corbata, un *smoking*, una camisa de cuello y peinado típicamente asociado a lo masculino. Sus gestos faciales también apoyan la estética en cuestión, y no hay un maquillaje, aretes, collares u otros accesorios visibles.

Echeverri expresa su forma de pensar y su posicionalidad frente al *status quo* por medio del diálogo interartístico entre lírica y performance corporal. Su carrera artística, de hecho, ha estado siempre imbuída por unas composiciones marcadas por un comentario social. Esto, por supuesto, no se limita a la composición lírica, sino que, como ya se ha visto arriba, se mezcla y dialoga constantemente con su apuesta visual y estética. La propuesta estética de Echeverri es ecléctica en el sentido de ser rizomática, idea que dialoga con La Fountain, quien al referirse a la naturaleza de performance trans, explica “translocas, whether insane women, effeminate homosexuals, drag performers, or transgender subjects are way too many things in an ever-

⁵⁵ En un modo similar al videoclip del grupo *Pink Floyd* de la canción “Another brick in the wall” (1979), que corresponde a la segunda parte de una composición de tres partes en total.
<https://www.youtube.com/watch?v=bZwxTX2pWmw>

expanding transgeographic map (...)” (2). Esa naturaleza rizomática se refleja en Echeverri en la medida en que es una artista que se ha caracterizado en el mundo de la música por marcar una estética propia y ecléctica en constante metamorfosis que llega a negociar con el *drag* y lo *queer*; a lo largo de los años, su puesta en escena ha evolucionado y se ha modificado activamente. Esta experimentación ha incluido una multiplicidad de elementos en constante movilidad, incluyendo su color y corte de cabello, indumentarias que van desde lo *hippie*, pasando por lo punk/rock en diversas versiones, hasta lo *hipster* y otros estilos singulares de corte más experimental y temático, Echeverri siempre tiene algo nuevo que ofrecer. Su estética visual es radicalmente no conformista. La metamorfosis estilística que la ha caracterizado es un ejemplo de cómo la policromía de narrativas identitarias también pueden confluir a un mismo tiempo en un mismo individuo y/o agrupación, denotando la naturaleza móvil y dinámica de los procesos de negociación subjetiva gestados desde el interior de una plataforma artística que negocia con lo liminal como es el caso del rock latinoamericano.

Asimismo, a través de su composición artística Echeverri hace una alegoría a la emancipación de las mujeres en el terreno académico y laboral (“estudia y trabaja/lee a Florence y no uses faja”) dentro y fuera del contexto colombiano desde donde se forja su quehacer artístico. Su mensaje trasciende barreras, y el performance liminal- y si se quiere transgresor- que lo acompaña, contribuye a esa movilidad. Así por ejemplo, la canción “Florence” en conjunto con su producción visual, no sólo invitan en este sentido a una redefinición de roles de género que pugne por el derecho a la equidad, llamando a una reapropiación de estéticas canónicamente otorgadas al sexo masculino en la sociedad occidental, sino que le hablan a una audiencia transgeneracional y transnacional, porque son elementos capaces de recoger experiencias en común que traspasan fácilmente estas barreras. Como señala La Fountain, “there is a

fundamental link between sexual and gender enactments, spacial location or geography, and queer migrations and diasporas. In this context, the “trans-” (...) can be productively linked to (...) translocal, transglocal and transnational” (12). Estos diálogos transgeográficos y transgeneracionales se evidencian a través de las múltiples conexiones entre agrupaciones con una fuerte referencia a íconos como Echeverri dentro de sus propuestas artísticas. Tal es el caso de agrupaciones como *Petunias* (Guayaquil), quienes, entre el collage de fotos e imágenes que incorporan como parte de su perfil de Facebook, incluyen una fotografía de Echeverri en sus primeros años de carrera, o el caso de *Angora* (México D.F), quienes hacen un cover tributo a Echeverri y los Aterciopelados de una de sus canciones más emblemáticas “Florecita Rockera”. En todos los casos, las propuestas estético visuales, kinestésicas y corporales tanto en vivo como en los medios digitales, van más allá de un simple ejercicio decorativo; son un testamento político explícito, que invita a la reflexión sobre las desigualdades entre roles asignados a hombres y mujeres en diversos ámbitos sociales, y cómo dichos roles son arbitrariamente impuestos. En el caso de “Florence”, el componente humorístico/caricaturesco del video empalma con un activismo feminista muy serio, un feminismo que busca ir más allá de las barreras binarias del género. Este activismo se hace desde la propia piel, desde el cuerpo mismo, y así como Echeverri, muchxs otrxs artistas en esta escena rockera plasman sus propuestas con un sentido cívico y político marcados. Si Echeverri caricaturiza el patriarcado por medio de una estética hipermasculina, *Angora*, haciendo un *cover* de la canción “Florecita Rockera”, interpretada originalmente por Echeverri, participa del diálogo desde una apuesta alegóricamente hiperfemenina, donde las cuerpas funcionan como comentario social, pero desde otra apuesta estética.

Floreccitas Rockeras multigeneracionales. Transenraizamientos sónicos. *Angora*

“Florecita Rockera” (1995) fue compuesta por el grupo colombiano *Andrea Echeverri* y *Los Aterciopelados*. Pese a que ha sido Echeverri quien por años la ha interpretado, curiosamente fue un varón (Héctor Buitrago) quien escribió la letra, que dice: “Como echarte flores/ Si eres un jardín/ Con esos olores/ Me siento morir/ Florecita rockera/ Tú te lo buscaste/ por despertar mi pasión/ Encendiste mi hoguera no tienes perdón/ Te pondré en una matera/ Como trasplantarte/ A mi corazón/ Como no cortarte/ Desde la raíz/ Soy el picaflor/ que chupará toda tu miel!” (Buitrago, 1995). Esta alegoría a la subjetividad masculina construida alrededor de la figura del ‘depredador’ -en este caso un colibrí extrayendo el néctar de la flor- que consume el cuerpo femenino ‘inocente y delicado’ es el contexto del tributo hecho por *Angora*.

Nótese el bikini de papel con *glitter* en el fondo de la escenografía. Una elección consciente e intencionada, que forma parte de su apuesta simbólica frente a discursos de género.



Figura 2. Banda *Angora*. Izquierda: Argentina Elizalde (Guitarrista y vocalista principal).⁵⁶

Como se aprecia en la figura 2, *Angora* incorpora elementos de estética femenina hipersexualizada, como el bikini de papel con *glitter* del fondo, los vestidos en blanco y colores pastel, especialmente para la cantante. Así también se incorporan elementos de maquillaje tales

⁵⁶Segmento visual tomado del videoclip disponible en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=_1xZUTg6lTE&list=RD_1xZUTg6lTE&index=4, videoclip publicado por Angorarock, 2011.

como el lápiz labial intenso y un delineador de ojos y sombras que potencian una 'mirada de seducción'. Así mismo, en el videoclip se aprecian múltiples alusiones a la erótica del cuerpo femenino que se debate entre la dualidad de la *femme fatale* y la niña inocente y *naïve*. Estas alusiones incluyen la llama que la chica produce en su mano, a la vez que luce un vestido corto y blanco, casi como de niña (min 1:02, 1:15), así como los segmentos en donde aparece estando medio desnuda en la bañera, mirando directo a la cámara (min 0:26, 1:24). La narrativa de la “niña pequeña inocente, hasta cierto punto ingenua y casi vulnerable” que presentan, en combinación con estos cuerpos femeninos hipersexualizados, representa un contraste irónico con el cuerpo masculino que es la voz de la canción. Como en el caso de Echeverri en el videoclip de “Florence” hay, nuevamente, una subversión de los discursos mediante una reapropiación transgresora del cuerpo femenino interpelando lógicas masculinas aunque, esta vez, desde una apuesta hiperfeminizada. El *performance* ofrecido es en sí mismo una respuesta a la objetivación de los cuerpos femeninos y, específicamente, una respuesta a la objetivación de los cuerpos femeninos rockeros en el interior de lo que todavía es una escena predominantemente falocéntrica.

El hecho de que *Angora* (Ciudad de México) cubra la canción de *Andrea Echeverri* y *Los Aterciopelados* (Bogotá), siendo ambas agrupaciones también distantes en términos generacionales (*Angora* aparece en escena en la primera década del dos mil, mientras que los *Aterciopelados* inician a principios de los años noventa), demuestra el tipo de conexiones y *tránsitos* que se hilvanan y se gestan dentro de la escena. *Angora* es una banda que permanece en la escena *underground*, y desde este medio hace el tributo a los *Aterciopelados*, que en la actualidad goza de una presencia en la escena *mainstream* pero que no por ello pierde las conexiones ideológicas con artistas en la escena subterránea. Esto se evidencia en su influencia

en la conformación de bandas contemporáneas de punk como *Petunias* de Guayaquil, Ecuador, quienes tienen una fotografía de Echeverri publicada en su perfil oficial de Facebook, y que hace parte de un collage de imágenes con sus influencias musicales (ver Figura 3). En ese mismo collage, *Petunias* también incluye una fotografía de la agrupación *Polikarpa y sus Viciosas* (conocidas popularmente como ‘Las Polas’) durante sus primeros años de carrera artística. Las conexiones se mantienen sólidas.



Figura 3. Collage de fotografías publicado por *Petunias* en su página de Facebook.⁵⁷

Como se aprecia en la Figura 3, el collage está compuesto enteramente por sujetos femeninos en la escena punk /rock *underground*, o que, por lo menos, se iniciaron en ella. Así, por ejemplo, tanto la imagen de Echeverri (superior izquierda) como la de *Las Polas* (inferior izquierda) dan cuenta de los primeros años de carrera musical de ambas agrupaciones/artistas. La fotografía del

⁵⁷ Disponible en https://www.facebook.com/103652748843756/photos/pb.100075913887318.-2207520000/133589179183446/?type=3&locale=ms_MY

centro a la izquierda incluye a Vicky (*Fértil Miseria*, banda de hardcore/punk formada en Medellín en 1990, con una composición mayoritariamente femenina), quien a su vez constituye una sólida influencia e inspiración en la carrera musical y activista de *Las Polas*, considerada la primera banda femenina de punk de Colombia. Vuelve a colación el rizoma, y todas sus interacciones e intercambios multidireccionales. Cabe anotar también que el collage es publicado por *Petunias* el 8 de marzo de 2022, y lleva por título “Día Internacional de la Mujer”, por lo que se puede inferir que la intención detrás de la publicación obedece tanto a destacar sus influencias principales, como también a su vez a hacer un tributo a esa experiencia comunal de ser fémina dentro de la escena. El hecho de que lxs artistxs provengan de diversos contextos geográficos y que, además, hayan incursionado en la escena en diversas décadas, demuestra el tipo de conexiones que se tejen dentro de la misma, y que se proyecta mucho más allá que de lo puramente sónico. Una vez más, el concepto de *Musicking* (Small, 1998), donde la música vale por lo que hace más que por la música *per se*, en este ecosistema prevalece.

Las *Petunias* se mueven en la escena punk más *underground* de la ciudad de Guayaquil, y también así iniciaron las tres integrantes de *Las Polas* desde el sur de la ciudad de Bogotá, cuya propuesta artística se ha caracterizado por su deseo de abrir conversaciones frente a temas sociales de inequidad, violencia e inconformismo. Conversaciones que, aunque incómodas para algunxs, resultan necesarias. Así por ejemplo, en su quehacer artístico, *Polikarpa y sus Viciosas* denuncia cómo miles de mujeres son blanco de discriminaciones e injusticias en el acceso a oportunidades y la dificultad del ejercicio de sus derechos cívicos en igualdad.

Conversaciones desde el baño a la tarima. *Polikarpa y sus Viciosas*

La agrupación de tres piezas *Polikarpa y Sus Viciosas*, es un proyecto fundado en 1994 en Bogotá por tres mujeres y amigas, cuyos sonidos y propuestas estéticas se mueven entre el

hardcore, el thrash y el anarco-punk feminista. Como lo indican ellas mismas en sus redes sociales, “mediante las letras de las canciones la banda pretende generar una participación política directa, la cual se plasma socialmente a través de los conciertos y (...) con el movimiento de mujeres en la lucha por la reivindicación del derecho a decidir sobre nuestros cuerpos, y en la denuncia de las violencias contra las mujeres a causa del conflicto colombiano” (Perfil oficial de Facebook de la banda).⁵⁸ De nuevo, cabe resaltar el papel fundamental de los medios de comunicación digitales, y en particular de las redes sociales, en la consolidación identitaria y el imaginario de estas agrupaciones. Cuando denuncian violencias contra las mujeres a causa del conflicto social en el país, *Las Polas* se refieren a una multiplicidad de actos de agresión que afectan a todos los colombianos, pero particularmente a las mujeres y sujetxs otrxs que es inseparable de otras jerarquías sociales como clase y raza. Estos actos no se limitan a la violencia que toma lugar directamente en la escena del conflicto armado, sino que abarcan una multiplicidad de formas que incluyen la intimidación, la violencia doméstica y los femicidios, causando estragos a diversos niveles a las madres, hermanas, esposas e hijas que han perdido a sus seres queridos a causa del conflicto armado. Así, desde asuntos de agresión doméstica hasta episodios masivos de violencia estructural, *Las Polas* utilizan su plataforma artística para denunciarlos, desde los márgenes y desde lo sónico.

Las tres, Andrea Restrepo (guitarra líder), Paola Loaiza (batería, voz) y Sandra Rojas (bajo, voz), han participado en el proceso de cambio y evolución de la escena musical rock/punk en Colombia activamente y han sentado una pauta para múltiples artistas y agrupaciones posteriores en diversos géneros con féminas en su alineación. Así, aunque las hayan tildado de gomelas o chicas ‘preppy’ de clase alta, las *Polikarpas* se esfuerzan por mantener una imagen

⁵⁸ https://www.facebook.com/POLIKARPA.Y.SUS.VICIOSAS.OFFICIAL/?locale=es_LA

que confluya con su ideología; utilizar la plataforma artística para insertarse socialmente de manera activa desde lo político. Su camino no ha sido fácil. Así lo indica Juan Castiblanco en una editorial sobre la trayectoria de la banda, quien afirma que el devenir de la carrera artística de *Las Polas* ha estado marcado por una necesidad de denunciar las injusticias que no sólo ven en la sociedad en que viven sino muchas de las cuales también experimentan de primera mano, ingrediente central en sus composiciones. La trayectoria de *Las Polas* no sólo ha sido larga sino intrincada, marcada por múltiples episodios de discriminación tanto por género como por clase. Castiblanco agrega que

Mientras tanto pateaban las calles, se metían en el parche punkero más underground de la ciudad a pesar de que las rechazaran por gomelas,⁵⁹ estudiaban artes visuales (Sandra) e historia (Andrea), y crecían a la vez que aprendían a ser mamás (Paola). *No se dejaban de nadie*. Ni de los hombres que les gritaban “muchacha” en los conciertos de punk, ni de los organizadores de festivales que, por ser mujeres, las ponían a tocar a las 5 de la mañana, ni de los que les cogían el culo en un pogo punkero. Han tocado cinco veces en Rock al Parque, han hecho dos giras por Europa, han sacado un “caseto”, dos discos propios y uno más con una banda japonesa llamada *Defuse*. Han sido la primera banda de mujeres en grabar un disco de punk en Colombia. Se han convertido en un estandarte del punk nacional. Han hecho parte de movilizaciones y actos simbólicos por la despenalización del aborto, por la situación de las mujeres en el conflicto armado, por los derechos de los trabajadores y por una vida más justa y equitativa (Castiblanco, 2014, *énfasis mío*).

⁵⁹ *Gomela* es un término de la jerga colombiana y particularmente rola o bogotana, que denota a una “niña de clase alta”, con medios económicos y acceso a educación y privilegios.

Ese *no dejarse de nadie* que marca la actitud vital de la banda y se expresa en sus propios cuerpos, constituyendo un rasgo común que comparte con las demás agrupaciones que el capítulo analiza. Es precisamente una expresión en la praxis de la famosa frase “Rompan todo” de Charly García, quien hace un cover de la canción “Break it All” de la agrupación uruguaya *Los Shakers* (1966).⁶⁰ En una manera similar a esa liberación eufórica, *Las Polas* también “rompen con todo”, si les *cogen el culo* no se sientan a llorar.⁶¹ En cambio, conectan las guitarras a los ampletos,⁶² agarran las baquetas y a gritarlo se ha dicho. Como parte de estos actos simbólicos de inconformismo y crítica social, las *Polikarpas* acogen una estética visual desafiante y para muchos también llamativa. Como punkis, *las Polikarpas* no se acomodan a la moda del momento, ni intentan seguir modelos estéticos reforzados por los medios. Todo lo contrario, su indumentaria, estilo y actitud coordinan con su pensamiento rebelde ante las normas y plasman un contundente signo de interrogación frente a los cánones tanto estéticos como de comportamiento que el lente social tradicionalmente binario constantemente aplica sobre lxs cuerpxs. Dentro de una sociedad aun fundamentalmente machista como la colombiana, regida por discursos falocéntricos que privilegian subjetividades canónicas cisheteropatriarcales, *las Polikarpas* han sentado su voz de denuncia. Sus líricas son sin duda dignas de ser estudiadas a profundidad por su aportación ideológica a la lucha de la mujer en diversas esferas de la sociedad. Sin embargo, en este capítulo me enfoco en su iconicidad visual, que va más allá de un

⁶⁰Como lo describe el documental de Netflix, *Break it All. The History of Rock in Latin America*, 2020, García pronunció estas palabras durante uno de sus conciertos, haciendo alusión a la misma frase que Billy Bond (*Pesada del Rock n Roll*) acuñaría en octubre de 1972, durante el histórico motín en el Luna Park en Argentina. Esta icónica frase, lanzada por Bond al ver entrar a la policía antimotines al lugar del concierto y una vez que se desata el caos dentro del recinto, es la que luego daría título al documental.

⁶¹ Coloquial en Colombia para referirse a alguien que sin, autorización y de forma abusiva, toca a otra persona en público.

⁶² Forma coloquial colombiana, particularmente entre jóvenes, de referirse a los amplificadores de sonido para instrumentos eléctricos.

simple adorno y se convierte en un discurso político capaz de generar conversaciones que no sólo denuncian la desigualdad, la violencia de género, la corrupción, la inequidad social, etc., sino que también invitan a buscar salidas a esas problemáticas, e incitan al cambio positivo. *Las Polas* buscan insertarse en lo político y lo cívico desde su plataforma artística. Sin lugar a duda, parte de ese accionar cívico se proyecta desde lo más primario; el cuerpo mismo. Así pues, las estéticas de *Las Polas* son consecuentes con el accionar político que las caracteriza y, en este sentido, sus puestas en escena adquieren una relevancia que trasciende la moda. Véase por ejemplo a Sandra Rojas (bajista y voces) en la imagen a continuación

Los estilos de cabello no canónicos, acompañados por la práctica del tatuaje, las perforaciones, la gargantilla de púas, etc., todos elementos que componen el acto autonarrativo transgresivo en escena.



Figura 4. Sandra Rojas. Imagen tomada del material videográfico del concierto de *Polikarpa y sus Viciosas* en el festival *Rock al Parque* 2014.⁶³

Gargantilla de púas y muñequera gruesa de cuero, *tank top* negro con una calavera que combina con su tatuaje del brazo, cabello en matices de rojo y corte rapado con cresta, y sobre todo, más que todo, mucha actitud. Así se plasma en escena Sandra, bajista y vocalista de la agrupación colombiana de punk *Polikarpa y sus Viciosas* en este *toque*⁶⁴ en el festival *Rock al Parque* el 17

⁶³ El video completo de la presentación de *Las Polas* en esta edición del festival *Rock al Parque* está disponible en *YouTube* en <https://www.youtube.com/watch?v=wdmMAJuKY9A&t=25s>

⁶⁴ Un *toque* es una expresión común en Suramérica que se utiliza para hacer referencia a un concierto de rock. Especialmente a uno dentro del mundo subterráneo.

de agosto de 2014, presentándose junto a otras bandas de renombre en la escena metal subterránea colombiana tales como *I.R.A* y la *Pestilencia*.⁶⁵

Rock al Parque es un reconocido festival internacional de rock que se lleva a cabo en Bogotá, capital de Colombia, desde el año 1994. Es el mayor festival gratuito y al aire libre de Latinoamérica y el tercero más grande del mundo, precedido por *Rock in Río* en Brasil.⁶⁶ El evento tiene lugar en el sector central del mayor parque público de Bogotá, el *Parque Metropolitano Simón Bolívar*, en la localidad de Teusaquillo, con un total de 113 hectáreas y seis puntos de acceso. El festival del *Rock Al Parque* cada año da cabida a miles de fans y un gran número de bandas de diversos subgéneros de rock y metal de todas partes del mundo. Las actuaciones se organizan en diversos escenarios (generalmente tres) con presentaciones en vivo ocurriendo de manera simultánea durante tres días (viernes, sábado y domingo). Es interesante cómo uno de los escenarios -el más amplio- usualmente alberga a las bandas cabeza de cartel, es decir, las más comerciales y de consumo más masivo, mientras que en los escenarios aledaños se ofrece típicamente un *line-up* de bandas más locales y alternativas, todo de manera simultánea.

La performatividad en escena de la bajista de las *Polikarpas* durante este festival (figura 4) constituye un ejemplo de cómo el performance corporal puede funcionar como una herramienta tanto de expresión identitaria, como de transgresión subjetiva. Butler señala que el cuerpo funciona como un instrumento de comunicación y ejercicio de discursos performáticos impuestos sobre el individuo, particularmente cuando se trata de la regulación a través del

⁶⁵ Ambas agrupaciones gozan de cierto reconocimiento en la escena rock nacional, y han participado en este festival en múltiples ocasiones desde sus primeros años de creación. La propuesta musical de ambas confluye en el hardcore punk y fueron fundadas casi simultáneamente durante los años ochenta (*I.R.A* en 1985 y la *Pestilencia* en 1986, en Medellín y Bogotá, respectivamente).

⁶⁶ Para comprender mejor la naturaleza del festival y las narrativas que se construyen y deconstruyen sobre el género durante el mismo, ver: Ríos Herrera, Dayanna, and Monroy Garzón, Camilo Andrés. "Representaciones sociales del género frente a la inclusión y la participación de las mujeres en el festival de música *Rock al Parque*." (2020).

género; “what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo” (353). En este sentido, el ejercicio performático de Sandra en *Las Polas* en el contexto del *Rock Al Parque* desafía en sí mismo los cánones de definición y categorización -y por ende de control- que los discursos sociales imperantes aplican sobre los cuerpos de dicha artista. Ana González, en su artículo “Cuerpo y performatividad: una revisión crítica desde la perspectiva del psicoanálisis”, discute la definición de *performance* de Butler destacando cómo los actos performáticos constituyen ejercicios de catacrexis subjetiva:

(...) la performatividad y la performance –en sentido artístico– resultan estrechamente ligadas como modos de revelar las múltiples construcciones posibles del género y la identidad, considerando al género como «un estilo corporal» (Butler 271), una “reiteración estilizada de actos” (135).

El ejercicio corporal como estamento reivindicativo se ve en las puestas en escena visuales, corporales y kinestésicas de *Las Polas* en su carrera musical, y se ha venido modificando a lo largo de la misma. En escena, sus cuerpos, convertidos en herramientas de digresión hacia la emancipación, funcionan como dispositivos de agencia social. Esa “reiteración estilizada de actos” que menciona González se condensa en la apuesta del cuerpo de cada una de *Las Polas* así como también es visible en la audiencia, como ocurre con las demás bandas y artistas. Esto indica que, independientemente del estilo musical o estética corporal y visual específicos, los rockers dentro y fuera de la tarima, en tanto agentes culturales, participamos en el cambio social a través de estrategias de representación e interrogación discursivas que incluyen la forma en que se moldea la propia estética visual y corporal en el escenario y fuera de este. Es así como ese “cuerpo estuche” de Echeverri trabajado en la sección anterior, es común a las experiencias que otros artistas interrogan; deviene cuerpo puente, cuerpo instrumento, cuerpo lienzo, cuerpo

herramienta, y cuerpo territorio de negociación. Es estuche, pero es mucho más que eso también. Denuncia su estatus de estuche, a la vez que lo reivindica y lo convierte en algo nuevo. *Transita* más allá de las barreras subjetivas.

En este orden, el collar de púas, las botas punteras y el *headbanging* o cabeceo al ritmo de la música, hacen parte de una estética que podría catalogarse como *queer* al salirse de los estándares y prototipos dictados por la sociedad y, por ende, interrogarlos. Sea cual sea la estética propuesta, el *performance* de estos cuerpos subversivos genera interrogantes capaces de abrir nuevas conversaciones y en ese sentido contribuir a la construcción de nuevos espacios de ser, de proyectarse, de aceptar, aceptarse y ser aceptadx. Nuevos espacios que propicien diálogos en vez de silencios, que propulsen la negociación en vez de la imposición arbitraria. *Las Polas* y su propuesta artística traen a la mesa nuevas conversaciones en la medida en que estas ayudan a pensar la emancipación subjetiva. La apuesta estilística de *las Polikarpas*, así como se verá en los demás casos analizados, es también una propuesta cultural en pro del cambio social que surge desde la periferia urbana,⁶⁷ y donde cada producción estética se forja como un acto de resistencia en el que el arte se moldea como una vía de escape a los moldes y las barreras en la construcción de identidad. Ese *traspasar* barreras a través de una transgresión normativa por medio de estéticas únicas busca en última instancia transformar las relaciones de poder que rigen a las sociedades desde donde surgen las propuestas en cuestión y, por ende, ayudar en la búsqueda de nuevas direcciones para tejer comunidad; específicamente, desmitificando falsos hitos de categorización binaria y excluyente que han permanecido instaurados en el inconsciente

⁶⁷ No porque dicho cambio sea exclusivo a la experiencia de urbe, pero porque el enfoque de esta investigación hacia allí se orienta. De igual manera, las miras específicas hacia la periferia urbana obedece al vínculo natural y explícito que existe entre esta y la escena subterránea. Lo liminal es la esencia común que alimenta a ambas.

colectivo por generaciones, y que han obstaculizado la inclusión en igualdad de trato, derechos y oportunidades para todas, todos y todxs.

Diana Taylor señala que “las performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama "conducta restaurada" o dos veces actuada (twice behaved-behavior)”(1). Esa transferencia de saber social que apunta a dar un nuevo sentido a la identidad se refleja en la estética de *Polikarpa*. La figura 5 a continuación ilustra a las tres *Polas* posando para la cámara en un baño público de un bar de Bogotá. Es precisamente el escenario *underground* en el que es tomada la fotografía; un baño vandalizado de un bar subterráneo de la ciudad ‘sin mucho renombre’, como metáfora a su vez de la esencia cotidiana en el ecosistema bajo tierra, que a los ojos de la esfera pública comercial, tampoco cuenta con mucha representación o renombre.



La bota pisando la cisterna como un ejemplo de alegoría de libertad y rebeldía característicos del punk. Este gesto simbólico dialoga con la experiencia de la ciudad pero leída desde espacios no canónicos.

Figura 5. *Polikarpa y sus Viciosas*. Bogotá, Colombia. En un baño público de un bar en Bogotá. Izquierda al frente: Sandra (bajo y voz), izquierda atrás: Andrea (guitarra), derecha: Paola (batería y voz)

Como se aprecia en la figura 5, este espacio alegórico del baño público vandalizado es en sí mismo un comentario social. Las paredes y la cisterna aparecen repletos de grafitis, y sobre el

⁶⁸ *Polikarpa y sus Viciosas*. Bogotá, Colombia. Tomado de la página oficial de Facebook de la banda. https://www.facebook.com/POLIKARPA.Y.SUS.VICIOSAS.OFFICIAL/?locale=es_LA

inodoro posa como gesto contundente la bota de cuero estilo militar de Paola, gesto que refuerza la narrativa de rebeldía e inconformidad -decantadas con ironía- propias de la filosofía *anarko-punk*. El espacio del baño público “vandalizado” funciona como componente indicial⁶⁹ en la metáfora de la cultura punk, al evocar un comentario social frente a la decadencia y degradación por medio de un *embracing* de las mismas. El baño, y en particular el baño público en la ciudad, de por sí es ya un espacio asociado a lo sucio y a lo desagradable, pero a la vez inevitable, de lo humano.⁷⁰ Así, el uso de este espacio por parte de la banda tiene que ver con la alegoría de la anarquía plasmada en su estética, retratada dentro de ese espacio icónico vandalizado e incómodo, en conjunto con la actitud rough de *las integrantes*, formando así una declaración de ruptura simbólica estridente con el orden establecido por parte de cuerpxs rabiosxs. Con alegoría de la anarquía hago referencia al proceso de representación del inconformismo, la frustración y la desaprobación frente a múltiples problemáticas al interior del sistema social que *Las Polas* buscan denunciar tanto con sus composiciones musicales y líricas como también a través de sus apuestas visuales, estéticas y la posicionalidad que eligen adoptar. En este sentido, la metáfora del baño público alimenta su narrativa porque encaja con su estética irreverente y encapsula así su mensaje político de interpelación institucional, particularmente frente a dinámicas de opresión, corrupción y desigualdad social. Lo hacen enfocándose principalmente en cómo estas dinámicas afectan a sujetxs femeninxs dentro de la sociedad colombiana, temática recurrente en sus letras. Así pues, *Las Polas* no sólo tocan punk, sino que lo viven y lo sienten. *Lo evacúan por*

⁶⁹ Ver artículo de Amparo Rocha (2010) quien discute, a partir de la tricotomía de Peirce de íconos, índices y símbolos, cómo el cuerpo se inscribe históricamente siguiendo estas tres lógicas: la indicial (de contacto), la icónico (analógica) y la simbólica (de convención).

⁷⁰ Ver Marcus, Greil. *In the fascist bathroom: Punk in pop music, 1977-1992*. Harvard University Press, 1999. También el trabajo de Kimon Keramidas sobre el American Hardcore Punk, parte del cual se encuentra en <https://jitp.commons.gc.cuny.edu/tag/digital-humanities/>. Y <https://kimon.hosting.nyu.edu/sites/american-hardcore-punk/>

la cisterna y al hacerlo, evacúan también los estragos del desarraigo institucional sobre sus cuerpos.

La estética visual que manejan *Las Polas* desafía los cánones de la sociedad colombiana tradicionalmente patriarcal, donde se espera una cierta estética femenina tradicional. Ellas cuestionan dicha expectativa. Esto se refleja en los colores elegidos en los atuendos (predominantemente rojo y negro), en el estilo de las botas punteras de cuero características del punk y el metal, los pantalones entubados, así como en el color y estilo del cabello de las tres. Todos estos elementos que reflejan un inconformismo frente a los estándares de estética y belleza tradicionalmente “femenina” que promulgan los medios y demás aparatos ideológicos estatales. Concretamente, Paola y Sandra llevan su cabello en tonalidades rosa, fucsia y rojos de diversos matices, mientras que Andrea conserva su color castaño oscuro y/o negro. Asimismo, como ya se mencionó, Sandra se ha caracterizado por incorporar cortes más “rapados” y/o con algunos aires de cresta más marcados.⁷¹ En sus más de veinte años de trayectoria musical como banda, cada integrante del grupo ha moldeado y cambiado su estética visual en múltiples ocasiones, de igual forma como ocurre con Echeverri, lo que acentúa las conexiones y diálogos entre artistas. Esta elección de colores, materiales y estilos en sus estéticas alimenta el proceso de reafirmación subjetiva; sus elecciones estéticas refuerzan la expresión de su ideología; *las polas* no se conforman con los estándares, ni con los estereotipos visuales ni performativos designados a cada género.

⁷¹La cresta o *mohawk* es el estilo de cabello característico del punki, generalmente con un corte de cabello rapado a ambos lados de la cabeza, con un centro más abundante que simula púas y en diversos colores, entre los que priman las tonalidades vivas o incluso neón. Existen diversas versiones de cresta, en las que cada individuo imprime su sello propio.

En una entrevista en video realizada a la banda por el periódico colombiano *Desde Abajo* y publicada en febrero de 2015 en *YouTube*, Andrea Restrepo (Guitarra Líder y co-vocalista de la banda), habla de la trayectoria del proyecto y enfatiza la apuesta del grupo por posicionar a las mujeres en la esfera pública:

para muchas mujeres que generalmente tienen que enfrentar obstáculos para la participación social en igualdad de condiciones, el arte ha sido una herramienta fundamental (...) Cuando empezamos a tocar, las mujeres generalmente eran “la novia de”; ahora las mujeres tienen sus bandas (...); en ese sentido hemos roto el estereotipo de la feminidad tradicional; (...) rompiendo relaciones de poder en donde el privilegio lo tenían los varones”⁷²

Se trata entonces de superar rótulos machistas del tipo “ella es la novia de” como un mecanismo de modificación transubjetiva; el colgarse la guitarra o pararse frente al micrófono llevando encima unos pantalones entubados, una gargantilla de púas y unas botas gruesas de cuero estilo militar son actos de reivindicación; se reivindica la no participación social ni en lo político ni en lo infrapolítico y se llama a una reconsideración radical de las creencias y valores que demarcan dichas exclusiones, en particular, hacia sujetxs femeninxs.⁷³ Considerando el caso concreto de *Polikarpa* y el escenario del rock colombiano y sus circunstancias históricas en general, no es descabellado afirmar que hacer música en Colombia no es fácil; mucho menos lo es ser una

⁷² (Min: 4:37). Entrevista completa disponible en *YouTube*
https://www.youtube.com/watch?v=UvIPm8JftEk&ab_channel=Polikarpaysusviciosasoficial

⁷³ Ver el trabajo de Manuela Calvo “Consonancias del cuidado: Hacia un protocolo contra las violencias por motivos de género en las experiencias del metal” (2022).

fémica que toca rock, punk o metal, tratando de abrirse un espacio en una escena históricamente liderada por hombres.

El contexto social del país fuera de la escena musical del rock de por sí ya es bastante complejo y desafiante para los sujetos femeninos que lo habitan; el nivel de machismo que existe en las diversas esferas sociales e institucionales en Colombia ha sido y sigue siendo alto. Autores como Signe Svallfors (2003) y Elizabeth Brusco (2011) discuten dichos factores sociales y su dinámica en el contexto sociocultural y político del país. En este panorama, el rock *underground* refleja dichas inequidades y problemáticas desde el punto de vista y la experiencia individual de cada artista. Para poner en contexto la escena rock colombiana dentro de la situación social del país -y vale recalcar que trabajo con el concepto de rock como una macrocategoría que incluye una policromía de subgéneros-, es puntual mencionar que dentro de dicha escena los discursos patriarcales también han estado vigentes desde el inicio. Si nos remontamos a finales de los años setenta y principios de los ochenta por ejemplo, a muchas mujeres les apagaban los micrófonos y los amplificadores en medio de sus presentaciones. Existía un rechazo palpable y generalizado frente a los múltiples intentos de estas fémicas por insertarse dentro de la movida rockera del momento.⁷⁴ Es interesante cómo estas experiencias de discriminación de género constituyen un elemento común a todas las agrupaciones en cuestión y a muchxs de sus seguidores. Al ser puntos en convergencia, se convierten en canalizadores de diálogos que forjan conexiones más allá de lo artístico. Así por ejemplo, en la misma entrevista de las *Polikarpas*, Paola la baterista dice que “Hablando con Vicky de *Fértil Miseria* (...) me contaba que a ella en el ochenta no le daban los cassettes; a ella le tocaba guerrearse la música para que se la dieran; le tocaba

⁷⁴ Al respecto del género y el rock colombiano, recomiendo ver el trabajo de Jesús Córdoba y Karen Ortiz “Female participation in Colombian metal: An initial approach” (2020).

robársela, quitársela...” (Loaiza, 2018). El sexismo y la discriminación basada en conceptos binarios de género ha sido un factor importante que han tenido que enfrentar muchas agrupaciones. Así lo comenta también Paola quien afirma que: “nos acordábamos como en el 2000, que tuvimos un concierto y no nos querían prestar el instrumento porque éramos mujeres; y no pogueaban porque nosotras éramos mujeres” (Loaiza, 2018). Como éste, es común encontrar muchos otros casos de sexismo al interior de estas culturas urbanas y suburbanas que persisten hoy en día.

Dentro del contexto de la música, incluso con los géneros que se consideran alternativos, la escena rock no ha escapado a inequidades y discriminaciones de dicha índole. Este no es un fenómeno exclusivo del caso colombiano; es una circunstancia generalizada en biósferas latinoamericanas. Partiendo de allí, lo que producimos muchxs rockerxs tiene un valor que claramente va más allá del ámbito estrictamente musical; sin duda se trata de la composición instrumental y lírica, pero el proceso no se detiene allí. El performance y la puesta en escena también develan un sinnúmero de elementos cargados ideológica, política y culturalmente. El acto simbólico de colgarse una guitarra al hombro, el pararse frente a un micrófono y dejarse oír son en sí mismos actos políticos. Asimismo, las estéticas visuales y corporales con las que se alimentan esos performances nutren y refuerzan su quehacer social, al ser parte del acto de reclamo del individuo por su voz, su rol y sus posibilidades de ser dentro de la sociedad en la que vive. Las estéticas estridentes de *Las Polas* constituyen un ejemplo de dichos actos políticos emanando desde los callejones.

Así pues, la intervención artística de *Polikarpa* junto con las estéticas que la acompañan son un ejemplo de cómo se propulsa una evolución hacia la equidad desde la praxis sónica, usando como vehículo la cultura popular y los medios masivos, donde se puede negociar y

(re)moldear la propia estética y performance. Pese a que dentro de los ejercicios performáticos de estxs artistas la indumentaria y accesorios que dan color a la estética visual no son los únicos elementos que conforman su gestión artística, cultural y política, sí constituyen elementos relevantes en estas gestiones, como también lo es la actitud en escena, el movimiento del cuerpo, la gestualidad y la naturaleza de la interacción con el público. Las apuestas escénicas y corporales de lxs artistas en ecosistemas de rock urbano subterráneo tienen la capacidad de marcar la pauta en términos de la proyección y atención social que estxs artistas logran convocar y que, además, representa su filosofía y la forma en que se aproximan a su propio quehacer artístico y cívico. Esto es, en parte, porque dichas puestas en escena y estéticas liminales sobresalen y cuestionan discursos establecidos, incluso al interior mismo de la escena del rock. Tal es el caso de la artista *Joan Jett*, cuyos inicios se remontan a la escena rock y punk *underground* de Estados Unidos durante los años setenta, moviéndose por los *dive bars* de Maryland y posteriormente California en sus tempranos años de adolescencia, y en donde eventualmente entraría en contacto con quienes serían sus compañeras de banda en su primera agrupación *The Runaways*, para posteriormente formar la agrupación *Joan Jett & The Blackhearts*, que se mantiene activa hasta la fecha.⁷⁵ Pese a que *Jett* no se sitúa directamente en la escena rock en Latinoamérica, en términos geográficos, sí que ha permeado el ecosistema rockero latinoamericano, siendo una sólida influencia en el quehacer artístico y cultural de múltiples artistas en el área, como es el caso de las agrupaciones que, junto a *Jett*, se discuten en la sección a seguir.

⁷⁵ Para ahondar en la biografía y carrera artística de *Jett* en especial en relación con su gestión política dentro y fuera de la tarima, recomiendo revisar los trabajos de Megan Colleen O'Mera (2013) y Dolores Hunsky (?).

Cuerpas ambiguxs. Cuidando la mala reputación desde la estridencia. *Joan Jett*

“People just don’t want to see girls doing things they don’t think girls should do. (...) Tell me I can’t do something, and you’ll make sure I’m gonna be doing it” (Jett, 2010).

Considerada internacionalmente como una de las “reinas del rock n roll”⁷⁶, *Joan Jett* se ha caracterizado por desafiar discursos binarios de género a lo largo de su carrera artística. Esa rebeldía frente a estereotipos machistas (*“Tell me I can’t do something, and you’ll make sure I’m gonna be doing it”*) ha sido el tono que ha marcado su performance desde el inicio. Su caso es relevante en este punto, ya que, aunque actualmente –y en común con Echeverri– ya no es una artista *underground*, sí se inició en dicha escena y además constituye un modelo icónico de una rockera auténtica, imponente, con una personalidad que negocia explícitamente con lo andrógino⁷⁷, que no teme desafiar los límites del género en su propuesta artística, y que además lo expresa intencionalmente en múltiples de sus composiciones y su estética. En su página web oficial,⁷⁸ *Jett* se narra con sus propias palabras

Joan Jett is an originator, an innovator, and a visionary. As the leader of the hard-rocking Blackhearts, with whom she has become a Rock and Roll Hall of Fame inductee, she's had eight platinum and gold albums and nine Top 40 singles (...) Her independent record label, Blackheart Records, was founded in 1980 after she was rejected by no less than 23 labels (1).

⁷⁶ Aunque no fue sino hasta el año 2015 cuando fue incluida en el *Rock and Roll Hall of Fame*, el cual, cuyo panel directivo, por cierto, está mayoritariamente conformado por hombres.

⁷⁷ Ver, entre otros, el videoclip de su cover del tema “Androgynous”, composición original de *The Replacements* (1984). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hNgi4I515NM>

⁷⁸ <https://blackheart.com/joanjett>

Los inicios artísticos de Jett se remontan a una escena subterránea urbana de mediados de los años setenta entre los bares de los suburbios de Filadelfia y más adelante Los Ángeles. En este sentido, la propuesta de *Jett* empalma con aquellas que se generan de manera subterránea en Latinoamérica, primero porque también surgió del ecosistema *underground* urbano, y segundo, porque se ha caracterizado por presentar un proyecto musical contundente y honesto frente a barreras de género y que se posiciona siempre desde un punto de vista crítico frente a dichas limitaciones. No se trata sólo de la música que compone y que interpreta, sino también del proceso de evolución y crecimiento personales que han acompañado su trayectoria artística. *Jett* negocia con la ambigüedad y se reapropia de la misma a través de su imagen y su puesta en escena, lo cual tiene mucho en común con las propuestas *bajo tierra* que se gestan en enclaves urbanos latinoamericanos. Si adicionalmente se tiene en cuenta que *Jett* ha funcionado como uno de los *role-models* centrales de féminas rockeras en diversos enclaves urbanos a nivel internacional,⁷⁹ su inclusión en el análisis se hace pertinente. Para el caso del rock féminx en Latinoamérica, esta influencia se ilustra, por ejemplo, en las múltiples bandas tributo a la artista, entre las que destacan *Bad Reputation* y *Escapados*, tributos argentinos con participación femenina. De igual forma, su legado se evidencia en los eventos en vivo (*toques*) que incluyen frecuentes tributos a la artista, en particular rendiciones de canciones como “Cherry Bomb” (1976) “Bad Reputation” (1980), y “I Love Rock ‘n’ Roll” (1981). Muchos de estos son compartidos en redes sociales y circulan de formas translocales y transnacionales, pasando así a formar parte de ese archivo sónico en permanente transmovilidad.⁸⁰

⁷⁹ Ver Shen, Ann. *Bad Girls throughout History: 100 Remarkable Women Who Changed the World*, 2016.

⁸⁰ Algunos *covers* subterráneos desde Latinoamérica que destacan en su forma de adoptar la estética y gestualidad de *Jett* son <https://www.youtube.com/watch?v=UB6J7niMtbE>, <https://www.youtube.com/watch?v=rBkywiCVT0>

En un principio rechazada por veintitrés grandes compañías discográficas y posteriormente buscada y aclamada por todas, *Jett* se estableció como uno de los íconos más potentes del rock hecho por féminas en el mundo. Al estudiar su estética visual y su puesta en escena, encontramos un estilo andrógino marcado, un llamado a que la sociedad comprenda, entre otras cosas, que no importa qué fisionomía externa y/o interna tenga un individuo, eso no constituye un determinante acerca de cómo debería lucir, vestir, pensar, actuar, etc. *Jett* no sólo se asegura de proyectar esta crítica abiertamente en su estética, sino que también la incorpora dentro de sus líricas y entrevistas en los medios, así como en su propio trabajo activista en pro de diversas causas que pugnan por la igualdad de género dentro y fuera de la industria musical en la que ha transitado por más de cuatro décadas, así como por la inclusión y el respeto a la mujer en otras esferas externas al mundo del rock.

Una de las composiciones más emblemáticas de la carrera de *Jett* en relación con los mecanismos de proyección subjetiva que la artista plasma en escena, es el tema titulado “Bad Reputation” (1980), sencillo de su álbum homónimo debut de su carrera con *The Blackhearts*. Analizando el videoclip oficial del tema *Bad Reputation*, las escenas se caracterizan por presentar un cuerpo femenino leído como ‘incómodo’ por posicionarse fuera de los cánones tradicionales de feminidad, tanto por su lenguaje visual, como por sus actitudes, movimientos y gestos, al igual que por el espacio físico en donde este cuerpo se inserta, casi que a la fuerza. La primera escena se compone de una imagen en primer plano del ojo de *Jett* aplicándose el canónico delineador negro en el borde inferior del área ocular –estándarte por excelencia de la rockera alrededor del globo; la mirada tipo *Cleopatra* de *Femme Fatal*.⁸¹ Al incorporar esta

⁸¹ Y del *rocker*, en muchos casos también. Véase las estéticas del glam metal, por ejemplo. Agrupaciones como *Poison*, *Motley Crue*, *Twisted Sister*, *Cinderella*, entre muchas más, donde sus integrantes masculinos adoptan estéticas visuales, concretamente en el maquillaje, el estilo del cabello y la vestimenta y accesorios, que han sido tradicionalmente atribuidas a identidades y estéticas femeninas.

escena al inicio del video, *Jett* automáticamente demarca el tono y el contexto de la canción, mostrando una búsqueda explícita de darle sentido de rebeldía a su persona artística. “We don’t want your kind in here”. Así le grita el *bartender* a *Jett* al inicio del videoclip (min 0:28), mientras la empuja, furioso, fuera del bar. Esta frase aparece como parte del diálogo ficticio entre el hombre y *Jett*, mientras éste muestra su descontento y desaprobación ante la presencia de *Jett* en su taberna. El barista literalmente la echa a patadas del *dive bar* porque “no *actúa* como una señorita”; lo mismo ocurre en un segmento posterior (min 0:48) con el mesero del restaurante *fancy*, quien le dice “*come back when you’re dressed like a lady*”. En ambos casos, *Jett* les muestra el dedo corazón. En la escena siguiente (min 1:00) la vemos intentando tocar puertas en múltiples casas discográficas; tratando de llevar el *demo* de su disco a distintas compañías discográficas, las cuales se asegura de mostrar con nombre propio. Todas la rechazan y se burlan de ella; en este punto, cabe anotar que los actores que representan a los empresarios de dichas discográficas son todos hombres, vestidos de traje. El video sugiere que no la aceptan “porque ese ruido con una *frontface*⁸² andrógina no es lo que está vendiendo en el momento.” Cansada de recibir la misma respuesta, *Jett* camina junto a su banda por los andenes de la ciudad en la noche. Se detiene de repente porque tiene una epifanía (min 1:18); reúne a sus compañeros para proponer su plan de acción, escena seguida por un cuadro de diálogo que lee “we’ll start our own label- *Blackheart Records*”. En esta toma del video, el coro de la canción acompaña la secuencia “A girl can do what she wants to do, and that’s what I’m gonna do”, es lo que *Jett* les dice a todos los “machos” de la industria como respuesta.⁸³ Acto seguido, el videoclip muestra a una

⁸² La “cara” de la banda, frecuentemente en el rol de cantante. El rol del frontface en una agrupación es decisivo porque marca la pauta del tipo de imagen y mensaje que la agrupación envía al público y la forma como se promueve y proyecta.

⁸³ Parte de la lírica en el coro de la canción *Bad Reputation*.

Jett decidida a enfrentar la censura y el rechazo sacando adelante su propio sello discográfico *The Blackhearts* con sus compañeros de banda. El sello propio se muestra como un acto subjetivo transgresor. Los éxitos empiezan a llegar. Es número uno en todos los rankings (min 1:33) y con ello se da el lujo de subirse a las mesas de los empresarios y patear sus bebidas mientras toca su estridente guitarra, usando sus zapatillas *Converse* rojas frente a los atónitos y posiblemente arrepentidos empresarios de la industria musical. Como se aprecia en la toma del videoclip (figura 6, minuto 1:51), estos tipos aparecen ahora bailando al compás de sus canciones, contemplándola desde debajo de las mesas, mientras ella, con su verde *suit jacket* ceñida al cuerpo, adornada por un corbatín bien pegado al cuello al estilo *toxedo* pero rebelde, les deja saber lo que piensa de su industria. Su lenguaje corporal la posiciona esta vez por encima de los hombres, destacándose los ángulos contrapicados que refuerzan la metáfora de su *come back* y su correspondiente poder y estatus en la industria.



El ángulo contrapicado de la cuerpa posicionándose sobre la mesa, desde donde patea las bebidas de los empresarios.

Figura 6. Joan Jett & The Blackhearts. Segmento del videoclip oficial de la canción “Bad Reputation” (1981).

⁸⁴ Segmento visual tomado del videoclip oficial de *Bad Reputation*. Toma minuto 1:51. Disponible en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=nO6YL09T8Fw>

El lenguaje de la cámara también sigue una intencionalidad explícita de posicionar a *Jett* como el centro de la acción y la atención, además de resaltar su poder como sujeto rebelde dentro de la narrativa que propone el videoclip. Así, el espectador se encuentra con un contraste irónico de esos *fancy toxedos* moviéndose al ritmo de los *record hits* de *Jett* gritando “I don’t give a damn about my bad Reputation!”, todo esto mientras ella les tira las bebidas a patadas de las mesas, gesto capturado por el lente de la cámara en ángulo contrapicado, desde el suelo, donde el único cuerpo femenino-y ahora rabioso- en el cuadro está ahora, literalmente, en lo más alto.

Además de rebelarse frente a la industria, en la figura 6 se observa a los demás integrantes de la agrupación (todos hombres) sentados en el frente del restaurante, inertes, mientras a sus espaldas *Jett* se pone al día con los representantes de las discográficas. Los compañeros permanecen sentados en el borde de la escalera, en un rol secundario, enfatizándose aún más la agencia individual de *Jett* dentro del grupo.

De igual modo, en el videoclip se evidencian otros espacios y escenas en los cuales *Jett* afirma su subjetividad a través de su corporeidad. Esto se ve, por ejemplo, en cómo la artista resalta la experiencia de lo urbano en su narrativa, en particular el espacio público de la calle. Así, vale la pena resaltar el hecho de que todas las transiciones entre escenas de rechazo por parte de las diferentes discográficas y de los hombres del bar y del restaurante, son escenas compuestas por *Jett* y la banda tocando en las calles, entre los callejones, al lado de la basura, o caminando por entre las aceras, y usualmente de noche. Estas transiciones aluden a la estética de este cuerpo fémica navegando la urbe y su mezquindad y, por ende, moldeando su propia corporeidad como respuesta a la misma, desde la resistencia. Valiéndose de los mismos elementos y herramientas por las cuales ha sido reiteradamente estereotipada y encasillada, *Jett* se reafirma desde la

disidencia, dándole un vuelco radical a etiquetas sexistas desde una reclamación de la ambigüedad.

De esta forma, *Joan Jett* se posiciona como una figura importante no sólo para las mujeres sino un hito para la escena rockera en general. La figura de *Jett* deviene un ícono de procesos de negociación que se dan dentro de la esfera del rock y que van más allá de un ejercicio simplemente instrumental. Así se expresó, en una entrevista icónica que deja ver parte del origen de su pensamiento reflejado en su propio performance

Anger for women in music, for me, stemmed from... being told that a girl couldn't play guitar, when you're sitting in school next to girls playing violin and cello and Beethoven and Bach. The anger came from not been given a chance, from being told to shut up and sit down and act like a lady," she once said. "Once you start throwing that kind of shit around, it's war! (1).

Joan Jett marca entonces una pauta fundamental. Su performance estético visual refleja su ambición por crear espacios alternos de encuentro identitario para sí misma y también para otras mujeres a través de la música. A pesar de proyectarse desde la industria musical estadounidense, la trayectoria artística de *Jett* comparte rasgos en común con las demás propuestas; su iniciativa es transartística porque se proyecta con intencionalidad política y participación cívica a través del arte y la estética, como lo hacen también las agrupaciones desde Latinoamérica. En este sentido, y como ícono del rock femenino, *Jett* ha conjugado su producción musical con múltiples gestos de participación en proyectos feministas y labores activistas por causas de equidad y respeto a la mujer. Algo muy similar a la labor que hacen agrupaciones en el otro lado del continente como *Polikarpa y sus viciosas* y *Sin Pudor*, quienes, como ya se abordó, constantemente concilian su quehacer artístico con su meta de participación ciudadana desde

posicionamientos políticos que apuntan a facilitar el acceso a derechos y oportunidades –y sobre todo el derecho a una voz y a la representación– para poblaciones de una u otra forma vulnerables o en posiciones de desventaja. Este activismo utiliza la plataforma artística como puente, y en ese sentido, el performance y el lenguaje del cuerpo hablan con megáfono. Las estéticas corporales son relevantes porque no se trata de cómo se ven *per se*, sino de los procesos identitarios que toman lugar a través de esas materializaciones.

El quehacer transartístico de *Jett*, como el de los demás artistas que componen este capítulo, es transartístico porque su impacto traspasa el ámbito meramente musical. Es, además, fundamental en el progreso que puedan tomar movimientos sociales de cambio, como es el caso del activismo feminista en Latinoamérica, de cuya historia, evolución y accionar el movimiento de rock subterráneo hecho por féminas ha estado imbuido. Desde sus inicios como cofundadora de *The Runaways*, *Joan Jett* ha provocado una respuesta en las masas, una reacción frente al status quo de la figura de la mujer en sociedad y de su supuesto rol dentro de los discursos sociales dominantes. Basta con detenerse a ver los nombres mismos de las agrupaciones; *The Runaways*, por ejemplo, que enmarca la experiencia de aquellas cuerpos inconformes, son aquellas chicas que se posicionan desde la disidencia, como respuesta frente a las normas patriarcales y “The Blackhearts” como expresión de esas subjetividades otras que-aunque sistemáticamente atropelladas- siguen en pie. Es en este sentido que como artista y como fémina que trasciende esquemas, *Jett* se ha posicionado como un ícono del rock hecho por mujeres en el mundo, y que ha servido como punto de partida y/o influencia para muchos proyectos artísticos posteriores de diversa índole. Su negociación liminal navega en la ambigüedad y dialoga con lo andrógino pero a su vez no se encasilla en una sola categoría, contribuyendo a la apertura de nuevos espacios de negociación identitaria dentro de la escena del rock. En un modo similar a

Jett, múltiples agrupaciones de féminas en Suramérica plasman una puesta en escena que dialoga con la liminalidad y genera conversaciones frente los cánones de género establecidos. Se trata de cuerpxs femininxs dialogando con lo masculino canónico desde en ejercicio de reclamación de estéticas y puestas en escena que, desde lo sónico, deconstruyen paradigmas. Son cuerpxs que se paran sobre la mesa. Cuerpxs que patean bebidas. Cuerpxs que se erigen, desde lo más alto, y desde allí miran a la sociedad, desde allí negocian. Tal es el caso de *Sexecution y Póker*, a continuación, quienes, ya sea desde la tarima del *Rock al parque* o frente al lente de la cámara, al igual que Jett alzan sus corporeidades en ángulo contrapicado.

Metaleando con los pantalones bien puestos. Cuerpas en ángulo contrapicado.

Sexecution y Póker

Como *Jett*, múltiples proyectos de rock y metal con participación de féminas se han trazado la meta de posicionar a las mujeres y a otrxs sujetxs -en diversas medidas en desventaja dentro del sistema cisheteropatriarcal- dentro de las dinámicas sociales y políticas de una manera más activa, y es precisamente la música, y en este caso en particular el rock y sus derivaciones (el metal, el punk, etc.), el medio por el cual se consigue ganar estos espacios de representación y participación. A su vez, la forma como estxs rockerxs utilizan y moldean la estética del cuerpx y lo ponen en escena dentro de su *performance* artístico imprimiéndole su sello personal, es pieza clave para considerar su quehacer social por medio de la música como herramienta de gestación de agencias alternativas, capaces de cuestionar el *status quo* tanto al interior del gremio del rock, hipermasculino por tradición, como también la naturaleza de la sociedad dentro de la que se mueve dicho gremio y en la que se gesta dicha cultura.

Sostiene María José Carreño (2010) que la música rock/metal históricamente se ha definido por su hipermasculinidad con una geografía principalmente orientada y limitada al

mundo anglosajón (10). Sin embargo, desde sus inicios el rock se ha gestado también en diversos enclaves fuera del anglo, aunque sin contar con la visibilidad de este. Dentro de este contexto han surgido en la última década agrupaciones cuyas estéticas y puestas en escena elaboran narrativas antihegemónicas desde la reapropiación de estéticas usualmente asignadas a performatividades masculinas como parte de su apuesta por insertarse en la escena. A continuación se da paso a un análisis de bandas y artistxs quienes a través de su indumentaria, lenguaje corporal y movimiento en escena y/o videoclip, impulsan dichas narrativas contrahegemónicas. Tal es el caso de *Sexecution*, una banda colombiana de heavy speed metal con algunas influencias del thrash metal, fundada en mayo de 2014 en Tuluá, Valle del Cauca, y en la cual prevalece una conformación femenina desde sus inicios. El contexto geográfico de donde proviene *Sexecution* es clave. El área urbana del municipio de Tuluá es más pequeña tanto en términos demográficos como de crecimiento y metropolización que Cali, la capital del departamento, y mucho más pequeña que la ciudad de Bogotá. Sin embargo, Tuluá experimenta problemáticas similares a las de las grandes urbes, incluyendo tasas de crimen e inseguridad en aumento en especial en la última década.⁸⁵ Paralelamente a dicho incremento en las tasas de crimen y violencia, Tuluá ha demostrado un aumento en la aparición de bandas de metal que han empezado a integrarse más a los carteles de festivales musicales tanto locales como nacionales. La escena rockera/metalera en el municipio continúa tomando fuerza. Este fenómeno concuerda con la idea de que dicha escena, en particular la subterránea, prolifera con mayor fuerza en la medida en que también se expande la experiencia de urbanidad y sus consecuentes dramas y luchas para quienes habitan dichos espacios y lo que habitarlos significa para sus propios

⁸⁵ Ver el informe de la alcaldía de Tuluá, publicado en Febrero de 2024. Disponible en <https://tulua.gov.co/publicaciones/2865/la-inseguridad-de-tulua-se-esta-tomando-los-municipios-vecinos/>

procesos de (de)construcción identitaria. Estas luchas son aún más exacerbadas para cuerpos féminas y cuerpos otros, que, si bien no son uniformes, sí comparten la experiencia colectiva de la liminalidad y la marginalización de género en base a los imaginarios y estándares sociales preestablecidos.

A pesar de no llevar mucho tiempo en la escena en comparación con otras bandas más establecidas como *Polikarpa*, *Sexecution* ya ha participado en diferentes festivales locales y nacionales, destacándose su participación como teloneras de la icónica banda *Coroner* (Suiza) en el festival *Thrash la Unión*.⁸⁶ Con *Sexecution* se observan una estética y una dinámica discursivas similares a las de artistas como *Joan Jett*, solo que en este caso el subgénero musical pasa de ser hard rock a heavy speed metal, un género más extremo, tanto a nivel instrumental como en el estilo lírico. Como se explica más en detalle en el capítulo uno, el speed y el thrash metal son géneros caracterizados por su velocidad de composición, así como por su contundencia y volumen. Como subgéneros derivados del heavy metal, se destacan por su velocidad y técnica de ejecución. Sus letras tienen un alto componente de denuncia y crítica; a menudo se enfrentan con problemas sociales frente a los cuales los artistas y su audiencia se sienten inconformes.⁸⁷

⁸⁶ *Coroner* es una banda de thrash metal técnico originada en Suiza en 1983 y activa hasta el presente. *Sexecution* abrió el show durante la sexta versión del Festival en 2015 en la ciudad de Cali.

⁸⁷ Cabe resaltar la importancia en la creación y evolución del género thrash metal de las cuatro bandas más representativas del mismo, consideradas como las fundadoras. Mejor conocidas como *Los cuatro grandes del thrash metal*, son: *Metallica*, *Megadeth*, *Slayer* y *Anthrax*. Todas son estadounidenses. La otra gran corriente de thrash metal proviene de Alemania, con bandas como *Destruction* y *Kreator*. En cuanto al *speed metal*, también se encuentran bandas tales como *Helloween* y *Blind Guardian*. En cualquier caso, los dos subgéneros dialogan constantemente y sus influencias se mezclan en la mayoría de las composiciones. Se ven las conexiones que se generan entre artistas. En el caso de féminas metaleras en la escena subterránea, estas conexiones, traspasos, intercambios, colaboraciones, etc., son de vital importancia. Ver el trabajo de Carlos Polimeni *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*, 2002.

Dentro de este contexto contundente y hasta cierto punto agresivo del heavy speed metal, las integrantes de *Sexecution* plantean una propuesta musical y artística que se hace oír, con unos riffs de guitarra decisivos y unas voces en las que se imprime fuerza y energía, a la vez que plasman una estética visual y corporal propias, que se alejan del cliché de la *niña rosa* y marcan un tono de libertad y autonomía en su expresión. En especial su vocalista, Liseth Camacho, logra contribuir con su puesta en escena a la apertura y la equidad de género dentro de la cultura del metal en Colombia, por medio de un performance que algunos tildarían de “marimacho” o “poco femenino”, una vez más, comentarios y posturas inflexibles basadas en siglos de binarismos radicales que perpetúan la desigualdad y violencia hacia la mujer.⁸⁸ Autores como Walser (1993), Krenske & McKay (2000) y Weinstein (2016) discuten la expresión de género en el heavy y el thrash metal, enfocándose en diferentes estrategias de representación de género al interior de estos ecosistemas y problematizándolas desde una aproximación postfeminista.

Esta misma problematización semántica se observa en el performance de Liseth, el cual dialoga con subjetividades hipermasculinas encarnadas en una cuerpo fémica frente a un público mayoritariamente masculino y gritando líricas como “Worshiping sex acts,/ Smell of blood and flesh,/ There is no escape, from her hands/(...) Women,/ Merciless,/ Men,/ Sex slaves,/ ¡Sexecution!”(Camacho & Quintero, 2015).⁸⁹ El juego transgénero en el performance de Liseth y los contenidos de las letras de sus canciones demarca su postura subjetiva liminal, y constituye un ejemplo de los mecanismos trans que estas cuerpos adoptan e incorporan como parte de su per-formar, *translocalizando* y transposicionando su propia subjetividad. Así, una vez más, y

⁸⁸ Discutir el concepto de violencia, que no se restringe solo a la violencia física, sino también psicológica y social.

⁸⁹ Fragmento de la letra del tema titulado *Sexecution*, el cual forma parte del primer EP de la banda, bajo el título *Black Widow*, sello independiente (2015). Disponible en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=2Kw9ZC0e7c0>

como lo indica La Fountain, el neologismo *transloca* también hace alusión a “female transgender performance, (...) that of women’s madness or subversion” y que además está ligado a “geography and space, especially to contemporary discussions of translocality” (14). En este sentido, la apuesta performativa de Liseth constituiría un ejercicio transgénero, conectado estrechamente a cómo la cuerpo responde a las fuerzas externas del sistema patriarcal heteronormativo en el que se mueve y negocia desde lo artístico, lanzando su propia corporeidad a ritmo de thrash metal como catalizador del diálogo. La artista maneja una actitud fuerte en tarima; tanto su indumentaria como sus movimientos, al igual que el tono y estilo de su voz, dejan ver a una metalera *daring*, que no se deja intimidar por estereotipos ni encasillar dentro de discursos sexistas. En este sentido, lo alternativo de su estética frente al discurso de la feminidad canónica se plasma como una voz de resistencia que negocia desde una posicionalidad disidente. Liseth incursiona en estéticas tradicionalmente vistas como mayoritariamente “masculinas” y las acompaña con gestos y actitudes en su performance que refuerzan dicha inclinación estética.

En uno de los videos de su performance en vivo dentro del marco del festival *Calibre - Cruzada del Fuego* de 2016, grabado y editado por *Antares el mejor rock*, Liseth marca la pauta de su subjetividad desde el abrebocas de su presentación. Analizo este video enfocándome en la forma en que la artista interactúa con el público, a la vez que en la proyección de toda su narrativa identitaria a través de los elementos de su estética corporal, gestual y visual. La vocalista abre con una interacción dialogada directa con el público: “para todas las momias que se ven por ahí ocultas. Como lo quieran llamar... ¡Necesito que se acerquen pues! Vamos a mover las cabezas hoy, ¡vamos a prender esta mierda!” Con un tono de voz fuerte y grueso, y eligiendo el uso de jerga como “*momias*” para referirse a los metaleros del público, Liseth demarca ya el acento de su performance. Así su puesta en escena comunica una personalidad

decidida y fuerte, incluso antes de empezar a cantar. “*Momia*”⁹⁰ es un término dentro de la jerga metalera en Colombia que no es comúnmente usado por las mujeres. Así, el hecho de que Liseth elige esta palabra en particular para dirigirse a su público, que es mayoritariamente masculino, es una apuesta desafiante que deja entrever su resolución por insertarse dentro del discurso como una igual, no como una *outsider*. Es un ejercicio semántico arriesgado; o bien puede devenir en ser ridiculizada y rechazada por el público o por el contrario, puede ayudar a posicionarla con más agencia y propiedad a lo largo del *performance* que se dispone a brindar a la audiencia. Su ejercicio discursivo es pertinente dentro del contexto de la transsubjetividad como resistencia. y generadora de nuevos conocimientos. Al respecto, Taylor (2015) indica que el performance es en sí una epistemología y de allí su valor como creación de identidad. *Per-formar* es *dar forma a*, y en el caso del rock *underground* hecho por cuerpos féminas dentro de contextos ultraurbanos ese dar forma a es aún más sensible porque responde a unas especificidades y necesidades puntuales, que surgen del contexto socioespacial, socioeconómico y político de los ecosistemas en los que dichas cuerpos féminas orbitan y se movilizan

La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y reproducidas diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporal junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. La demarcación de estas performances viene desde fuera, de la lente metodológica que las organiza como un “todo” analizable. La performance y las estéticas de la vida cotidiana

⁹⁰ El término “*Momia*” en la jerga juvenil informal en Colombia hace referencia a un metalero, especialmente aquel vestido de negro.

varían de comunidad en comunidad, al reflejar especificidades culturales e históricas, tanto en la dramatización como en la audiencia/recepción (mientras que la recepción cambia en las performances tanto en vivo como en los medios de comunicación; el acto en sí solamente cambia en vivo). Las performances viajan desafiando e influenciando otras performances (1).

Esa cuerpa que construye saber, ese performance fémica como epistemología que origina nuevos modos de expresar identidades en lo público se ve en la actuación de Liseth en tarima con *Sexecution*. Esto porque son precisamente sus ejercicios performáticos los que apuntan a una expresión exteriorizada y socializada de la reflexión crítica interior de sus experiencias como sujeto dentro de la sociedad en la que habita y, por ende, de lo que experimenta en su vida cotidiana, tanto dentro como fuera de la escena metalera en la que se mueve. Ahora bien, además de su actitud en escena y su forma de hablar y de interactuar con el público, su indumentaria refleja también su apuesta escénica. Liseth define su propio estilo: una camiseta negra con el logo a gran tamaño de *Sexecution* en la parte frontal, un chaleco de jean con algunos parches de bandas, algo muy característico de los *thrashers*⁹¹, unos jeans oscuros de bota recta acompañados por una reata de taches⁹² gruesa, así como una muñequera gruesa de cuero y llena de taches en cada brazo y unos zapatos de suela plana negros. Su indumentaria y estilo visual, así como su actitud y lenguaje corporales comparten rasgos con artistas hombres dentro del género

⁹¹ ‘Thrasher’ hace referencia a la persona que se identifica con la subcultura del thrash metal. Muchos thrashers adoptan un estilo e indumentaria característicos del género, tal y como se describe en la estética de Liseth.

⁹² Los taches son accesorios o aplicaciones de diversos tipos de metal que se agregan a diversas prendas de vestir y accesorios, muy populares en la cultura y estética del rock y el metal, tanto comercial como *underground*. Pueden tener diferentes formas y estilos, siendo uno de los más comunes las púas o espinas en diversos diámetros. El uso de taches se ha constituido como un elemento icónico del rock en tanto que alegoría de la fuerza, la entereza y la resistencia que, al igual que el material del que están hechos, caracteriza la actitud vital del *rocker*. Ver el trabajo de, Jesse Prinz “The aesthetics of punk rock” (2014), quien destaca la relevancia de las cadenas, los taches y demás accesorios de metal en las narrativas estéticas de las subculturas del punk rock.

del thrash metal europeo, particularmente alemán, del estilo de Andreas Geremia (*Tankard*)⁹³ y Mille Petrozza (*Kreator*)⁹⁴, así como del heavy y thrash metal norteamericano como el caso de artistas icónicos de la talla de Steve Souza (*Testament/ Exodus*).⁹⁵

Así, cabe mencionar que existe un diálogo transnacional fuerte entre las influencias estéticas del thrash europeo y las propuestas emergentes de thrash en la escena subterránea latinoamericana y que, además, cuerpos féminas como Liseth adoptan y *per-forman* dichas estéticas de diversas maneras propias. Por una parte se puede ver un ejercicio de imitación inspirado en dichas estéticas plasmadas en cuerpos masculinos, pero por otra, se ve también un proceso de reapropiación y redefinición de las mismas en su propia cuerpo y subjetividad; en otras palabras, Liseth integra dichos componentes visuales en su corporeidad femenina de forma tal que su estética llega a interrogar la lógica epistémica detrás de la conceptualización de roles hombre-mujer y sus respectivas estéticas tradicionales históricamente asignadas y aceptadas como “normales”. No es que se aleje de lo esperado en estas estéticas de thrash metal en concreto, sino que las adopta en una cuerpo que no expresa típicamente estas estéticas.⁹⁶ Así, su vestimenta típica del hombre rockero/metalero, incluye pantalones de jean ligeramente entubados, chaleco con parches de agrupaciones, y camiseta suelta, que intencionalmente invisibiliza sus curvas

⁹³ *Tankard* es una banda de thrash metal de Alemania, constituida totalmente por hombres, cuyas líricas se concentran en cantarle a la cerveza y a su experiencia con la bebida. Su puesta en escena es enérgica y desafiante, con toques de humor y sarcasmo, en especial por parte de su vocalista. Composición totalmente masculina.

⁹⁴ *Kreator* es también una banda de thrash metal alemana, fundada en 1982. Composición totalmente masculina.

⁹⁵ *Exodus* es una agrupación de thrash metal fundada en Alemania en 1989. Composición totalmente masculina. Souza pasó a formar parte de Exodus en 1986, luego de haber sido el vocalista de *Testament*, agrupación de heavy metal fundada en California en 1983.

⁹⁶ Sobre estéticas queer en el rock y el metal, ver los trabajos de Valeria Garrote “Demasiado hetero para ser de la Movida, demasiado queer para ser de la pre-Movida: ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?”, 2013, y el de Manuela Calvo “Masculinidades y feminidades en la música metal”, 2020.

femeninas, por ejemplo. Mientras que otras artistas dentro de la escena adoptan estéticas visuales y corporales que resaltan sus cualidades femeninas de acuerdo con la lógica cisheteropatriarcal, como se verá más adelante con el caso de algunxs integrantes de *Sin Pudor* o la vocalista de *Fire Strike*, artistas como Liseth dan un giro radical a dichos estereotipos, adoptando estéticas asignadas comúnmente ‘al hombre’ dentro de parámetros marcadamente binarios. Además de la vestimenta, la falta de maquillaje y accesorios (con excepción de las muñequeras de cuero gruesas, atribuidas mayoritariamente a una estética masculina), Liseth inyecta en su performance una actitud en escena que se asimila a la típica actitud del rockero masculino, con su forma de hablar “fuerte”, tanto en su vocabulario como en el tono de voz que elige, así como también en los gestos y el lenguaje corporal que impregnan su discurso.

Como parte de estéticas corporales que interrogan cánones desde la disidencia, las dos imágenes a continuación, a la izquierda Liseth de *Sexecution* (figura 7) y a la derecha Laura, vocalista y guitarrista de la banda bogotana de heavy thrash *Póker* (figura 8)⁹⁷, ilustran el diálogo en la puesta en escena de ambas artistas. Laura comparte con Liseth el estilo de cabello rebelde y natural, que cae por la frente y los hombros, proyectando versatilidad y movimiento similares a los de Liseth. Laura lleva también un *tank top* blanco de *Helloween*,⁹⁸ que deja entrever sus tatuajes en los brazos, una correa de guitarra gruesa de cuero con una calavera y múltiples taches; y sobre todo, una actitud contundente. Esta correa de calavera está típicamente presente en la puesta en escena de Laura en diversos escenarios y eventos, convirtiéndola en uno de los rasgos visuales y estéticos distintivos de su *persona* artística. La voz de Laura también es fuerte,

⁹⁷ *Póker* es también una agrupación de tres piezas conformada en su totalidad por mujeres y que ha logrado posicionarse con fuerza en la escena metálica colombiana con su participación en festivales de alto calibre y reconocimiento al interior de la misma, tales como *Rock al Parque*.

⁹⁸ Una vez más entran en escena las influencias del metal alemán. *Helloween* es una banda alemana de power/speed metal, fundada en 1984. Composición totalmente masculina.

en ocasiones más rasgada y gruesa que la de Liseth, con toques más de tipo gutural, aunque también con diversos matices, dependiendo de la canción y del momento en su carrera artística. Al principio manejaba una voz más melódica y aguda, paulatinamente modificándola por una voz más profunda y gruesa. Como se aprecia en las figuras 7 y 8 a continuación, las estéticas plasmadas por Liseth y Laura dialogan de maneras transsubjetivas y translocales con estéticas hipermasculinas como las de Petrozza y Souza antes discutidas



Predominancia de los tachés en sus accesorios, en diálogo con las estéticas de “resistencia” que promueve la cultura del metal. (Pensar en el nombre mismo del género)



Figura 7. (Izquierda): Camacho, Liseth. *Sexecution*. Febrero de 2018. Imagen publicada por Escudero, Julián en el catálogo *Metal y Metal*. Fotografía tomada en el contexto del Festival Calibre 2016.⁹⁹

Figura 8. (Derecha): Angulo, Laura. Guitarrista y voz en *Póker*. 2018. Al igual que la figura 7, tomado del listado *Metal y Metal*, de Músicos metaleros y rockeros colombianos, disponible online, 2018.¹⁰⁰

Ambos ejemplos de puestas en escena desafían los estereotipos y estándares tradicionalmente adjudicados a la mujer dentro de la escena rock y metal de esta naturaleza, realizando un ejercicio de inversión de estéticas o reapropiación de roles que tradicionalmente se han adjudicado a la figura del *varón* en el rock. A su vez, este ejercicio constituye una elaboración subjetiva de oposición al binarismo de género desde una práctica interartística. Entre los elementos más interesantes de estas dos propuestas escénicas, está el hecho de que ambas buscan conversar con los estereotipos desde un ángulo opuesto al tradicional, reapropiándose del mismo

⁹⁹La fotografía se encuentra disponible en el catálogo en <https://metaly-metal.com/members/liseth-camacho> . El video de la presentación en vivo de *Sexecution* en este festival está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xmCeP0bclKg&t=3s>

¹⁰⁰ Disponible en: <https://metaly-metal.com/members/laura-angulo>

desde su subjetividad individual, en vez de explotar una supuesta “hipersexualidad” impuesta por los medios, por otros actores de la escena musical misma e incluso por otrxs sujetxs femeninos.

En la tarima, Liseth se acomoda frecuentemente en escena con las piernas extendidas, lo que impone su presencia en el escenario, la hace ver más “grande”, y a su vez sugiere más dominio y seguridad en sí misma. Este lenguaje corporal le aporta a la artista una mayor versatilidad en su performance. Al generar mayor movimiento de un lado al otro del escenario, Liseth capta mayor atención del público, mantiene la energía del performance más elevada y en sincronía con el tipo de música contundente y veloz que la banda está ejecutando.

Simultáneamente Liseth reafirma su actitud energética y dominante con la que quiere plasmarse frente a su público, adoptando una estética hipermasculina que hace eco de otras estéticas comúnmente encontradas en el metal comercial alrededor del mundo, como es el caso de bandas tales como *Kreator*, *Exodus*, o *Tankard*, todas ellas formadas en su totalidad por hombres. Esta mimesis expresa la aun predominantemente patriarcal naturaleza de la escena en cuestión. David Pattie afirma que

Sexuality in rock is overwhelmingly male (cf. Bayton 1998; Whiteley 1997). This is not simply a question of demographics, although without doubt the paradigmatic rock performer is male (and white, and young). It is inherent, it is argued, in the nature of the event itself: the privileging of the male performer, lit while the audience is in darkness, offered up both as an object of desire and as a subject, comfortably in charge of the desire of the audience. Gender relations in rock performance, a simple reading might suggest, replicate gender relations in society as a whole (40).

Esa réplica de roles de género en la tarima es un componente visible en la puesta en escena de Liseth, sin que por ello, cabe aclarar, su contribución se limite a dicha mimesis. La mezcla de ecléctica de elementos que componen su apuesta kinestésica apoya su diálogo con el público y hace eco del tipo de líricas y sonidos que la banda quiere transmitir. Así, por ejemplo, en vez de quedarse en la misma posición todo el tiempo y conformarse con una actitud más pasiva, Liseth establece el tono imponente de su presencia en escena desde el momento en que se sube a la tarima. En ocasiones camina-baila al ritmo de la música que su banda está produciendo. Cierra los puños cuando canta, y mueve los dedos de sus manos expresando la contundencia del mensaje que está intentando transmitir y que acompañan a sus gestos faciales. En ciertos momentos, en especial cuando emite los rasgueos de voz más altos, hace un movimiento con su puño como si se golpeará el pecho. Como se aprecia en los videoclips disponibles en línea de presentaciones en vivo de la banda, Liseth también está pendiente de sus compañeras, por ejemplo, al hacer contacto visual frecuente con cada una de ellas, así como al caminar alrededor de la tarima y mover la cabeza juntas, o imitar el movimiento de la guitarra junto a su compañera quien está tocando el instrumento. En su performance, Liseth mantiene comunicación continua con ellas; su lenguaje corporal deja clara la tarea colectiva que está llevándose a cabo en escena. Esta labor colectiva se extiende a su público. Sobre esa relación única entre público y artista, Simon Frith comenta que “the rock audience is seen not as a passive mass, consuming records like cornflakes, but as an active community, making music into a symbol of solidarity and an inspiration for action” (314). La extensión de su performance individual a un sentir colectivo reúne las luchas individuales que confluyen en una tarima compartida, sintetizándolas y materializando un espacio de acción.

Ahora bien, las estéticas que acompañan a la performatividad en escena no se limitan al terreno de lo corpóreo y visual, sino que tienen un alcance y un efecto social. La propuesta de *las póker* también trabaja la conexión entre activismo feminista contemporáneo y la plataforma artística subterránea del metal. En un modo similar al de Liseth en *Sexecution*, Laura Angulo, guitarrista y vocalista principal de *Póker*, también plasma una estética que desde el punto de vista del discurso cisheteropatriarcal binario se consideraría *queer*.¹⁰¹ Laura propone un performance corporal y estilístico sin tapujos; a lo largo de su carrera musical ha mostrado su proceso de evolución subjetiva conforme va “metaleando con los pantalones bien puestos”. En sus diferentes conciertos, toques, videoclips, etc., elige vestimentas muy eclécticas; desde pantalones jeans ajustados hasta sudaderas color violeta. Su puesta en escena expresa una despreocupación total frente a estándares, no porque necesariamente experimente dicha despreocupación, sino porque así se combate. El performance interartístico de Laura ofrece una estética “queer” al ‘pensar fuera de la caja’ y desafiar los roles de género tanto desde su estética visual y corporal como desde su gestualidad, ademanes y actitud. Su actuar en la tarima puede leerse como acto de resistencia ante el sistema social predominantemente machista y falocéntrico.¹⁰²

Las estéticas analizadas hasta el momento por ejemplo, tocan puntos neurálgicos de experiencias de inequidad en trato y acceso a oportunidades para sujetos femeninos en términos de discriminación de género, donde estos sujetos buscan contrarrestar dichas experiencias

¹⁰¹ Recordemos que uso el término *queer* refiriéndome a estéticas que salen de los parámetros canónicos. No hago alusión explícita a identidades de género, ni saco conclusiones al respecto, aunque es claro que la posibilidad de negociación de identidades queer desde la plataforma de las estéticas queer es común, mas no tiene por qué ser la norma, ni tampoco es lo que atañe al análisis.

¹⁰² Ver Althusser y su conceptualización de los A.I.E (Aparatos Ideológicos del Estado), los cuales, para el caso del contexto latinoamericano en el que Laura como cuerpo se moviliza, son aparatos que reproducen lógicas cisheteropatriarcales.

negativas de su diario vivir a través de apuestas estéticas innovadoras y divergentes del status quo y así lograr cambios tanto dentro como fuera de la escena metalera. Similar al caso de las agrupaciones colombianas discutidas hasta el momento, el contexto argentino ofrece ejemplos de enclaves urbanos donde se está presenciando una escena metalera *underground* con nuevas bandas incursionando en diversas ramas del género, ofreciendo también una multiplicidad de propuestas estéticas y estamentos identitarios contrahegemónicos, policromáticos en su naturaleza escénica incluso al interior de una misma agrupación, y en donde países como Colombia, Argentina, México y Brasil sin duda tiene una presencia destacada y en aumento. Los dos casos a continuación, con las agrupaciones *Filosa* e *Indisposed*, ambas surgidas desde el contexto bonaerense, constituyen ejemplos de dicha divergencia en denuncia, encarnada en cuerpos que reclaman equidad convirtiendo su transfeminidad indispuerta en comentario social.

La cuerpo indispuerta. La fémina machete. *Filosa* e *Indisposed*

Dentro de esa policromía estética que alude a la diversidad pero que confluye en una reflexión transfeminista, se encuentran artistas cuyos performances dislocan la feminidad canónica por medio de experimentaciones estéticas transgenéricas, que juegan de formas fluidas con binarios y no binarios y que, además, incorporan elementos eclécticos en su indumentaria y escenografía tales como el machete. Este es el caso, por ejemplo, de la banda argentina de heavy metal *Filosa*, fundada en 2016. Sus integrantes proponen diversas aproximaciones a la estética de la subcultura *heavy metal*. Por un lado vemos una interpelación a la estética típica del hombre “macho” metalero, por ejemplo, en la puesta en escena de la bajista May Arellano (izquierda, figuras 11 y 12), con chaleco y camiseta con mangas, y el brazalete grueso de cuero y taches que cubre todo el antebrazo. La gestualidad facial es además más “ruda” o “seca” a la de estéticas antes discutidas. A su vez, la estética de la vocalista principal, Constanza, contrasta con dicho

prototipo añadiendo una indumentaria más cliché “femenina”, un estilo de cabello largo y suelto y un maquillaje más pronunciado, etc., similar a la estética elegida por la guitarrista.

Uso del machete como parte de su propuesta estética. El machete en diálogo con el elemento cortante y filoso del heavy metal, que a su vez dialoga con el nombre mismo de la agrupación.



Figura 9. Agrupación argentina de heavy metal *Filosa*.¹⁰³

Nótese en la figura 9 el uso del machete como selección específica para esta iconografía por parte de la vocalista, Constanza. El machete es un accesorio recurrente en la apuesta estética y la iconografía de diversos subgéneros del rock y el metal, que ha acompañado diversas narrativas desde el metal de tono medieval rapsódico hasta el *gore*. El simbolismo del machete es muy rico y variado, desde ser una representación del orgullo campesino y del trabajo duro hasta una herramienta de defensa, de afirmación de masculinidad y poder, de estatus social, así como un ícono de experiencias de violencia y lucha. Arango & González (2013) en su trabajo sobre diversas prácticas y significados del machete en la zona de Antioquia, Colombia, enfatizan en la movilidad semántica del machete, en particular su prevalencia como un símbolo adoptado por nuevas generaciones en diversos contextos

La importancia del machete no va a desaparecer, pero si va a cambiar su uso, debido a la permeabilización entre lo rural y lo urbano, sobre todo, por las

¹⁰³ Fotografía publicada como segmento en el collage fotográfico del videoclip “Furia del vengador” (2019), disponible en *YouTube* en <https://www.youtube.com/watch?v=QgymOOHBX0E>

generaciones más jóvenes, quienes han migrado a las ciudades y centros urbanos en busca de nuevas oportunidades (31).

El machete de Constanza es una herramienta *filosa*, como la banda misma. La cuerpa *indispuesta* con la sociedad se torna *filosa*. El acto de incorporar el machete en su iconografía es entonces un gesto contundente, en especial por ser rearticulado como herramienta de una ‘feminidad filosa’. Constanza desafía así cánones de género con el machete en mano. Constanza es una cuerpa filosa. Es interesante cómo la banda, que no hace un género tan “duro” como el *thrash* en términos de su contundencia sónica y lírica, sino que se orienta más hacia las narrativas del *heavy metal* clásico incorpora estéticas versátiles que no se rigen exclusivamente por el subgénero específico de metal que hacen.

También las chicas de la agrupación bonaerense de heavy/thrash metal *Indisposed* vienen delineando una propuesta musicalmente contundente a la vez que transgresiva en su narrativa estética y escénica. Su vocalista principal y guitarrista Pely Macchi, le apuesta a una voz más melódica que el estándar para una banda de thrash. Su voz, que comparte rasgos de color y textura con la de Constanza en *Filosa*, se asemeja más a la voz clásica del heavy metal. Sin embargo, esta experimentación en la combinación de estilo líricos también es expresión de diversidad. Del mismo modo, en la mayoría de su material audiovisual, tanto en estudio como en vivo, las *Indisposed* se expresan de manera singular, cada una con unos rasgos kinestésicos particulares, que muestran la posibilidad de singularidad aun dentro de la misma banda o afiliación a un mismo subgénero. Así por ejemplo, Anahí Fernández quien es guitarra y coros en la agrupación, generalmente se mueve más en el escenario, cabecea más se desplaza de un lado al otro con más frecuencia que Pely. El estilo de la voz de Anahí también es diferente; hace coros más rasgados y experimenta con otras técnicas vocales más extremas.

Cada una de las tres cuerpos en escena luciendo camisetas de otras agrupaciones de metal. Se ve el diálogo transnacional y transsonico dentro del ecosistema subterráneo mismo.



Figura 10. Agrupación de heavy thrash metal *Indisposed*.¹⁰⁴

Nótese en la figura 10 cómo lxs artistxs evocan de nuevo la urbe en su escenografía; la fotografía es tomada en un espacio público demarcado por la reja de fondo y el poste en el cual una de ellas está recostada, mientras que las otras se recuestan contra las paredes y en el andén. Hay aquí, de nuevo, una evocación a la cuerpo fémica pisando el cemento de la ciudad, *transitando* la ciudad en su aspereza, como se vio con *Joan Jett*. En este caso en particular, es una cuerpo fémica que claramente marca su estado de *indisposición* frente al control biopolítico. En este orden, es de resaltar cómo el nombre mismo de la banda alude específicamente a la medicalización y-por ende- patriarcalización de los procesos menstruales y cómo en diversas partes de América Latina al estar con el periodo usualmente se le llama “estar indispuerta”. En este sentido, las *Indisposed* añaden un elemento fundamental a la amplia gama de aproximaciones performáticas de la fémica disidente, de la cuerpo en suspenso; la cuerpo que sangra en silencio, la cuerpo que menstrúa.¹⁰⁵

También vale resaltar que lxs artistas no se encasillan tampoco dentro de una estética única, sino que la moldean y transforman conforme evolucionan sus proyectos artísticos, o

¹⁰⁴ Segmento visual tomado del video de su presentación en vivo del tema “Euphoric Party” en Cultura del Sur, disponible en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=ROTDyLDG1KA&t=2s>

¹⁰⁵ Entre los múltiples trabajos sobre menstruación, género y poder, destacan las contribuciones de Magdalena Rohatsch (2015) y Eugenia Tarzibachi (2017).

simplemente se plasman visualmente como se sientan mejor *ese día*. Esto contribuye a la noción de transsubjetividad en el sentido de que se gesta una colaboración interartística que incluye una diversidad estética donde además hay múltiples cruces sónicos y estilísticos. Estas nuevas combinaciones apuestan a una mayor apertura al cambio social también fuera de la escena musical. Mientras que *las Filosas* y *las Indisposed* trabajan la transfeminidad de la cuerpo indispueta, *Sin Pudor* y *Fire Strike*, las dos agrupaciones a continuación, experimentan con estéticas y puestas en escena con cuerpos que *per*-forman la feminidad, cuestionando así narrativas hipersexualizantes a través de elecciones estéticas fluidas y también hipersexualizadas. *La feminidad también se performa.*

Interrogando la hipersexualización desde adentro. Cuerpas féminas *performing* feminidad. *Sin Pudor* y *Fire Strike*

Por una parte, como se ha discutido hasta ahora, algunxs artistas dialogan críticamente con estereotipos y discursos categóricos identitarios por medio de la adopción de estéticas tradicionalmente reservadas para “un género”, explorando y plasmando dichas estéticas en cuerpos diversos, mientras que otrxs explotarán los estereotipos “desde adentro”; por ejemplo, haciendo énfasis en el concepto de la sensualidad y la (hiper)sexualidad comúnmente atribuidas al sexo femenino, que es la manera tradicional en que la sociedad observa y consume el quehacer de las artistas femeninas – y a su vez restringe las subjetividades masculinas-, no sólo al interior del rock sino en general, en el mundo de la música. El lente de la hipersexualización y objetivización corporal -posicionamiento colectivo por excelencia como comúnmente buena parte de la sociedad identifica, interpreta y asocia al cuerpo femenino-, es un lente recurrente; frente a ello, algunxs *rockers* potenciarán este gesto de la sensualidad llevándolo un paso más

allá, incorporándolo en su estética de una manera más “extrema” o “atrevida”, como un ejercicio intencional que está incitando a repensar estereotipos a través de la ironía y la provocación. La agrupación colombiana de Punk Thrash Hardcore Crudo¹⁰⁶ *Sin Pudor* destaca por su apoyo abierto al movimiento LGBTQIA+ desde la plataforma artística contribuyendo a la búsqueda de otros espacios alternativos de ser y existir dentro de una sociedad cisheteropatriarcal.

Hoy en día, múltiples iniciativas que se vienen gestando desde el movimiento LGBTQIA+ se trazan objetivos similares. Tal es el caso del transfeminismo radical. Como lo exponen sus fundadorxs en el “Manifiesto Transfeminista Radical”, por ejemplo, el llamado a la reivindicación epistémica se consigna así

Las mujeres trans sabemos que somos mujeres desde el momento en que somos aplastadas por la raíz del género (...) No se trata de con quién nos identificamos, se trata de lo que somos. Lo demás sólo son formas para que la sociedad nos valide como tal y que nos validemos a nosotras mismas como tales; ambas cosas extremadamente muy difíciles. Ser mujer no es algo que le pertenezca a nadie (1).¹⁰⁷

Una vez más, dentro de este panorama muchxs de lxs rockerxs en la escena *underground* no solo cuestionan sino que también se reapropian de múltiples discursos sociales dominantes a través del trabajo continuo con conceptos como la fluidez de género y la agencia sociopolítica en otras esferas de la identidad. En este proceso, el rock se presenta como un instrumento óptimo de

¹⁰⁶ Así lo describen ellas mismas en su página de Facebook; “Punk Thrash Hardcore Crudo para azotar tus oídos!!!”.

¹⁰⁷ Ver el Manifiesto completo en <https://yucapost.com/politica-y-sociedad/transfeminismo-radical/>

contestación y a su vez de (re)formulación de identidades y subjetividades que se reflejan en las estéticas específicas plasmadas por cada individuo que se mueve dentro de la escena.

Tal es el caso de agrupaciones a la vanguardia del cambio como *Sin Pudor*. Las propuestas estéticas de lxs chicxs de *Sin Pudor*, siendo esta una banda que ha cambiado de alineación desde sus inicios en el año 2005, se presentan como ejercicios policromáticos. A lo largo de los años *lxs impúdixxs* (como muchos las llaman en la escena)¹⁰⁸ han querido resaltar su ideología frente a las barreras del género. En su grupo de Facebook, por ejemplo, señalan que “la importancia de hacer visible la construcción de subjetividades frente a múltiples disidencias sexuales, de género, representaciones queer, nuevas sexualidades, el no-género; son una de las principales apuestas de *Sin Pudor*”.¹⁰⁹ No se visten exactamente igual, sino que cada una imprime su sello personal a su propia estética visual y corporal como individuo, pero a su vez, como banda generan un mensaje cultural importante; la estética visual construye identidad y propicia el debate frente a los estereotipos de género.

Como es el caso de otrxs artistas como *Roxana Restrepo* o las chicas de la agrupación *Highway*,¹¹⁰ la puesta en escena de *Sin Pudor* es un comentario a la búsqueda por la visibilidad, entendida como un primer paso a la capacidad de inserción y participación social. Uno de los

¹⁰⁸ Actualmente, y en especial desde que se conforma la alineación actual, el apodo ha evolucionado a *Lxs Impúdixxs*.

¹⁰⁹ Tomado de https://es-la.facebook.com/pg/impudikas/about/?ref=page_internal

¹¹⁰ Roxana Restrepo es una artista bogotana con una variada carrera musical, que va desde la participación en agrupaciones de rock y metal *underground* hasta su actual rol como vocalista de la agrupación *Kraken*, una banda que se ha instaurado como una de las más importantes en la historia del rock en Colombia y Suramérica. Highway es una agrupación de heavy metal constituida por mujeres en la ciudad de Bogotá, fundada en 2003 por Lina de la Parra (bajista y voces), quien fue también integrante de la agrupación *Kilcrops*. Esta agrupación, al igual que *Kraken*, es también una agrupación que goza de reconocimiento nacional y continental. Es interesante como ambas artistas, Restrepo y de la Parra, comparten en común el hecho de haber participado en agrupaciones comerciales siendo las únicas féminas, mientras que paralelamente adelantaron sus carreras con proyectos más subterráneos, en donde hay una mayor representación femenina.

llamados que hace la agrupación es a la inclusión y al respeto a la diferencia, lo que plasman en su propia estética, donde hacen de sus cuerpos mecanismos de comunicación de su mensaje e ideología. Haciendo una lectura posible de la imagen encontramos una combinación de estéticas; por ejemplo, Jessica Morales, vocalista (figura 15, tercera de izquierda a derecha) lleva un top más abierto que deja “ver más”, o lo que para algunos sería más “atrevido”, lleno de taches, junto con botas de alto tacón en estilo semiplataforma, mientras que la bajista (esquina derecha) en esta imagen plasma una estética más cubierta, con chaqueta de jean y botas de tacón bajo, una estética más cercana a la típica estética masculina. A nivel general, leyendo entre líneas, el diseño de su puesta en escena y la manera específica de plasmar su estética corporal y visual, pueden ser un gesto transgresivo de superación de barreras impuestas socialmente. Tal como lo señala Habell-Pallán analizando la estética de la punkera chicana Armendariz Velasquez,

Often accused of being too aggressive onstage, Armendariz Velasquez would perform in pink mini-dresses and severe makeup. In a clip from Penelope Spheeris’s 1981 documentary film *The Decline of Western Civilization*, we witness Armendariz Velasquez exploding on stage and wrestling the boys who jump on stage during the show. The pink of her dress clashes with her performance and produces a complex statement about women’s realities.

Armendariz Velasquez did not reject femininity per se, but she rejected the equation of femininity with victimization and passivity (166).

Se tratará así muchas veces de un gesto político bien definido que se expresa y toma forma a través de las estéticas plasmadas. Así como en el caso de Armendariz Velasquez, las chicas de *Sin Pudor* no temen desafiar paradigmas. El discurso sarcástico ofrece otra forma de negociación ante las narrativas discursivas patriarcales. Algunxs artistas se aproximan a los debates de género

por medio del sentido del humor, por ejemplo exagerando fenotipos clásicos ultrafemeninos, hipersexualizados o masculinizados. Ofrecen una estética híbrida de diálogo. Tómese por ejemplo la presencia de Aline Nunes, vocalista de la banda de heavy *Fire Strike* de Brasil, en el contexto de su presentación en vivo en la tarima del *Rock in Rio* del 2019. La apuesta estética de Aline también dialoga con los estereotipos de la mujer y su objetivización e hipersexualización, a través del uso de una indumentaria y accesorios con los que desea resaltar su cuerpo de una forma similar a la técnica de Jessica en la fotografía de *Sin Pudor*. Reapropiarse de las estéticas femeninas puede ser un modo de contestar las narrativas heteropatriarcales que las crean. La canonicidad del concepto de lo femenino y la feminidad también puede transgredirse a través de estrategias visuales que captan la atención pero que su vez resisten opresiones discursivas. Wald lo señala en su análisis del performance de Stephani en su rol dentro de *No Doubt* en la canción “Just a Girl”

As a mode of culturally voiced resistance to patriarchal femininity; as a token of a sort of “gestural feminism”, that is complicit with the trivialization, marginalization and eroticization of women within rock music cultures; and as an expression of postmodern “gender trouble” (...) plays with the codes of girl/bad girl femininity, so Stephani’s performance is carefully calibrated to display elements of “transgressive” femininity (without abandoning the principle that a female rock musician’s “pretty face” is the ultimate source of her commercial popularity and, therefore, cultural authority). (...) Stephani’s sarcastic discourse of helpless, innocent girlhood simultaneously functions as a strategy of feminism and as a strategy of commerce (589).

Alina calibra también su performance negociando su autoridad desde su proyección visual, pero a su vez interpelando la lógica que subyace a esa autoridad. Para el caso de *Fire Strike* es relevante mencionar también las estéticas de lxs otrxs artistas en la banda; Aline es la única fémima, pero las estéticas visuales de sus compañerxs de banda tienen mucho en común con la suya; colores vivos, botas y pantalones ceñidos para el caso del guitarrista y bajista, el cabello también es largo, entre otros. Las negociaciones de identidad a través de marcas estéticas con las que se negocia y construye la propia subjetividad ocurre para todxs. El rock concilia hasta cierto punto coyunturas dadas por intersecciones específicas -como género, clase, raza, etnia- y se erige como un espacio que aunque no es neutro, permite cierta flexibilidad de inserción, así como una gran variedad de moldeos estéticos y performativos.

Si bien una multiplicidad de trabajos académicos ya han abordado desde los estudios culturales el impacto de diversos estilos musicales en la identidad, se evidencia una brecha amplia entre la atención académica enfocada hacia productos culturales *mainstream* en comparación con los provenientes de la escena subterránea. La selección en este capítulo de agrupaciones y artistas haciendo metal desde los márgenes de los circuitos comerciales, refleja especificidades que responden a coyunturas concretas de cuerpos *femeninos*, *cuerpos fémimas* y/o *cuerpas* en enclaves urbanos de la región latinoamericana, y que, por tanto, no pueden ser asimiladas o categorizadas desde un lente binario de género, como ha ocurrido con una multiplicidad de estudios sobre rock/metal hasta la fecha.¹¹¹

Algunos de los interrogantes puntuales que surgen al examinar esta variedad de propuestas y la intencionalidad política de sus apuestas estéticas incluyen ¿cómo los cuerpos

¹¹¹ Ver Bukszpan, Daniel. *The encyclopedia of heavy metal*. Barnes & Noble Publishing, 2003 & Lührssen, David, y Michael Larson. *Encyclopedia of Classic Rock*. Bloomsbury Publishing USA, 2017, como puntos de partida para una visión panorámica.

femeninos trabajan sus experiencias vitales y sus negociaciones con la ciudad a través del rock?
¿en qué medida el rock se gesta como un medio favorable para lidiar con el trauma? ¿por qué
este género en particular se presta para la transformación subjetiva de personas que en una u otra
medida se han encontrado en posiciones de desventaja social? El capítulo tres aborda estos
interrogantes desde una conceptualización del rock como espacio para sanar.

CAPÍTULO III

Rock para Sanar.

Exorcizando el dolor: Transfeminismos radicales, rock & roll y nuevos tejidos sociales

“Sales a la calle y no puedes caminar/ siempre lo mismo y en cualquier lugar (...)/ Camina rápido, camina sin parar!/ (...) Si sales a la calle, te quieren robar/ si sales a la calle, te quieren violar/ si sales a la calle te quieren matar/ si sales a la calle, ugh!”

Petunias, “Sales a la Calle”, 2022.

Audífonos estallando heavy metal. Lo sónico como coraza, escudo y espada

Si eres mujer transitando por la calle te toca luchar. Así lo gritan las *Petunias*, quienes desde el contexto de Guayaquil denuncian la violencia de género que ocurre en el diario vivir de la ciudad, y que se conecta con las experiencias de mujeres en los demás enclaves urbanos latinoamericanos. Como indica Susana Rotker en la introducción a *Citizens of Fear* (2002), “For many people, living in a Latin American city today is a terror-filled experience” (5). Ser fémina y movilizarse por una ciudad en América Latina es, cuando menos, arriesgado. Esta experiencia de vivir la ciudad con miedo es un factor común para subjetividades femeninas que habitan la ciudad como cuerpos otras en diversos enclaves y, por ende, lxs conecta. Las *Petunias*, por ejemplo, se mueven en el contexto de Guayaquil, Ecuador. Sin embargo, y como se vio en la capítulo 2, mantienen múltiples conexiones con el trabajo cultural y artístico de otras agrupaciones en el área suramericana que también se movilizan en espacios urbanos. Este tejido artesanal, hilo a hilo, donde todxs participan y se retroalimentan es lo que constituye una de las características más relevantes de ese rock *underground*, hecho desde abajo. En Latinoamérica, a través del rock

underground, artistas y consumidores plasman ideas, protestan contra las violencias e inequidades sociales; se hacen oír. Pero también drenan y desfogan. El rock *underground* es megáfono y purga a la vez.

Utilizar el rock subterráneo como megáfono para gritar el miedo, la ansiedad y la frustración que produce la ciudad, es uno de los puntos en común de lxs artistxs en este capítulo. El hilo conductor en esta sección orbita precisamente alrededor de estrategias de canalización de dolor, estrategias de purga y sanación que se llevan a cabo dentro de ecosistemas sónicos extremos. El rock purga y exorcisa el dolor, el miedo, la frustración y la ira de habitar el asfalto. Reflexionando sobre el miedo en las grandes metrópolis latinoamericanas, Susana Rotker & Katherine Goldman (2002) señalan que “one way of facing the fear of social violence is to approach the city as if it were a text: a text with omissions, repetitions, and characters; with dialogues, spaces, and periods and commas. It is a text written by the city’s inhabitants, even though they cannot read it themselves” (7). En el caso de la escena rock *underground* tejida por subjetividades féminas, sus participantes hacen un esfuerzo por aproximarse a esa ciudad-texto a través de la contundencia del rock. Las cuerpas -y cuerpxs- de esta escena reflejan dicha aproximación tanto en su estética como en su movimiento. Si bien estoy de acuerdo con Rotken & Goldman en que los que viven la ciudad la leen con sus propios puntos y comas, siendo su propia corporeidad parte de la puntuación, no coincido con la última parte de su postulado; por el contrario, defiendo que la ciudad es un texto escrito por sus habitantes, que ellxs mismxs *sí pueden leer*. La fémina que sacude la cabeza al ritmo de heavy metal hecho por otras féminas en un toque *underground* a la media noche en algún bar de bajo presupuesto en alguna zona peligrosa de una capital latinoamericana, no sólo está escribiendo la ciudad como texto, la está leyendo y hasta declamando. Es una cuerpa que se tatúa

la ciudad, se la perfora, se la cuelga encima, se la *soya*¹¹² a ritmo de punk, de thrash y de heavy metal, para poderla digerir.

La música ha sido históricamente herramienta para tratar dolencias y malestares físicos y emocionales. La música se disfruta, pero también puede ser terapéutica.¹¹³ Elizabeth Grosz, en su trabajo *Chaos, Territory, Art* (2008), señala que “vibrations, waves, oscillations, resonances affect living bodies (...) vibration is their mode of differentiation, the way they enhance and enjoy the forces of the earth itself” (33). En este escenario de vibración como transgresión, el rock no es la excepción. Si bien las formas de música ‘extremas’ suelen asociarse con rebeldía y agresividad, puede argüirse que a su vez poseen cualidades capaces de ejercer un impacto positivo en la salud mental y emocional de los individuos. Así, este capítulo explora diversas formas en las que la música rock en general, y el heavy metal en particular, pueden contribuir a procesos de sanación. El corpus sobre el primero es amplio, pero sobre el segundo no tanto, y aunque la mayoría de autores coinciden en el alto potencial de la música en la mejora de la salud y el bienestar, menos abundantes son aquellxs que observan este fenómeno de manera explícita en los géneros de música extrema, pese a que sí hay un buen número de contribuciones que trabajan con la identidad y el género, como ya se abordó en el capítulo I. Yo sostengo que el rock/metal se forja como una herramienta terapéutica en procesos de sanación a diferentes niveles.

El hilo conductor del capítulo se teje alrededor de un ejercicio exploratorio de posibles respuestas desde el rock y el heavy metal a episodios de violencia de género, específicamente hacia cuerpos femeninos y otras subjetividades *cuerpas*, y en contextos suramericanos urbanos, en donde

¹¹² Coloquial en Colombia para *gozar, disfrutar* algo.

¹¹³ Sobre esto hay un gran número de trabajos disponibles, entre los que destacan las contribuciones de Joseph Moreno (1995), Patricio Guerrero Arias (2020) y Aljoscha Schwarz & Ronald P. Schweppe (2022).

la experiencia diaria de habitar la ciudad y transitar la calle como cuerpo deviene una odisea en sí. De acuerdo con un estudio publicado por el *World Research Institute* (2022)

La calle y el transporte público son espacios donde se cruzan distintos tipos y modalidades de violencia contra las mujeres y niñas, y donde se registran con mayor frecuencia hechos de agresión y hostigamiento sexual, que van desde agresiones verbales, comentarios ofensivos, tocamientos, miradas lascivas, hasta violaciones y feminicidios. Situación que, en conjunto con la percepción de inseguridad de las mujeres en las calles y espacios públicos, hace parte de la espiral de la violencia contra las mujeres de diversos tipos (psicológica, física y sexual) y modalidades (laboral, comunitaria, institucional y feminicida) (1).

La normalización de la inequidad en sistemas sociales hipercisheteropatriarcales actúa en múltiples escalas, desde la socavación de la autoestima a nivel individual y el desempoderamiento en el núcleo familiar, a acosos en espacios públicos (i.e. acoso sexual, ataques de ácido, violaciones y femicidios). La impunidad social de la que son víctimas millones de cuerpos frente a dinámicas sociales que vulneran sus derechos fundamentales como ciudadanxs se evidencia en múltiples capas y esferas de la urbanidad. Así por ejemplo, cuando una fémina es acosada en la calle o en el transporte público, y por ende, debe recurrir a limitar su propia movilidad en la ciudad, lo que está tomando lugar es una violación-aunque indirecta- de sus derechos fundamentales, como el derecho a la libre movilidad. Esto se intensifica cuando la impunidad cívica impera como respuesta colectiva e institucional frente a dichos abusos. La inequidad se perpetúa entonces, por ejemplo, a través de políticas gubernamentales nacionales y locales que no logran garantizar una experiencia digna, segura y equitativa para las cuerpos que se movilizan en el transporte público, lo que a su vez constituye un ejemplo de violencias de género que, aunque implícitas, tangibles.

En su artículo publicado con Greenpeace, Jocelyn Soto (2020) discute las cifras e implicaciones de las violencias de las que son objeto las mujeres usuarias del transporte público en la Ciudad de México, pero que también resuenan en el resto de ciudades de América Latina. Soto resalta que “la planeación de las ciudades, que responde a una lógica patriarcal, privilegia las necesidades de los hombres y generalmente deja fuera las necesidades y experiencia de vida de las mujeres” (1). La ciudad es salvaje. Habitarla como cuerpo femenino dentro de lógicas ultrafalocéntricas es, cuando menos, desafiante. La ciudad existe *sin pudor*.

Así pues, específicamente me centro en leer la ciudad latinoamericana como espacio inestable por el que estos cuerpos femeninos tienen que moverse a diario, y el miedo y ansiedades que emanan de la experiencia de vivir la ciudad habitando un cuerpo y teniendo que negociar una subjetividad marcada como femenina, así como la vulnerabilidad agregada que esto acarrea. Según Rotken & Goldman

violence produces crisis in all aspects of life, even in communicating. Individuals search for ways to articulate their experiences, telling their stories again and again. Whether to exorcise their trauma or to explain the political and economic situation that caused it, the complexity of violence can only be fully comprehended when spoken of between two people – an apparent anachronism in the era of high-tech globalization (8).

La puesta en escena del rock urbano *underground* constituye una forma de generar diálogo que articule las experiencias que cada individuo desea plasmar y socializar a través del arte como plataforma. Dentro del caos que implica la experiencia urbana diaria, artistas y participantes de la escena del rock subterráneo en ecosistemas urbanos latinoamericanos negocian y trabajan sobre sus propios traumas, heridas, conflictos, deseos, miedos y demás subjetividades desde y a través

de lo sónico. En este sentido, la plataforma sónica permite la formulación de nuevas estrategias en pro de la recuperación del derecho a ciudades seguras, equitativas y libres de violencia. Esto porque desde el nicho musical y artístico la ciudad se puede rediseñar. Como lo señala el *World Resources Institute* (2022) “considerar a los entornos urbanos como áreas clave de intervención para generar mejores condiciones que reduzcan la violencia de género y proporcionen seguridad y accesibilidad para las personas que los transitan” (3), debe ser una prioridad en cualquier política local y nacional, de modo que si espacios culturales liminales como el rock *underground* se prestan para moldear dichas intervenciones cívicas, dichos espacios deben priorizarse e integrarse ampliamente en las políticas y estrategias cívicas correspondientes.

Por ello es que me interesa particularmente indagar qué interpelan estos ejercicios musicales y artísticos en respuesta a tales imbricaciones de la urbanidad compuesta en clave de resistencia. Así, y poniendo dichos ejercicios en diálogo con lo sistémico concreto, abordo el rock y el heavy metal como proceso de catarsis de la violencia urbana contra la mujer, categoría que incluye asimismo otras subjetividades femeninas queer, no binarias y no cisgénero, otras cuerpas y otrxs subjetividades féminas. Un tipo de conflicto que se trabaja a través del rock en esta escena tiene que ver precisamente con la sistemática negación y/o exclusión de cuerpas que históricamente no encajan dentro de la lógica neoliberal de consumo. Grosz lo explica afirmando que “the preferred body was one under control, pliable, amenable to the subject’s will: the fit and healthy body, the tight body, the street-smart body (...) Just pick the body you want, and it can be yours (for a price) (1-2). En este sentido, el rock subterráneo provee una herramienta de catarsis frente a dicho conflicto, para el caso de aquellos cuerpos que por una u otra razón no entrarían dentro de esta lógica. Puede entonces afirmarse que el rock es una herramienta de sanación y bienestar. Por supuesto un posible contraargumento sería que hay estudios que demuestran una

correlación entre el heavy metal y pensamientos negativos, depresión y suicidio. Tal sería el caso de estudios como el de Shafron, & Karno , “Heavy metal music and emotional dysphoria among listeners” (2013), donde los autores plantean que

As predicted, analyses of variance indicated significantly higher levels of anxiety and depression among listeners of heavy metal/hard rock music as compared with non-listeners. The groups differed most on level of anxiety. The groups did not significantly differ on trait anger (74).

Demonizar un género musical no es nada nuevo. A pesar de la aparente objetividad de los datos cuantitativos que el estudio presenta, podría argüirse, por ejemplo, que la música en cuestión no es la causa de la ansiedad y la depresión, sino más bien un síntoma, y a la vez una alternativa terapéutica para lidiar con la causa *per se*, la cual obedece a factores externos. Abundan investigaciones donde la música rock y heavy metal es entendida como vía de escape para la expresión emocional y la liberación de tensiones, frustraciones y ansiedades acumuladas.¹¹⁴ Las letras y el sonido enérgico de estas formas musicales permiten a los oyentes canalizar sus sentimientos de ira, tristeza o frustración de una manera saludable y constructiva. Estudios como el de Cortés Morales (2018), por ejemplo han demostrado que la música con contenido emocionalmente cargado puede ayudar a reducir los niveles de estrés y promover una sensación de alivio y liberación emocional. Esto resulta particularmente útil para sujetos cuyas corporeidades e identidades en fuga les sitúan en posiciones de mayor vulnerabilidad en su relación con la urbe, sus inequidades, retos, predadores y peligros. En su trabajo *Women Who Run With the Wolves* (1992), Clarissa Pinkola Estés afirma que “all creatures must learn that there exist predators.

¹¹⁴ Ver, por ejemplo, Cortés Morales (2018); DeNora (2000); Clark & Harvey (2011); Garrido & Schubert (2011); Dave (2012); Ruud (2014), Skanatová & Jurkovičová (2018).

Without this knowledge, a woman will be unable to negotiate safely within her own forest without being devoured. To understand the predator is to become a mature animal who is not vulnerable out of naïveté, inexperience or foolishness” (45). Dentro de este contexto, y de la mano con lo sónico extremo, las cuerpos féminas exorcizan no sólo su frustración y rabia con la aspereza del asfalto, sino que aprenden a *transmutar* su respuesta frente a su relativa condición de vulnerabilidad dentro de esquemas hipercisheteropatriarcales, particularmente en contextos ultraurbanos, en donde lxs sujetxs femeninxs tienen que adquirir ese conocimiento de la presencia y las implicaciones del *predador*, ya sea un individuo, una institución o la ciudad misma.

Corporeidades policromáticas denunciando en sinfonía gutural

La banda de Death Metal *Crypta* se formó en Sao Paolo, Brasil en 2019. Con una propuesta sónica contundente y para muchos ‘agresiva’, típica del subgénero del death metal, las féminas de *Crypta* negocian, desde sus propias dimensiones corpóreas, su lugar, su rol y su capacidad de agencia dentro y fuera del ecosistema musical en el que se movilizan, a la vez que crean espacios de sanación *con las uñas*. La imagen a continuación (figura 1) proviene de un videoclip en *YouTube*, grabado en noviembre de 2021 y publicado en diciembre de 2022. Este performance corresponde a una aparición en vivo en el canal de televisión brasileño *Canal Scena*. *Crypta*, sostengo, además de manejar estéticas que dialogan con narrativas hipermasculinas encarnadas en cuerpos femeninos, plasma una apuesta autonarrativa que denuncia y cuestiona las agresiones del cisheteropatriarcado sobre subjetividades féminas. Así, es notoria la importancia dada a los accesorios metálicos, el predominio de los tonos negros así como el cuero y las púas, acompañados de una actitud y gestos faciales dominantes e incluso intimidantes. Esto de la mano con una escenografía que busca evocar el espacio simbólico del

infierno (como caos pero a su vez *purga*-torio), donde las llamas emergen desde lo subterráneo para limpiar, con la brutalidad sonora del death metal, hasta los más remotos recovecos de la subjetividad. Estos son todos elementos que funcionan como catalizadores de esa purga subjetiva que estas cuerpos llevan a cabo a través de la plataforma sónica.



Predominancia de colores que evocan el fuego, las llamas “del infierno”. El logo de la agrupación y su estética dialogando con dicha narrativa, propia del metal.

Selección del color negro en la indumentaria, prevaleciendo materiales como el cuero y sus variaciones sintéticas. Esto en conversación con accesorios metálicos en diversos diseños.

Figura 1. Banda *Crypta*. Imagen del video grabado durante la presentación en vivo para formato de TV del *Canal Scena*, 2021. Izquierda: Sonia Anubis (ex-guitarrista y coros). Deracha: Fernanda Lira (Vocalista y bajista).¹¹⁵

La bajista y vocalista principal, Fernanda Lira acompaña su performance con una amplia gama de gestos y posturas que llaman a un desafío explícito frente a narrativas hipermasculinas, adoptándolas en un cuerpo marcado como femenino. En el video se pueden observar múltiples momentos en los que Lira juega con dichas narrativas. Uno de ellos toma lugar en el minuto 4:11, cuando Lira le muestra la lengua a su compañerx de banda, moviéndola en un gesto casi obsceno, mientras la mira fijamente con una sonrisa y una mirada impregnadas de un aire salvaje, como el sonido que saca de su bajo y las gamas de voz, entre técnicas guturales y rasgadas, que maneja. Una posible lectura sugeriría que muchos de estos elementos en conjunción juegan -no sólo con la sexualidad desde un discurso hipermasculino reapropiado- sino también en combinación con narrativas interculturales eclécticas que se presentan como un

¹¹⁵ Segmento visual (min 4:11) tomado de *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=UxSL3Wehz5c&t=544s>

performance de los discursos machistas y misóginos que actúan sobre corporeidades otras. En el caso de los performances de *Crypta*, por ejemplo, se evidencian ciertos accesorios y materiales en la indumentaria que harían alusión a elementos de la cultura sadomasoquista, y que, en este caso, suceden en y a través de cuerpos femeninos. Así, estos cuerpos asumen estéticas tradicionalmente masculinas y las encarnan en un proceso multisubversivo que dialoga simbólicamente con la violencia de género desde la teatralización de prácticas que se enraízan históricamente desde narrativas falocéntricas. Esto indica que parte del sentido de bandas como *Crypta* se haya en una permanente búsqueda por la equidad y la inclusión, especialmente al surgir desde contextos ultraurbanos falocéntricos y con altos niveles de violencia, empleando la materialidad de sus cuerpos mismos como herramienta discursiva capaz de desatar conversaciones que, aunque incómodas, cruciales.¹¹⁶

En el caso de Latinoamérica, uno de los espacios en donde más comúnmente se presentan casos de violencias sobre cuerpos lo constituyen las grandes urbes. De acuerdo con el reporte escrito por Crina Boros para *Reuters* (2014)

Los sistemas de transporte público más peligrosos para las mujeres están en Latinoamérica, donde seis de cada diez son acosadas físicamente, según un sondeo de la Fundación Thomson Reuters en algunas de las mayores ciudades del mundo. La encuesta en 15 de las capitales más grandes del mundo y Nueva York -la ciudad más poblada de Estados Unidos- concluyó que Bogotá, en Colombia, tiene el

¹¹⁶ Dentro del escenario transmóvil de la escena metalera, cabe resaltar también cómo las colaboraciones en línea como las que ha hecho *Crypta* en el pasado con músicos de diversos enclaves geográficos, funcionan como otro eje de intercambios y creación de tejido social transnacional. Así por ejemplo, la grabación de *Echoes of The Soul* se hizo de manera remota por parte de la banda con su ex guitarrista Sonia Anubis entre Estados Unidos y Brasil.

sistema de transporte más inseguro y en donde las mujeres sienten temor de viajar luego de que oscurece, seguida por Ciudad de México, Lima y Nueva Delhi (1).

Movilizarse como cuerpo fémina en la urbe latinoamericana es dar, día a día, un *leap of faith*. Es tener que vivir la intensidad de la ciudad y sus peligros, su toxicidad, en la propia carne, en la propia cuerpo, convirtiéndola en territorio de resistencia y a la vez de negociación. Una de las formas más recurrentes en las que la violencia estructural de las grandes metrópolis latinoamericanas se ve reflejada, a manera de microcosmos o *Petri dish* es, precisamente, el transporte público. En este sentido, las negociaciones que estxs sujetxs féminas consiguen realizar a través de la plataforma sónica devienen, por ende, herramientas cruciales en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de acceso a la ciudad y, por ende, la calidad de vida.

~***~

Lunes, 4 de la tarde, rumbo a la universidad. Estoy terminando la carrera en la jornada nocturna. Ha sido un día difícil. Mi cuerpo, de nuevo, invadida por un dolor que no comprendo y que la sociedad me empuja, inconscientemente, a invisibilizar. Me niego a tener que seguir tomándome esa pastillita. Por fin consigo irme ‘empacada’ en el tercer Transmilenio.¹¹⁷ Ya vengo a la defensiva incluso antes de ingresar en el bus. Escucho todos los días más noticias sobre casos de robo y abuso sexual en el sistema público de transporte de mi ciudad, por lo que tengo que buscar coraje y respirar profundo antes de subirme.¹¹⁸ Luego de esperar por más de media hora

¹¹⁷ *Transmilenio* es el sistema de transporte público integrado en Bogotá y Soacha, inaugurado en diciembre de 2000, e inspirado en la Red Masiva de Transporte en la ciudad de Curitiba, Brasil. Es un sistema de transporte masivo, que puede movilizar a casi tres millones de pasajeros al día.

¹¹⁸ El nivel de inseguridad y violencia en el transporte público en la ciudad de Bogotá es alarmante. En especial son los grupos más vulnerables, incluyendo las mujeres de toda edad, quienes sufren los mayores índices de asaltos, acosos y violencias dentro del sistema de *Transmilenio*, así como también en otros medios de transporte que funcionan en la ciudad. Para entender mejor el contexto de la inseguridad en el sistema de transporte público de

y de dos intentos fallidos con los anteriores dos buses, intento meterme por las puertas llenas de gente al punto que ni cerraban. El tipo que entra detrás de mí me lo roza sin ninguna vergüenza. Y no tengo para donde moverme. La cereza del pastel... Aun sin entender por qué, desde hace días que mi cuerpo grita de dolor. Llevo años en la misma situación, pero las instituciones me dicen que no me queje tanto, que “es parte de ser mujer”. Así que me resigno a vivir con una cuerpo indispueta. Todos estos pensamientos giran en mi cabeza, al tiempo que trato de reunir todas mis fuerzas para no doblegarme por el dolor. Y mientras tanto, el infeliz me lo sigue rozando. Sin duda, me espera un largo viaje. A unos metros, entre las decenas de cabezas y brazos, logro distinguir a dos jóvenes ‘ñeros’ robando billeteras, aprovechando el desorden y el tumulto.¹¹⁹ Tengo que asegurarme de mantener mi bolso al frente y con una mano encima, para que no me roben. Con la otra me intento sostener de la baranda sudada, por la que han pasado mil manos. Voy en silencio, pero mi útera grita. Hace un calor impresionante, el poco aire que hay es una mezcla de humores y gente tosiendo. Por allá se escucha simultáneamente a uno de los tantos vendedores ambulantes y a un ‘rapero’¹²⁰ cantando a cambio de monedas, junto a uno de los

Bogotá, en particular, de la situación de alta vulnerabilidad de las mujeres en el mismo, ver: <https://www.semana.com/nacion/articulo/increible-en-menos-de-72-horas-van-6-casos-de-abuso-sexual-en-transmilenio/202245/>

¹¹⁹La palabra *ñero* constituye una expresión coloquial colombiana, y en particular bogotana, refleja la persistencia de estereotipos urbanos marcados por clase, y se usa comúnmente para denotar de manera despectiva a una persona ‘de la calle’, que usualmente maneja una estética inspirada en el hip-hop y rap, o cuya indumentaria y apariencia física denotan estereotipos de pobreza, falta de higiene y hasta en muchos casos con el agravante de la connotación de ‘ladrón’. Otras expresiones similares incluyen ‘ñanga’, ‘hampón’, y ‘desechable’. Sin embargo, es importante resaltar que, aunque consciente de lecturas clasistas del término *ñero*, lo uso por ser parte indiscutible de la escena social y la experiencia urbana bogotanas, y que constituyen un síntoma de la prevalencia de la desigualdad social y económica en la experiencia de habitar la ciudad y que, a su vez, son vocablos de uso extendido y cotidiano. Como lo señalan Aracely López y Olga Rueda (2016), “El fenómeno de estigmatización juvenil marcado por la violencia, no es solo una problemática de un país como Colombia, es un problema mundial. De allí que, en el continente americano esta situación juvenil se presente en países como Brasil con las favelas, en Argentina con los villeros o en el Salvador con las maras, por mencionar algunos ejemplos.” (56)

¹²⁰ Una persona que vive la cultura rap y hip-hop. En el contexto urbano de Bogotá, muchas personas utilizan este vocablo de manera despectiva en lugar de ‘ñero’ o ‘ladrón’.

tantos que se cuelan en los buses para conseguir algo de plata.¹²¹ Y entretanto, el tipo de atrás sigue ahí, rozándomelo. Trato de aguantar y pretender que no está pasando. No es la primera vez, después de todo. De repente, siento su mano en mis caderas. En un momento de desespero, tomo valor y volteo la cabeza lo que más puedo para mirarlo de frente, con furia, con la esperanza de que esto sea suficiente para que pare. Pero en cambio, al darse cuenta de que lo miro, comienza a murmurar y a hacer gestos obscenos mientras me sonríe con morbo y con la intención de intimidarme. Se mete la mano al bolsillo del pantalón, y no puedo saber si se está tocando o si está a punto de sacarme un arma. No puedo decir mucho porque me da miedo. Me quedo callada. No hay ni un centímetro para donde moverme. Me trago la rabia. El viaje es largo y hay trancón.¹²² Sólo me queda subir el volumen a los audífonos y de alguna forma perderme en la música, para sobrevivir.

~***~

Ese grito ahogado dentro del *Transmilenio* se canaliza a través del acto de escuchar la música en cuestión. Como señala Dave Miranda, “it is plausible that music may serve as a convenient and accessible everyday resource for emotion regulation that could prevent or reduce internalizing symptoms” (2022). La *playlist* es la misma de siempre; rock y heavy metal para exorcizar esa rabia acumulada y contenida por años del diario vivir en Bogotá. Pero no es sólo rabia, es también el miedo que muchos interpretarían como inevitable en la experiencia urbana. En palabras de Rotker y Goldman, “it is the rare city dweller who has not yet been traumatized by a violent attack and who does not already have a list of precautions to take when ‘there is no other choice’ but to go

¹²¹ Coloquial en Colombia para ‘dinero’.

¹²² Palabra coloquial colombiana para señalar congestión de tráfico y embotellamientos.

out-every day (9). Movilizarse en una metrópoli como Bogotá lleva implícito un cierto nivel de miedo constante, o al menos de aceptación de la violencia y la inseguridad como elementos del diario vivir urbano. Esto es particularmente cierto para cuerpxs no masculinos desde un punto de vista patriarcal, binario y cisgénero.

En este contexto, tanto para mí como para muchas otras féminas, el rock es una terapia para lidiar con la frustración, la ansiedad y el miedo que trae consigo transitar y habitar la ciudad como cuerpo *otro*.¹²³ De acuerdo a Jocelyn Soto (2020) “gozar de un transporte público digno y de calidad es clave para garantizar la seguridad y la vida libre de violencia para las mujeres (...) Esta exclusión de los espacios públicos, que es una violación al derecho humano de las mujeres a la movilidad, da como resultado que se restrinjan otros derechos para ellas, como es la educación, la salud, la vivienda y a la vida libre de violencia” (1). En medio de este panorama, y tomando en cuenta el alcance nocivo del esquemático ataque al derecho de las mujeres a la libre-y digna-movilidad, respuestas artísticas como la cultura de la música extrema que incorporan estrategias de autonarración devienen útiles. La naturaleza sónica y estética del rock funciona como una válvula de escape capaz de sanar heridas y un coadyuvante en la terapia emocional. De este modo es que definiendo la importancia de abordar la música rock y heavy metal, desde un punto de vista sociológico, como una herramienta con un alto potencial de transformación social, ya que estos géneros han demostrado ser especialmente efectivos en procesos de sanación. Así lo afirma DeNora en su trabajo *Music in Everyday Life* (2000), donde explora cómo la música puede afectar las emociones y estados de ánimo, y cómo puede ser utilizada en diferentes contextos terapéuticos, incluyendo la sanación emocional. En un modo similar, Grosz indaga “If bodies are objects of

¹²³ Cuerpo *otro* en el sentido de ser leído como un mero reflejo del cuerpo masculino, en vez de ser leído con unos parámetros propios. Ver Grosz, especialmente la sección *Bodies and Knowledges* en su trabajo *Space, Time and Perversion* (2018).

power and sites of social inscription that are densely inhabited by psychic and social meaning, what effect is an understanding of the sexually differential forms of body going to have on our understanding of power, knowledges, and culture? (37). Dentro del *Transmilenio*, mi corporeidad está, en efecto, socialmente marcada, y las dinámicas de poder que allí se generan me convierten, como individuo, en un interrogante del estado social en que mi cuerpo habita.

~***~

El trancón continua, el viaje parece ser eterno. Paso a la siguiente canción y suena “World Chaos” de Holy Moses.¹²⁴ De inmediato me empodero. Me redimo. Me reanimo. La estridente voz gutural de Sabina Classen retumba en mis tímpanos y mentalmente le hago coro: “All pissed off about the way people let things slide/ A cancer of society, it makes up your mind/ Cheers for freedom/ camouflage the hostage situation/ Learn to think for yourself/ and survive depression/ Don't believe what you see/ Don't believe what you feel/ Don't believe what you hear/ Survive your fear/ World chaos.”¹²⁵ Así me purgo, así me pierdo, así logro aguantarme ese caos del Transmilenio, que funciona como microcosmos de la ciudad. El interior de mi cuerpo también funciona como microcosmos social; la telaraña que crece dentro de mí asfixia silenciosa mis órganos, como gran parte de la sociedad desde su indiferencia asfixia insidiosamente mi subjetividad. Mientras escucho el tema, pienso en mi videoclip favorito del mismo; Sabina Classen en una presentación en vivo durante el festival masivo Wacken Open Air de 2003.¹²⁶ Classen

¹²⁴ Tema completo “World Chaos” de la agrupación alemana de thrash metal *Holy Moses*, disponible en *YouTube* en: <https://www.youtube.com/watch?v=8AJDF90ETgw>

¹²⁵ Versos de la canción en cuestión “World Chaos” de *Holy Moses*, tema lanzado en 1990. Letra de Sabina Classen, vocalista y fundadora de la banda.

¹²⁶ *Wacken Open Air (W.O.A)* es un festival de heavy metal que toma lugar una vez al año durante tres días seguidos en el mes de agosto en el pueblo de Wacken, localizado en la región de Schleswig-Holstein, Alemania. Este festival, de talla internacional, inició en el año 1989 y se mantiene activo hasta la fecha. El área del festival cubre más de 240 hectáreas, con capacidad para más de 85.000 personas y dispone actualmente de ocho escenarios. El festival ha

sacude su cabellera y grita la canción de principio a fin con el estilo vocal gutural y rasgado que la caracteriza. Es una energía intensa, una descarga de ira, de frustración acumulada. Casi como planeado, la canción se ajusta perfectamente a mi situación del momento; encuentro refugio en la letra y sanación en la estridencia del sonido extremo.

Continúo escuchando. El infeliz me sigue tocando. Me muevo ligeramente como puedo para tratar de esquivarlo. Para él, es un juego. Imagino el placer de darme la vuelta y pegarle un buen puño directo en la cara. Mientras me trato de consolar con mi imaginación, cada canción en la playlist parece hablarme directamente. Suena “Masked Betrayer” de la agrupación femenina brasilera de death metal Nervosa; perfecta medicina. Me sube la adrenalina y sigo cada estrofa cabeceando y llevando el ritmo con los pies ligeramente: “Attention whore/ Hate the way your selfish self comes out/ Ya' hide it well/ Pretend to be a saint behind your wall/ Empty mind/ (...) Laugh at my despair through your mind games/ (...) Stabs the back/ Masked Betrayer/ Integrity lack/ Masked Betrayer.”¹²⁷ No puedo sacudir mi cabellera en ese momento. Tampoco puedo gritar en público por miedo a que me agredan peor, pero por dentro grito como una fiera. Grito tan fuerte que hasta la telaraña dentro de mí se sacude. Los órganos, por un instante se descongelan. La araña se asusta. Me aferro al sonido extremo que en ese momento es mi Biblia. El metal es una fórmula accesible para lidiar con las agresiones de la ciudad desde mi subjetividad como cuerpo fémica magullada, pero aun de pie.

contado con participación latinoamericana. Por ejemplo, en la edición actual de 2024, el cartel incluye bandas como *INFO* (Colombia), *The Warning* (México), así como agrupaciones españolas como *Alien Rockin Explosion* y *Ankor*. Todas estas agrupaciones cuentan con participación femenina.

¹²⁷ Parte de la Canción “Masked Betrayer” de la agrupación de Death Metal brasilera *Nervosa*, con alineación exclusivamente femenina. Fue parte del primer EP lanzado por la banda en 2012. Las composiciones de *Nervosa* se caracterizan por tener un tono de crítica social marcado. Aunque son una banda polifacética, muchas de sus temáticas reflejan injusticias de género, violencia, inseguridad, pobreza, que se viven en Latinoamérica. <https://www.youtube.com/watch?v=MF6jo6yL5jo>

~***~

Aunque la canción no fue compuesta como una respuesta directa a mi situación específica en ese momento dentro del bus, sí se convierte en una vía de escape, por lo cual siento ‘como si yo misma la hubiese escrito’, de una forma similar a como la experimentan otrxs miles de sujetxs desde múltiples enclaves urbanos latinoamericanos y bajo diversos conflictos. *El tejido es colectivo*. Así pues, me aproximo a esta música como parte de una experiencia colectiva que, soy consciente, comparten miles de mujeres y otras cuerpos féminas en enclaves similares al mío. De algún modo, esto me ayuda. Me siento identificada, entendida. La música ‘extrema’ me ofrece un refugio, un hogar, un *safe place*. En palabras de Cecilia Ramírez (2019) el metal es una morada para lo liminal y una herramienta de denuncia

El Metal es el hogar de los marginados, de los inadaptados sociales, para los fanáticos religiosos estamos condenados a las llamas del infierno, no hay salvación para nuestras almas. Nos han llamado dementes, “sin futuro”, inmaduros, satánicos y demás. El Metal se convirtió para muchos en la forma de manifestar las incontables inconformidades de una típica sociedad excluyente, prejuiciosa, corrupta e inquisitiva. El Metal es el brazo no armado que clama justicia y denuncia lo que muchos ven y saben, pero que pocos se atreven a decir (18-19).

De este modo, el acto de perderme en la música como ruta de escape a la falta de sentido de la sociedad en la que como mujer *sobrevivo* y la cual experimento en diversas dimensiones desde la marginalidad, empezando por el hecho mismo de ser mujer, es un acto de manifestación de inconformidad, un llamado a una justicia que no llega, y un intento por alzar la voz aun cuando ésta se ahoga en el caos y la congestión ciudadanos.

~***~

Por fin llego a la parada que me corresponde. Consigo abrirme paso entre esa masa de gente y logro bajarme del bus. Me aseguro de hacer contacto visual con el agresor una vez que las puertas se cierran y antes de perderlo de vista. El tipo, desde adentro, me mira y me dirige gestos obscenos. Le muestro el dedo del medio y le lanzo por fin el madrazo¹²⁸ que tenía atorado en la garganta. Se me alcanza a salir una lágrima de la pura rabia. Y el bus se va. La gente a mi alrededor me mira y probablemente entiende en un nivel general lo que ha pasado, pero nadie dice nada; todos miran pero nadie ve. Al igual que para todas las demás féminas en este contexto, la sensación es de abandono e impunidad. Estoy por mi cuenta. Siempre.

Por un instante contemplo la idea de acudir a las autoridades para denunciar el acoso sexual del que he sido víctima durante la última hora, pero inmediatamente pienso ¿y qué le voy a decir al policía? “Señor agente, me acabo de bajar del Transmilenio y durante todo el trayecto un tipo me estuvo acosando y me tocó.” Me preguntará si lo pude identificar y le tendré que decir que no; que si tengo pruebas, tampoco. Y ahí va a quedar el asunto. Me iría más agobiada de lo que entré por perder mi tiempo y preguntándome, además, si me estarían o no morboseando¹²⁹ el culo mientras camino hacia la puerta de salida. Mejor no digo nada, porque nadie me va a ayudar. En vez de eso, me acomodo bien los audífonos y que continúe la descarga de buen rock. Con la siguiente canción, mi subconsciente trata a toda costa de borrar el episodio por el que acabo de pasar. Es la única manera. De otro modo, si me detengo a pensar, me deprimó. No hay tiempo para eso. Estoy en las calles de Bogotá casi de noche. Me guste o no, sigo en ‘survival mode’. Hoy día me pregunto cómo sería si pudiese regresar a este momento y verme desde afuera, desde el

¹²⁸ Expresión coloquial colombiana para ‘insulto’. Nótese la lógica patriarcal arraigada en su etimología.

¹²⁹ Expresión coloquial colombiana para ‘mirar con morbo’.

ángulo que me daría un dron, desde lo alto, y visualizarme allí, caminando rápido y con miedo, con rabia acumulada y con frustración, con mis audifonos, mi corporeidad femenina vestida de negro y cuero, botas punteras militares, maquillaje denso estilo gótico, cabello hasta las caderas y un chaleco lleno de parches de bandas de metal acumuladas- como medallas de guerra- a través de los años. Muñequeras con púas en ambos brazos, collar con calaveras y la mirada a la vez perdida y en extremo a la defensiva... Me vería en medio de mi lucha personal, otro día más peleando con el asfalto, los gruñidos en vano reprimidos saliéndose por los poros, y todo a ritmo de heavy metal.

~***~

¿Hasta qué punto es entonces la normalización de la violencia una parte inevitable de la vida en la ciudad? Y hasta qué punto esta normalización y aparente resignación y pasividad frente a formas de violencia ejercidas sobre cuerpos *otros* afecta las posibilidades de ser y de sentirse dentro del espacio urbano en el que se habita? Rotker y Goldman invitan a regresar a la posición del ciudadano común al considerar quién constituye una víctima potencial dentro de este contexto. Señala que “*potential victims* are all of those who could be killed at any given moment because they could fetch a big ransom, because they wear brand-name shoes, because the assailant-who made a bet with his friends- fired his gun by mistake. The potential victim is middle class, wealthy, or poor: it is anyone who goes out and is afraid, afraid because everything is rotting and out control, because there is no control, because no one believes in anything anymore (17). Al agregar el factor género, y específicamente el de habitar una corporeidad femenina, automáticamente ese ‘ciudadano común’ deviene aún más vulnerable. Esto porque la corporeidad femenina de por sí ya es objeto de violencia exacerbada en comparación con corporeidades masculinas, de modo que se convierte en blanco doble de violencia y discriminación. Dentro de este panorama, los procesos

de sanación que propicia el sustrato rock/metal se proyectan incluso a niveles de problemáticas sociales de alta complejidad, como la violencia doméstica y los femicidios. Entre los años 2004 a 2008 (2010), más de 6000 mujeres en Colombia fueron asesinadas. De acuerdo con el reporte de Medicina Legal del país “Homicidios de Mujeres Colombia: 2004-2008”, publicado por la entidad misma

Los datos del estudio nacional ofrecen una visión general de las condiciones sociodemográficas de las mujeres víctimas de homicidio en el país, que en sumatoria visibilizan la realidad del género. De los más de 6.000 homicidios caracterizados, 1.030 fueron cometidos contra mujeres entre los 20 y los 24 años, seguido progresivamente por 979 contra mujeres de 25 a 29 años, y 712 contra mujeres entre los 30 y los 34 años.¹³⁰

Al día de hoy, las cifras desafortunadamente no han cambiado. Según otro artículo publicado por *Radionacional*, en el que cita el reporte proporcionado por la Procuraduría General de la Nación, “la violencia contra la mujer y los femicidios en toda Colombia viene aumentando drásticamente al punto que este año mensualmente se estarían presentando 40 femicidios y aproximadamente un caso diariamente” (2023). El artículo procede a exponer las cifras entregadas por la procuradora general, Margarita Cabello, quien señala que “en 2022 se presentaron 619 casos de femicidios, significando que en promedio ocurrieron 15 casos al mes y en lo que va corrido del 2023 [mayo], se han registrado 133 casos, casi 40 mensuales aproximadamente, según cifras del Observatorio

¹³⁰ Ver el reporte completo en <https://www.medicinalegal.gov.co/documents/20143/56311/HOMICIDIOS.pdf>

Colombiano de Femicidios” (2023).¹³¹ Así pues, el ser mujer en la ciudad es una cosa ‘pa machos’.

Una vez más, considerando el contexto violento al que nos enfrentamos a diario como cuerpos femeninos y/o cuerpxs *otrxs*, nos vemos en la necesidad de recurrir al arte, en este caso específicamente al sonido, como aliado en nuestros procesos diarios de negociación con la urbe, con lo irracional cotidiano, con lo violento y en especial con lo violento impune, para lograr abrir nuevas rutas, nuevos caminos por donde poder movilizarnos, por donde poder *ser*. De ahí que letras como la de las *Petunias* “Si sales a la calle, te quieren robar/ si sales a la calle, te quieren violar/ si sales a la calle te quieren matar/ si sales a la calle, ugh^{132!}” (2022), calen hondo. Y esto no es exclusivo de la capital colombiana. Al mirar otros contextos urbanos centro y suramericanos, el panorama no mejora. Basta con examinar las cifras recientes en México, donde, de acuerdo con el reporte publicado por CNN que expone los puntos centrales del reporte oficial del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP) a principios de 2022, “de enero a marzo de 2022 se registraron 229 presuntos feminicidios en el país”, a lo que CNN agrega que “la cifra oficial de feminicidios —que en términos generales se define como el “asesinato intencional de mujeres por ser mujeres”— no ha dejado de crecer desde 2015, según las estadísticas: ese año hubo 412 presuntos casos y cinco años después la cifra se había duplicado con creces, alcanzado los 948” (2022).¹³³

¹³¹ <https://www.radionacional.co/actualidad/cifra-mensual-de-femicidios-en-colombia#:~:text=%E2%80%9CEn%202022%20se%20presentaron%20619,la%20procuradora%20general%2C%20Margarita%20Cabello.>

¹³² La expresión *ugh!* Como cierre del verso es contundente, ya que esta expresión denota asco de forma explícita. Cuando un cuerpo femenino sale a la calle, la experiencia es tan dura que hasta llega a caer en el asco, en el hastío.

¹³³ <https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/femicidio-mexico-cifras-orix/>

En medio de esos escenarios, el rock y metal, y particularmente el que emerge de contextos subterráneos, deviene una herramienta clave en procesos de recuperación emocional y psicológica. La música rock y heavy metal a menudo aborda temas relacionados con la lucha, la superación, la perseverancia y la resiliencia. Contrario a lo que muchos leen en estas prácticas, el *mosh* y el *headbanging*, por ejemplo, no son violencia, sino más bien un performance de la misma. Estas prácticas permiten identificarse tanto con las letras como con las emociones que generan sus sonidos, métrica, composición, cadencia, tono, y estilo instrumental y lírico. De algún modo, dicha comunicación con el sonido alude al sentido de colectividad; le permite al individuo encontrar consuelo en la idea de que no está solo en sus dificultades. Además, como ya se ha discutido en capítulos anteriores, el rock y el metal han facilitado la creación de comunidades y subculturas en las que las personas se sienten aceptadas y comprendidas, lo que a su vez contribuye a fortalecer su sentido de pertenencia y autoestima. En contextos cívicos hiperviolentos y en particular para las feminidades que en ellos se movilizan, como los de la mayoría de urbes suramericanas, este potencial de volverse una herramienta de apoyo psicológico y emocional es aún más inminente.

~***~

Por fin salgo del sistema de Transmilenio y ahora estoy en la calle, por la zona de Chapinero bajo.¹³⁴ Se está oscureciendo y ahora me toca caminar unos 15 minutos en subida entre calles oscuras para poder llegar al campus. Agarro firme mi bolso, mentalmente me preparo y ¡hágale!

¹³⁴ Esta zona se caracteriza por tener muchos problemas de inseguridad. Los índices de hurto para el año 2022 sobrepasan los tres mil casos oficialmente reportados tan solo en el área de Chapinero, según un estudio publicado por la Universidad Externado de Colombia. <https://www.uexternado.edu.co/delfos-centro-analisis-datos/los-hurtos-aumentaron/#:~:text=Un%20an%C3%A1lisis%20m%C3%A1s%20detallado%20por,100.000%20habitantes%2C%20Las%20Nieves%20en>

*Camino rápido, apretando los puños de las manos entre los bolsillos. Camino sin parar, como en la canción “Sales a La Calle” de Petunias: “¡Camina rápido, camina sin parar!/ (...) Donde sea te quieren intimidar,/ si sales a la calle te toca pelear,/ si sales a la calle te toca gritar./ Si sales a la calle, te quieren robar,/ si sales a la calle, te quieren violar,/ si sales a la calle te quieren matar,/ si sales a la calle, ugh!/”.*¹³⁵ *Y así es exactamente como me siento, caminando rápido y alerta, rogando que no me salga algún ladrón a la vuelta de la esquina. El miedo se activa. La útera se agravia. Empiezo a comprender que la telaraña dentro de mi cuerpo la ha tejido, en buena parte, la sociedad. De repente se me vienen a la mente algunas imágenes del noticiero de la mañana; nada fuera de lo común, lo de siempre; femicidios, casos de violencia de género a diversos niveles, un desfile de casos de inequidad de género en la esfera laboral, cívica, económica, educativa... En fin, la lista continua. Estas cosas pasan cada día, pero el público parece no percibir. Es como si nadie viera realmente. Todxs miran, pero la impunidad gana; hay ya una resignación y un adormecimiento profundos frente a tanta violencia, lo que conlleva a una normalización de la misma. Sigo caminando. La adrenalina me impulsa; camino aún más rápido. En esa zona han robado a mis amigas antes. Las voces de la familia siempre tratando de protegerme van haciendo eco; “cuidado por ahí”, “una señorita no debe andar caminando sola por las calles a estas horas”, “es un peligro exponerse así”. Me siento casi que culpable, como si yo fuese quien me estuviese “buscando lo que no se me ha perdido” al caminar sola por las calles de Chapinero casi de noche ya. Pero ¿cómo más entonces? Para graduarme tengo que ir a clase. Para llegar a clase, tengo que exponerme. ¿En qué momento mi derecho cívico a la libre movilidad y al habitar el espacio de la ciudad desde la dignidad me ha sido arrebatado? Sé exactamente la respuesta. Desde que nací. Desde el instante en que el doctor pronuncia “Felicitaciones, es una niña”. Aprieto el paso. Revivo traumas*

¹³⁵ “Sales a la Calle” de la agrupación de punk Petunias de Guayaquil. 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=82QonjuzK7c>

del pasado, me sudan las manos, más vértigo y mariposas en el estómago, más adrenalina, acelero aún más. Soy valiente. Me toca serlo, para poder movilizarme en una ciudad así. Pero todo viene a un precio; la rabia, el estrés, el miedo y la ansiedad urbanos hacen mella en la psiquis y en la cuerpa. Necesito respirar. Enviar oxígeno a los órganos. Contener el inminente ataque de pánico. Desesperadamente busco entre mi bolsillo el botón del iPod para adelantar a la siguiente canción. No lo saco del bolsillo, claro, para no dar ‘más papaya’¹³⁶. Para mi fortuna, la medicina llega. Suena “Screaming for Vengeance” de Judas Priest, y la voz de Halford es el escudo y espada que necesito para seguir transitando el asfalto: “As the sweat is running down your neck/ All you're praying for to stop your body breakin' up/ All your heart is pumping, gonna soon explode/ Got to fight the horror of this mental load/ We are screamin', screamin' for vengeance/ The world is a manacled place/ Screamin', screamin' for vengeance/ The world is defiled in disgrace/”.¹³⁷ En este contexto el rock entra como purga bendita. Todo lo limpia y todo lo sana, porque todo lo exorcisa.

~***~

El metal adquiere un tono curativo en la medida en que incita una respuesta fisiológica y psicológica que puede ayudar en procesos de trabajo emocional en distintos contextos, en especial en aquellos en donde están involucrados factores de ansiedad y estrés. Al respecto, Cortés Morales (2018) describe la reacción corporal a la música como medio de posibilidad

la respuesta emocional a la música demanda la participación de

¹³⁶ Coloquial en Colombia para ‘no dar pie a que algo pase’, ‘no exponerse’.

¹³⁷ “Versos del tema “Screaming for Vengeance” de la agrupación inglesa de heavy metal *Judas Priest*. El tema da nombre al álbum homónimo, lanzado en 1982. Rob Halford, vocalista de la agrupación, se identifica abiertamente como *gay*. Esto es relevante, dentro del tipo de ecosistema heteronormativo que es el metal. Recomiendo ver el video del performance en vivo de la canción durante el legendario *US Festival* en 1983. Video disponible en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=yw51MNAp9IY>

distintas estructuras a nivel cerebral, involucra procesos psicológicos como la atención y memoria, e interactúa con los procesamientos emocionales; en tanto al género del metal, que durante varios años ha sido considerado un género musical violento y asociado con aspectos negativos, al igual que a sus adeptos, (...) es posible argumentar que para los escuchas y los noescuchas del género, produce un aumento en las emociones positivas al captar su atención, reconfortarlos y brindarles la sensación de posibilidad (71).

Posibilidad es la palabra clave. Cada día, cuando abordo el *Transmilenio*, la experiencia va marcada por la rabia y la frustración, pero a su vez por la posibilidad. En cada viaje, mientras el *Transmilenio* se va moviendo, soy consciente de esa búsqueda de *posibilidad* en la que me encuentro y que precisamente motiva mi relación con el metal. Sé muy bien que hay un proceso emocional y afectivo llevándose a cabo, y trato de usarlo a mi favor. Es la posibilidad de superar el trauma que han generado los múltiples episodios de violencia sexual y de género de los que yo, como tantas otras, he sido víctima. Omar Mejía Pérez (2021) afirma que “escuchar música extrema podría representar una forma saludable de procesar la ira para los oyentes” (51). El autor manifiesta estar de acuerdo con Laurel Trainor, quien “asegura que la intensidad del sonido y la distorsión tienden a apagar los pensamientos conscientes, de modo que el sonido deviene un instrumento terapéutico emocional” (51). Mejía Pérez dialogando a su vez con Mc Fadyen y Dunn, explica que “aunque el metal pueda parecer violento y agresivo para la gente desde afuera, esa misma agresividad ofrece una liberación emocional positiva para los músicos y los fans” (51). De nuevo entra en juego el concepto de *posibilidad*. El metal puede ser interpretado como un ‘síntoma de personalidades en decadencia’ o como una herramienta positiva de cambio y construcción de tejido social a través de la depuración psicoafectiva que ofrece.

Cuerpxs que gruñen. *Ejercicios del grito*

“Welcome to the jungle/ we take it day by day/ If you want it, you're gonna bleed/ but it's the price you pay/ And you're a very sexy girl, who's very hard to please/ You can taste the bright lights/ but you won't get there for free/ (...) / You know where you are?/You're in the jungle, baby/ You're gonna die”.

“Welcome to the jungle”, *Guns 'n' Roses*, 1987.

Mi experiencia en el *Transmilenio* es un ejemplo de ese diario vivir en medio de la inequidad y las agresiones típicas de la ciudad, pero exacerbadas para los sujetos femeninos.¹³⁸ Como lo cantan los *Guns 'n' Roses*, la ciudad es una jungla de cemento y es peligrosa. Hay que aprender a movilizarse en ella y eso implica un sacrificio diario, que se experimenta desde algo tan cotidiano como el transporte público. Es interesante como el nombre mismo de este sistema de transporte se mezcla en un juego de palabras con el concepto que atraviesa mi disertación; lo trans subjetivo. En el *Transmilenio* negocio mi subjetividad- porque me toca- de formas *transmóviles*. El *Transmilenio* es actualmente el principal sistema de transporte público masivo de Bogotá. Cuenta con su propio carril individual, exclusivo para los buses que lo componen y su implantación sacó de las vías a miles de buses del transporte público tradicional obligando a los bogotanos a movilizarse y depender casi exclusivamente de *Transmilenio*.¹³⁹ Esto ha ocasionado muchos problemas de congestión, inseguridad, robos y condiciones extremas de sobrecupo. Puesto que el sistema es en su gran mayoría automatizado y solamente hace paradas y abre puertas en determinados sitios, es imposible bajarse antes de llegar a la siguiente estación. Los buses del

¹³⁸ Versos de la canción “Welcome to the Jungle”, de la agrupación norteamericana de hard rock *Guns 'n' Roses*. Este es el tema que abre su álbum debut *Appetite for Destruction* (1987). Videoclip oficial en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=o1tj2zJ2Wvg>

¹³⁹ Ver el trabajo de Julio Melendez “El sistema Transmilenio como política pública de solución al transporte” (2004). Disponible en <https://www.monografias.com/trabajos95/sistema-transmilenio-como-politica-publica/sistema-transmilenio-como-politica-publica>

Transmilenio son grandes, desde los articulados (de dos vagones) hasta algunos con tres vagones y una extensión de más de 40 metros, llamados biarticulados. Estos últimos tienen una capacidad media para 242 pasajeros, pero este casi nunca es el caso, y la cifra fácilmente se duplica en horas pico con gente montada con medio cuerpo por dentro y la otra mitad por fuera de la puerta. Todos estos factores hacen de los buses del *Transmilenio* un lugar perfecto para la delincuencia. Uno de los colectivos que más sufrimos este problema somos las mujeres y féminas, vulnerables a agresiones de diversa índole, incluyendo agresiones de tipo sexual tanto dentro de los buses, como en las filas y corredores del sistema. Una campaña reciente lanzada por la Secretaría de Movilidad de Bogotá,¹⁴⁰ categoriza los episodios de violencia dentro del sistema del *Transmilenio* en cinco principales categorías: violencia física, psicológica, económica, sexual e intrafamiliar. En la sección de ‘Caracterización de la violencia 2021’, el reporte brinda algunas cifras oficiales que dan una idea del panorama para las mujeres que utilizan el sistema

[dentro de los] tipos de violencia que sufren las mujeres en su experiencia de viaje [se incluyen] 23 casos de violencia física [-reportados-] donde las mujeres experimentan golpes, pellizcos o empujones. Es un factor de oportunidad para la criminalidad y para su agresor. Veinticinco casos de violencia psicológica [-reportados-] donde las mujeres experimentan situaciones de humillación, amenazas e intimidación. Situaciones de discriminación que enfrentan mujeres migrantes y víctimas del conflicto armado. Cuarenta casos de violencia sexual [-reportados-] donde las mujeres experimentan tocamientos a sus partes íntimas, intimidaciones, eyaculaciones y roces corporales incómodos. Son grabadas sin su consentimiento por desconocidos (Secretaría de Movilidad de Bogotá, 2021).

¹⁴⁰ Reporte completo accesible en https://www.movilidadbogota.gov.co/web/sites/default/files/Paginas/25-04-2022/presentacion_mujer_transmilenio_-_mujeres_y_movilidad.pdf

Si bien se han reportado cientos de casos de mujeres sexualmente agredidas en los buses, y las autoridades estatales intentan generar campañas públicas de apoyo y prevención, la gran mayoría de los casos simplemente quedan impunes. Es casi como si se aceptara socialmente que esto pase, sin lugar a repercusiones para los agresores o protección tangible y efectiva para las víctimas. De acuerdo con un estudio realizado por la *Revista Semana* en Colombia, hasta el 30 de junio de 2022 se reportaron 2.711 casos de delitos sexuales en Bogotá. Este estudio fue publicado después de la violación de una joven de 17 años en un *Transmilenio*. Su caso se hizo público ya que la joven denunció que ni las autoridades ni los ejecutivos de *Transmilenio* prestaron la atención debida a su denuncia, obligándola a recurrir a redes sociales. Una vez que la noticia ganó la atención pública, más y más casos de similar índole comenzaron a salir a la luz. De acuerdo con el mismo estudio, en menos de 72 horas de haber ocurrido dicho delito, se reportaron más de 6 casos nuevos de violencia sexual en *Transmilenio*.¹⁴¹

Así como ocurre en *Transmilenio*, en muchos otros espacios urbanos en América Latina la violencia de género es parte del vivir cotidiano. Como respuesta, múltiples cuerpos y cuerpos producen diversos ejercicios de contestación. Esa pelea contra la dureza del asfalto se refleja en las variadas estéticas y actitudes de muchos cuerpos femeninos que se identifican como parte de la escena metalera. Los tatuajes, las perforaciones, las camisetas con calaveras y logos de bandas con nombres e iconografías *gore*, los taches, y las expresiones faciales y corporales intimidantes y serias que acompañan dicha indumentaria son reflejo de dicha pelea de la subjetividad femenina que se rehúsa a ser frágil y que, en cambio, decide germinar y perseverar en el más árido de los asfaltos. En contextos como el de Bogotá, pensar el espacio urbano desde la experiencia de cuerpos

¹⁴¹ Vale la pena señalar que esta fue una noticia que, como lo indica la prensa misma, “conmocionó al mundo”. Ver: <https://www.semana.com/nacion/articulo/increible-en-menos-de-72-horas-van-6-casos-de-abuso-sexual-en-transmilenio/202245/>

marcados como mujeres o como sujetos femeninos es un desafío en sí mismo, y viene acompañado de múltiples contrastes y ángulos. Las cuerpos féminas negociamos permanentemente con las circunstancias vitales que la sociedad impone como pauta. Entre los múltiples mecanismos de negociación destaca lo sónico, y en particular su expresión extrema y liminal. Esto es no sólo porque el sonido en sí mismo expresa y representa la aspereza de la urbe, sino porque, como ya se enfatizó en capítulos anteriores, la plataforma del rock/metal *underground* latinoamericano es transartística, y se nutre de todos los elementos que acompañan a lo sónico en su construcción cultural, incluyendo las estéticas visuales y corporales, así como también la composición lírica y audiovisual.

Múltiples artistas rockerxs y metalerxs desde el ecosistema subterráneo en Latinoamérica vienen gestando un accionar cívico que se proyecta desde su plataforma sónicocultural. Tal es el caso de un sinnúmero de agrupaciones féminas de metal en Suramérica, entre cuyos ejes temáticos más comunes destaca la experiencia de la urbanidad desde todas las contradicciones y tensiones que implica habitar la ciudad desde la corporeidad femenina. La imagen a continuación de la previa alineación de la banda *Nervosa* en el medio del tráfico (figura 3) ejemplifica dichas tensiones y negociaciones de cuerpos femeninos insertándose socialmente desde la oportunidad narrativa de la liminalidad

La presencia de la urbe y su velocidad, en contraste con esxs cuerpxs que se posicionan en el medio de una avenida en doble sentido.



Figura 2. Una de las primeras alineaciones de la banda *Nervosa*.¹⁴²
De izq. a der.: Prika Amaral (guitarra y voz), Fernanda Lira (bajo y voz) y Fernanda Terra (batería)

En la figura 2, las tres integrantes¹⁴³ de la agrupación *Nervosa* posan ante la cámara en el medio de una avenida donde las imágenes se difuminan confirmando la alta velocidad a la que se mueven los vehículos que las rodean. La velocidad funciona a su vez como alegoría del ritmo acelerado y caos urbano diario desde el que lxs cuerpxs experimentan la ciudad. En la ciudad, como comúnmente se dice en Colombia, *el que piensa pierde*. En especial si se es fémina. En la imagen, las tres cuerpas en cuestión miran directamente a la cámara inmersas en dicho contexto—interrumpiendo el tráfico y a su vez, exponiendo su peligrosidad. Los tres cuerpos femeninos, esos cuerpos *otros*, se insertan en la crudeza del asfalto plasmándose desde ese *sentir* urbano. Su diálogo con el contexto urbano se corporeiza en la elección de la indumentaria; camisetas con calaveras y logos de otras bandas de metal (*Iron Maiden*, *Mercyful Fate*). Así mismo, su apuesta incorpora reatas con taches, una gama cromática con predominio de negros y rojos, los tatuajes y perforaciones sobre el cuerp x mismo, y la elección de accesorios con detalles metálicos y

¹⁴² Imagen tomada del videoclip <https://www.youtube.com/watch?v=MF6jo6yL5jo> , video collage de imágenes de la banda publicado por Nacho Ávila en esta plataforma en 2013.

¹⁴³ Esta fue una de las alineaciones iniciales de la banda, la cual ha sufrido cambios desde entonces, siendo Prika Amaral (guitarra y voz) la única integrante que perdura de la alineación original.

maquillaje sombrío, todo centrado en la expresión desafiante y seria dirigida directamente a la cámara. Como desarrollo a continuación, *las nervosas* encarnan un *performance* de la aspereza y la agresividad del ecosistema que habitan, y al hacerlo, están contribuyendo a su propio proceso de sanación; ya sea un proceso consciente y explícito, o no.

Las chicas de *Nervosa* se insertan en medio de la urbe a través de una reapropiación de su crudeza. Sus cuerpos reconfiguran su vulnerabilidad encarnando en su estética la aparente dureza y rudeza de la calle. Sus posturas, de pie, erguidas, imponentes y su gestualidad, entre desafiante, prevenida y ruda, negocian con el fondo citadino atravesado por el tráfico, que amenaza desde ambas direcciones, como alegoría a los discursos institucionales impuestos por los diferentes aparatos del Estado (ver Althusser). Los elementos que conforman el lenguaje corporal aluden a su vez a un ejercicio subjetivo de sanación y purga; estos artistas negocian su subjetividad desde el punto de vista visual y estético mediante procesos de reivindicación, reinvención, reparación y sanación. Pinkola Estés (1995) denominaría esta gestión subjetiva como una aproximación al arquetipo de la loba, que entra en conexión con su propia “wild nature”, la cual “has a vast integrity to it. It means to establish territory, to find one’s pack, to be in one’s body with certainty and pride regardless of the body’s gifts and limitations, to speak and act in one’s behalf, to be aware, alert (...) to rise with dignity, to retain as much consciousness as possible” (11). Si bien no estoy completamente de acuerdo con la idea de catalogar los ejercicios de búsqueda de equidad por parte de cuerpos como un acto salvaje, ya que esto en sí mismo daría lugar a una propagación de binarios obsoletos (no creo en la mujer “buena” versus “la loba”), sí considero relevante destacar la contribución de Pinkola Estés en cuanto a ese *establecer territorio* que las cuerpos llevan a cabo en sus negociaciones diarias con la urbe.

Las tres cuerpas de *Nervosa* (figura 1), se curten para enfrentar la dureza citadina, se adaptan a las condiciones desafiantes- en ocasiones inclementes- que la selva de cemento dicta, y lo hacen desde su propia esencia orgánica, posicionando sus cuerpos en el medio de esa narrativa caótica, acelerada y con frecuencia inclemente de la ciudad. En su trabajo *Volatile Bodies* (1994), Grosz sostiene que “if the body is the external expression of an interior in the first or psychical view, it is seen as a pure surface in the second (...) For the first, the body needs to be interpreted, read, in order to grasp its underlying meaning; for the second, the body is a surface to be inscribed, written on, which can be segmented, dissolved into flows, or seen as a part of a larger ensemble or machine” (121). Los cuerpos de las *Nervosas* reflejan esa permanente negociación, que está en estrecho diálogo con el espacio en que estos cuerpos se mueven. Esa negociación con los parámetros de una sociedad que intentan interrogar constituye precisamente lo que sostengo como un proceso de sanación. Es una sanación con la reglas de la sociedad que de una forma u otra afectan a esos cuerpos de maneras negativas y que llegan a actuar como obstáculos en su pleno desarrollo, integridad, bienestar, libertad y autonomía. De igual modo, si bien no todos los procesos de interrogación subjetiva llevados a cabo por lxs artistas implican una elaboración traumática, los productos culturales que de allí emanan sí pueden devenir herramientas de trabajo sobre el trauma para otrxs sujetxs que entran en contacto con dichos productos, contacto que, como se discutió en el capítulo dos, traspasa barreras geográficas y generacionales.

Ahora bien, pese a que muchos ejercicios subjetivos de individuos que habitan la ciudad están fuertemente marcados por las vicisitudes y pormenores de dicha convivencia con el asfalto, no todas las representaciones de la experiencia subjetiva de cuerpos *otros* en la urbe necesariamente aluden a este de forma explícita. Tal es el caso, por ejemplo, de la representación de las *Petunias* en la portada del sencillo *Sales a la Calle* (figura 3). Esta imagen, en contraste con la imagen de

Nervosa anteriormente analizada, ofrece una alegoría a la experiencia de vacío frente al acto de habitar dicha urbe. La imagen de lxs artistas se inserta en una ausencia intencionada de elementos que componen la ciudad; manifestación del hábitat de la nada, la *ciudad difusa* (ver Francesco Indovina (2004) quien aborda la liminalidad de la condición de organización de lo urbano, cuyas líneas se diluyen cada vez más). En este sentido, y haciendo eco de esa noción de ciudad difusa, cuando la liminalidad y la *ausencia de* constituyen el pan de cada día, la ciudad-como canónicamente ha sido plasmada por las diferentes instituciones sociales-se puede tornar borrosa, e incluso, puede casi desaparecer. Así pues, mientras que lxs cuerpxs de *Nervosa* se posicionan en el medio de una ciudad densa y difusa, lxs cuerpxs de *Petunias* emergen del vacío.



Figura 3. Portada del sencillo ‘Sales a la Calle’, *Petunias*. 2022.¹⁴⁴

Siguiendo la estética del dibujo a mano, esta imagen en blanco y negro presenta a *Petunias* en una relación ambigua con la urbe. Por un lado, las cuerpos (que son representaciones de las integrantes de la banda) se plasman sugiriendo pasividad y un *being fed up* con la aspereza del

¹⁴⁴ Imagen que acompaña al álbum *Kolérikas* disponible en *YouTube* en <https://www.youtube.com/watch?v=FfMESUWdiqk>, publicado por Max Setentista, lanzado en 2022. El material de *Petunias* se puede comprar en versión digital en su sitio <https://petunias7.bandcamp.com/album/rebeldia-y-diversion>

asfalto, pero por el otro, las mismas cuerpas son encabezadas por el adjetivo *kolérikas*. La imagen representa así la dualidad de la experiencia urbana para estxs sujetxs. La primera *petunia* de izquierda a derecha muestra el dedo corazón, las dos en el centro aparecen cruzadas de brazos, y a la derecha, está la otra *petunia* con medio rostro cubierto con una bandana. Estxs cuerpas y sus lenguajes quieren expresar esa cólera que les produce su experiencia en la urbe y, a su vez, ese sinsentido- de allí el vacío- de dicha experiencia, expresado a través de la aparente quietud de sus cuerpas en la imagen. Las cuatro *Petunias* están representadas como subjetividades disidentes; desde su indumentaria, hasta sus gestos faciales y sus posturas corporales, la elección del blanco y negro y la ausencia de un fondo físico pero con una *petunia* emergente, son todos elementos que sugieren una dislocación de esos cuerpos frente al espacio urbano que ocupan y una disforia de su subjetividad frente a las normas sociales en las que tienen que moverse. La flor de *petunia* que se erige por detrás de los cuerpos, en el fondo de la imagen, germina desde el asfalto mismo, como lxs sujetxs mismxs. La respuesta de *Petunias* frente a la nada que la ciudad les ofrece es germinar en el medio de la rudeza del asfalto. La elección misma del nombre *Petunias*, siendo estas flores anuales, que suelen crecer con muy pocos cuidados y ofrecen vívidos colores y fragancias, se erige como un comentario social que funciona en contraste con el rigor del asfalto. Es interesante también cómo los adjetivos ‘*Kolérica*’ y ‘*Nervosa*’ dialogan también como respuestas disidentes al orden establecido. De nuevo se evidencian las conexiones entre artistas que se tejen dentro del ecosistema subterráneo desde lo sónico liminal.

Los elementos que componen la imagen, así como los que se dejan fuera de forma intencional, apoyan su apuesta por resaltar su inconformidad con y, por ende, transgresión de la norma. En esta imagen habla tan alto la presencia como la ausencia. Además, la figura ofrece un contraste entre

la nihilidad de lo urbano con los cuerpos femeninos que negocian no sólo su subjetividad sino en ocasiones su propia supervivencia, y esa negociación se lleva a cabo desde la materialidad misma del cuerpo puesto ‘en escena’ a diario, en la calle, en lo público, en las calles, en el dive bar, en el pavimento. Las *Petunias* se plasman a sí mismas en la portada de su sencillo con sus cuerpos negociando su lugar en la urbe, así también lo hacen las *Nervosas* en la fotografía en medio de la avenida. Sin embargo, hay diferencias en sus aproximaciones estéticas y sus apuestas narrativas a través de cada imagen. En el caso de *Nervosa*, los colores y el trasfondo claro y preciso de la avenida y el tráfico urbano en movimiento y difuso, así como la ubicación de los cuerpos en el medio de dicho escenario, contrasta con la ‘ausencia’ misma de espacio, o la alegoría de la negación del espacio que los cuerpos *otros* ocupan dentro de la realidad de la urbe, para el caso de las *Petunias*, en cuyo dibujo se divisa un andén como único fondo además de la flor, y donde las posturas de los cuerpos sugieren estar recostados contra algún tipo de baranda o reja, aunque no visible en la imagen. Mientras *las nervosas* se sumergen en el núcleo del ruido, *las petunias*, alegóricamente, denuncian el ‘ruido blanco’ de la impunidad urbana.

En suma, aunque con matices únicos, en ambas imágenes se dialoga con el asfalto. Ambas apuestas constituyen una alegoría de la experiencia subjetiva femenina y *otra* en la ciudad. Ambas evocan la vulnerabilidad de la cuerpa en la ciudad, a la vez que su fortaleza y resiliencia. Ambas llaman la atención sobre hasta qué punto la situación de violencia contra cuerpos y sujetos femeninos en ocasiones es tal, que la única manera efectiva para contestar es con más ‘estridencia y rudeza’, desde la indumentaria hasta la letra de cada canción y el grito con el que se pronuncia.

Ser fémina es un desafío en sí, desde cualquier contexto urbano suramericano. En el caso de *Petunias*, desde Guayaquil, y *Nervosa*, desde Sao Paulo, se evidencian experiencias comunes aunque en contextos geográficos específicos. La ciudad costera de Guayaquil, al igual que otras

grandes ciudades de Latinoamérica como Bogotá y Sao Paulo, se caracteriza por ser un centro urbano y económico fundamental para el país a la vez que densamente poblado. Guayaquil es uno de los centros de comercio y desarrollo más importantes de Ecuador, de la mano con Quito, siendo también la ciudad más poblada del país. Guayaquil, al igual que Bogotá, tiene un sistema masivo de transporte amplio, con la Metrovía como el principal medio de transporte público masivo de la ciudad, fundado en 2006. Los niveles de inseguridad y violencia en la ciudad son elevados. De acuerdo con el *Boletín Anual De Homicidios Intencionales En Ecuador* de 2023,¹⁴⁵ “la mayoría de homicidios intencionales ocurre en la zona 8 [en donde] Guayaquil, Durán y Samborondón acumulan el 35.06% de todos los homicidios que ocurren en el país, con una tasa de 89.11 por cada cien mil habitantes. Esta tasa supera a las previsiones esperadas en el boletín del primer semestre de 2023” (8). Tales cifras reflejan los índices de violencia que marcan al país en general, respecto a lo cual el mismo reporte indica que “Ecuador se constituye como el país más violento de Latinoamérica y uno de los más violentos del mundo. Ecuador ha experimentado un aumento del 574.30% en el número de homicidios intencionales desde 2019. Al final de 2023, el país reporta 8004 muertes violentas, alcanzando una tasa de 47.25 homicidios por cada cien mil habitantes” (8). Es de anotar que, aunque detallado, el boletín no presenta un reporte específico de femicidios como parte de su análisis. Dentro de este panorama violento, y tal como ocurre en otras ciudades latinoamericanas como Bogotá, el transporte público se erige como uno de los espacios principales de violencia, en donde los cuerpos femeninos están en particular vulnerabilidad. Basta con revisar las cifras. En el año 2023, por ejemplo, uno de los casos más destacados de agresión de género

¹⁴⁵Reporte completo realizado por el *Observatorio Ecuatoriano de Crimen Organizado (OECO)*, disponible en: <https://oeco.pdf.org/wp-content/uploads/2024/04/OECO.-BOLETIN-ANUAL-DE-HOMICIDIOS-2023.pdf>

involucró una denuncia de acoso sexual a una menor de edad de 14 años en la Metrovía. Este caso resultó en la imputación de prisión preventiva para el acusado por parte de la Fiscalía.¹⁴⁶

Así pues, y teniendo en cuenta el contexto sociopolítico y cívico de los espacios urbanos en cuestión, es posible afirmar que en ambas imágenes anteriormente presentadas (figuras 2 y 3) se evidencian dos ejercicios diferentes de aproximación al ethos de estas cuerpos luchando por encontrar su propio espacio dentro del caos urbano. En la fotografía de *Nervosa* los cuerpos se insertan directamente en el medio de la avenida, y el lenguaje corporal, así como el ángulo desde el cual es tomada la fotografía -en picada-, sugiere mayor imponentia y una actitud más desafiante en respuesta al ruido y al caos a su alrededor. Por su parte, la imagen de *Petunias* sugiere unas subjetividades más ‘en desdén’ frente al status quo; las expresiones faciales de aburrimiento y tedio, las posturas corporales en las que están sentadas, y la ausencia de un fondo citadino explícito son elementos que sugieren una experiencia de ‘vacío’ y ‘enajenación’, aún más marcados que en la fotografía de *Nervosa*. En la imagen de *Petunias*, la ciudad no se ve, pero implícitamente se sugiere y se comenta.

Una de las ventajas que ofrece la escena rockera y metalera *underground*, es la de conectar experiencias subjetivas que emanan de diversos enclaves geográficos. El espacio de la mujer en la ciudad se transmite en la imagen mediante la dualidad entre la dureza y la suavidad, la rudeza y la delicadeza; lo corporal y lo mecánico, la violencia de la urbe, lo orgánico tratando de germinar, enraizarse, proliferar y florecer en el asfalto. Como una hierba silvestre, que brota entre las rajaduras del asfalto y los miles de pies que sobre éste transitan. Lo que para algunos es apenas una maleza que estorba y que hay que erradicar, para otros es una hierba aguerrida capaz de crecer

¹⁴⁶Reporte de noticias publicado por *Primicias* en noviembre de 2023:
<https://www.primicias.ec/noticias/sucesos/prision-preventiva-abuso-sexual-adolescente-metrovia/>

en las condiciones más adversas y aun así proveer alimento y medicina. Los cuerpos femeninos en procesos de germinación y proliferación desde el asfalto no sólo están encontrando mecanismos de curación, sino que devienen ellos mismos la cura. Dentro de la escena rock y metal *underground* en Latinoamérica, estos cuerpos pueden purgar su inconformidad cívica, política y social, pero a su vez, *devienen* la purga misma.¹⁴⁷

~***~

Luego del debacle en el transporte público, llego por fin a la universidad, tomo clases, y a las 10 pm es hora de volver al caos de afuera de nuevo. El mismo trayecto pero de vuelta a casa. Y ahora de noche. La ciudad adquiere un tono aún más intimidante. Aprieto aún más los puños. Me armo de valor. Constriño el útero. Camino rápido, sin parar. La misma escena y la misma receta; rock y heavy metal, para sobrevivir. Por fin llego a la casa, me quito por fin las botas militares de punta, los jeans entubados, el cinturón de taches, la chaqueta de cuero, la camiseta de Metallica¹⁴⁸, los anillos, las pulseras y los collares, todos con diseños metaleros, púas y taches, en un intento simbólico por defenderme del peligro externo. Algo así como las espinas de un puercoespín. Me quito el maquillaje frente al espejo, el delineador negro que me aplico para verme más ruda por fin se diluye bajo el agua del lavamanos. Me vuelvo a mirar en el espejo; con la cara deslavada, después de un día entero de trajín urbano, con los oídos aturdidos por el volumen de los audífonos, los pulmones que han respirado bastante esmog, los puños adormecidos y el corazón todavía acelerado, pero viva. No es que este tipo de incidentes ocurran las 24 horas

¹⁴⁷ Un punto concreto referente a las estéticas corporales sobre el que sí hago hincapié más adelante en este capítulo es el de las perforaciones y los tatuajes como otro ejercicio de respuesta a la insensibilidad ocasionada por el trauma de cuerpos hiperregulados.

¹⁴⁸ *Metallica* es una de las bandas comerciales de heavy metal *mainstream* más icónicas a nivel mundial. Fundada en 1981 en Los Ángeles, CA, por el compositor, guitarrista y vocalista James Hetfield y el baterista Lars Ulrich.

del día, ni que todos los hombres sean acosadores. Tampoco significa que la experiencia de vivir en Bogotá sea completamente negativa, o que todas las áreas de la ciudad sean igual de inseguras, pero estas realidades sí se vuelven una parte casi que 'socialmente aceptada' y normalizada del diario vivir y, como tal, deben denunciarse. El rock y el heavy metal proporcionan vías de denuncia y por ende, de elaboración traumática hacia la sanación. Pienso en todo esto mientras termino de retirar el delineador, el agua en la piel ayuda a borrar el trajín urbano. Mañana será otro día. Y a repetir la rutina, paso a paso, roce a roce, madrazo a madrazo, canción a canción, día a día, una vez más. Yo, como todas las féminas de mi ciudad, tengo que llenarme de coraje si quiero sobrevivir en esta selva de cemento. ¿Cuál es el siguiente toque¹⁴⁹? ¿Cuándo voy a poder mover la cabeza y entrar en el pogo de nuevo? ¿Qué canciones necesito en mi playlist para cuando ponga un pie en la calle mañana? Estas son las únicas cosas en las que quiero poner mi mente justo ahora.

~***~

Tanto las *nervosas* como las *petunias* negocian su subjetividad en la urbe y, a través de lo sónico como canal, desahogan en la estridencia la rudeza que el asfalto impone. Todxs ellxs, como cuerpas *kolérikas*, encuentran en la cultura del rock-y en particular en sus mecanismos subterráneos- oportunidades de transgresión subjetiva a través de la expresión que permita la expresión; el dejar salir, el *transmutar*. Dentro de la multiplicidad de recursos de transmutación subjetiva que ofrece el rock y el metal subterráneo, y que emana directamente de la transmovilidad del cuerpo mismo, lo constituye la práctica del *moshing* o pogo. En la sección a continuación, el análisis se centra en este fenómeno del *mosh* ligado específicamente a procesos de descarga

¹⁴⁹ *Toque* es una expresión coloquial en Colombia para referirse a un recital o presentación de rock en vivo, especialmente aquellas presentaciones dentro de la escena subterránea.

emocional y física y los alcances terapéuticos del acto simbólico de *patear* la ciudad a ritmo de rock junto a la catarsis que este performance de “desenfreno controlado” desata en sus participantes.

Las chicas quieren rockear. Negociando con la Urbe: Cuerpas pateando la ciudad

Muevo la cabeza desenfrenadamente. A mi alrededor una nube de metaleros bailando y saltando en el mosh más grande en el que haya estado nunca. Es el concierto de la banda de heavy metal Iron Maiden en Bogotá, 2008. Mi mejor amigo de la universidad y yo, ambos en nuestros tempranos veintes, en el medio de ese pogo que se desata sin previo aviso apenas la banda sale a escena y se escuchan los primeros riffs de “Aces High”.¹⁵⁰ La intensidad del momento aumenta. Somos miles de fanáticxs en el público. El mosh está salvaje. Sólo logro divisar masas de cuerpxs moviéndose rápido de un lado al otro, y trato de esquivar los empujones y no caerme. He esperado años por este concierto y este momento. Llega un punto en que simplemente cierro los ojos y me dejo llevar. El cabello toma momentum en el aire, y el cuerpo entero entra en un vaivén liberador. La masa a mi alrededor es una nube borrosa de cientos de otras cabezas moviéndose y cuerpxs pateando al aire. En un instante todo se detiene. Sólo queda el sonido. Me sumerjo en él, y devengo una con el pogo. Es una descarga emocional considerable e intensa.

Mientras muevo la cabeza me limpio, me desprendo de todas las ansiedades acumuladas durante el día, la semana, el mes y el año. Incluso voy más allá; mientras estoy en esa ‘descarga’, ayudo a liberar ansiedades acumuladas de muchos años atrás. Dolores de muchos años. La útera se purifica. La cuerpa se limpia, se purga. Es el año 2008, aun soy estudiante

¹⁵⁰ Tema titulado “Aces High” (1984). El video no es del concierto en cuestión, pero sí de la canción en vivo, para dar una idea del tipo de energía y dinámica que toma lugar en el público durante las presentaciones de este grupo. <https://www.youtube.com/watch?v=ExBgNPObC5w>

*universitaria, en mis tempranos veintes. Sin embargo ya desde hace tiempo entiendo que no estoy en ese concierto-o en ningún otro- solamente porque me guste el sonido de la banda, o las líricas. Para mí, hay algo más profundo allí ocurriendo. Mi interacción con la música en la escena en vivo refleja una parte de los procesos psicológicos y emocionales personales por los que atravieso y que marcan quien soy. Cabeceo para sacudir la rabia, el miedo, el estrés, la paranoia de la ciudad. Cabeceo, sin saberlo, para destruir la telaraña que crece, silenciosa, dentro de mi cuerpo. Cabeceo para exorcizar. Cabeceo para transmutar. ~***~*

Las prácticas del *headbanging* y el *mosh* son dos de las más comunes dentro de las culturas del rock y el metal, ya sean subterráneas o comerciales. En ambas se evidencia a la vez una alusión simbólica tanto a inconformismos experimentados por lxs individuxs que participan de estas prácticas y que buscan generar comentarios sociales, como también a una búsqueda por una purga emocional y psicológica a través de una descarga de adrenalina y energía física. En el *mosh*- o *pogo*- se experimenta una suerte de “limpia” energética; la naturaleza liberadora del movimiento de lxs cuerpxs dentro del círculo, junto a la descarga sónica extrema del rock/metal, evocan el acto de lavar y limpiar al individuo y a, a su vez, al espacio mismo en donde toma lugar el *pogo*. Pinkola Estés afirma que “to wash something is a timeless purification ritual. It not only means to purify, it also means- like baptism from the Latin *baptiza*- to drench, to permeate (...)” (99). Esa purificación que toma lugar durante un *mosh* es transdimensional, ya que abarca diversas facetas y capas de la identidad, tanto individual como colectiva, y supera fronteras sociales al desafiar- al menos simbólicamente- normas de orden público establecido, en particular dentro de la esfera urbana, y más en particular aun, si dicho desafío es encarnado por cuerpas. Esto es porque un *pogo* donde participan féminas reta normas tradicionales de comportamiento en el espacio público; no es socialmente bien aceptado ver mujeres pateándose, lanzando puñetazos y bailando y corriendo

desenfrenadamente en un círculo imbuido por adrenalina, mientras gritan y cabecean con intensidad y en muchos casos con furia, al ritmo de guitarras estridentes y percusiones arrolladoras. Pero es precisamente en ese espacio del pogo en el que ese lavado subjetivo toma lugar. Ese fenómeno de conexión y a la vez de descarga y purificación, que muchos comparan casi con una posesión y a la vez un exorcismo,¹⁵¹ ha recibido creciente atención académica. Como indica K.B. Halnon, “[M]oshing is the most visible and sensuous example of transgression within the extreme metal scene. It is an aggressive, physically demanding performance which embodies resistance to the impersonal and disillusioning world of the spectacle (2004).”¹⁵² En el *mosh* o *pogo* hay una agresión, pero a la vez una especie de colaboración entre sus participantes. Sus reglas no están escritas en ningún lugar pero, de alguna forma, parecen estar allí presentes. Hay contacto físico y movimiento, pero estos son regulados y casi dialogados dentro del círculo del *mosh*. En este sentido, el cabecear frenéticamente y el danzar y “empujarse” unxs con los otrxs constituye un comentario social, una especie de microcosmos que refleja y representa lo que ocurre fuera del espacio sónico en la vida diaria. En el *mosh*, así como en el cabeceo o *headbanging*, se disparan procesos de depuración, canalización y purga, tanto en un sentido individual como colectivo. En su trabajo “Caught in a Mosh’: Moshpit Culture, Extreme Metal Music and the Reconceptualization of Leisure”, Gabrielle Riches resalta el sentido simbólico social de la práctica del *mosh* explicando que

Symbolically, the moshpit acknowledges the essential conflicts of life and as one enters the pit one embraces all the pain, hurt, joy, pleasure, and suffering that

¹⁵¹ Recomiendo el trabajo de Masciandaro, Nicola. “Metal Studies and the Scission of the Word: A Personal Archaeology of Headbanging Exegesis” (2011).

¹⁵² Ver también Riches, Gabrielle, Brett Lashua, and Karl Spracklen. “Female, Mosher, Transgressor: A ‘Moshography’ of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene (2014).

delineates existence. (...) Additionally, moshing is also taken up in heavy metal lyrics metaphorically, to describe and exemplify life struggles. (...) [and] can be read and understood as social commentary (...) as a metaphor for life struggles (5).

Si bien todos los participantes de un *mosh* comparten de una u otra manera una búsqueda por transmutar emociones y sentimientos, bien sean producto de las frustraciones y luchas del diario vivir, o una simple búsqueda por experimentar adrenalina y hasta hermandad con los demás participantes en el círculo, esto no significa que la práctica, aunque colectiva, sea equitativa. Como lo resalta Riches, “the moshpit, although common at most metal shows worldwide, is not a universal experience.(...) The dynamics of the moshpit transform and are at times disrupted when women enter the pit and male metal fans have to negotiate their presence” (62). Así pues, las féminas en los ecosistemas del rock y metal- y aún más los subterráneos- que participan de un *moshpit* y que incorporan el *headbanging* como parte esencial de su experiencia con la música y la cultura a la que esta da vida, desafían los estándares sociales de una manera doble; no sólo por participar de unas prácticas que aún son consideradas violentas, indeseables y hasta salvajes por diversos sectores de la sociedad fuera de estos circuitos, sino además por participar de estas prácticas siendo cuerpos femeninos.

En su trabajo “The Ritual Body and The Dynamics of Ritual Power” (1990), Catherine Bell discute el significado del cuerpo *ritual*, situándolo como el mediador de toda acción que ocurre como respuesta a un determinado sistema de prácticas sociales, concordando con Foucault en que estas son a la vez estructuradas y estructurales: “The socialized body in turn gives rise to dispositions that generate similarly, although not identically, structured and structuring practices. The body thus "mediates" all” (301). Dentro de la escena del metal, las prácticas de *moshing* constituyen un ejemplo claro de esta agencia corporal como mediadora entre la subjetividad y

consciencia individual y los discursos sociales colectivos. Si se aborda el ritual como una herramienta con alto potencial para moldear, organizar y regular prácticas sociales, es posible detectar su capacidad persuasiva y su influencia en dinámicas de (re)construcción identitaria. En este orden, el mosh hilvana y organiza el *quilt* social en el que, de otro modo, estas subjetividades liminales no suelen entrar.

Así entonces, examinar el *mosh* como ritual pero no desde una perspectiva ‘primitiva o mágica’, sino, en palabras de Bell “más funcional” (299), posibilita examinar prácticas musicoculturales como la escena de la música extrema *underground*, como un escenario propicio para la (re)articulación del ethos social. Esta articulación es uno de los principales aspectos que otorga valor social a la práctica del *pogo*, como lo señala Riches resaltando el *mosh* como espacio de negociación y creación de vínculos sociales

Moshing lends itself to identity formation, repressive expressions, experimentation, and a sense of camaraderie (...) All of these aspects are common in normative leisure practices. Moshing provides a medium for female and male metal fans to explore and play out their everyday anxieties, pleasures, and conflicts within a space that was evidently fraught with conflict, contradiction, and constructions of normative masculinity (64).

Esa exploración de ansiedades, placeres y conflictos que la práctica del *mosh* posibilita se hace aún más aguda y a la vez más compleja para cuerpos femeninos, dada la larga historia predominantemente patriarcal de este ecosistema. En años recientes, sin embargo, ha habido una creciente atención a cómo los sujetos femeninos se insertan en prácticas de *mosh* (Lau 2005; Palmer 2005; Riches 2011; Žakula 2018). Ello no quiere decir que estxs sujetxs no hayan participado de estas prácticas musicoculturales antes, sino más bien, que la atención que han

recibido es relativamente reciente, en comparación con la cantidad de estudios disponibles sobre sujetos masculinos dentro de la escena rock y metal.

Un buen ejemplo de esta creciente participación-y su correspondiente creciente atención- lo constituyen los más recientes festivales de *Rock Al Parque* en Bogotá, o el *Rock in Rio* en Brasil. En el festival de *Rock Al Parque* del año 2014, por ejemplo, se evidenció un pogo de mujeres bastante contundente. Sucedió durante la presentación de la banda paisa¹⁵³ de Nu metal *Nepentes*, y su canción titulada “Las chicas quieren rockear”. El video muestra a un conglomerado de mujeres *pogueando* y coreando la canción a una sola voz. El fragmento, de una duración de poco más de 2 minutos. es una grabación ‘casera’ de mano de una de las personas participando en evento, y accesible en *YouTube*. La cámara parece situada directamente en el perímetro del círculo del *mosh*, y quien lo graba en ocasiones se mueve con el este, pero por la mayor parte permanece inmóvil, como espectador. Una vez que el pogo de mujeres se genera, el individuo que está grabando se posiciona en la periferia, fuera del círculo del *mosh*, ubicándose en la periferia, compuesta mayoritariamente por hombres, quienes no entran en el pogo. La letra que antecede al coro reza “Los hombres quieren pelear/ las naciones quieren pelear/ los animales quieren pelear/ el mundo quiere pelear/ pero las chicas quieren rockear, quieren rockear, y van a rockear”.¹⁵⁴ A lo largo del video la audiencia modula sus niveles de energía al unísono con los ritmos de la canción misma. Una vez que se llega al coro justo luego de la antesala arriba mencionada, es cuando se desata la

¹⁵³ *Paisa* es la expresión coloquial para referirse a un colombiano de la zona de Antioquia, Colombia. *Nepentes* se forma en la ciudad de Medellín.

¹⁵⁴ El título de la canción es “Las Chicas Quieren Rockear”, de la agrupación *Nepentes*. Este es el link al video del *mosh* en cuestión, durante la presentación en vivo, disponible en *YouTube*: https://www.youtube.com/watch?v=rXHdTte_h9s. Este segundo videoclip de la misma canción fue grabado en el 2010, y contiene mensajes antiviolencia contra las mujeres, apoyados por cifras de femicidios y otros números relevantes para contextualizar la situación de violencia de la que son víctimas las mujeres colombianas: https://www.youtube.com/watch?v=Z-_G4LjHf2M.

mayor descarga de energía y es el momento en el que el *moshpit* se torna más intenso, como se aprecia en la figura 4



Figura 4. Pogo de féminas en *Rock Al Parque*. Imagen tomada del video mencionado arriba, (min: 0:27) publicado por Siddhartha Gautama en 2014.¹⁵⁵

El análisis de este *mosh* ilustra la libertad de movimiento, en un *performance* de desenfreno controlado que contrasta con el movimiento restringido y la cautela de las cuerpos en su diario vivir en la urbe. Durante este pogo, destacan los múltiples saltos, ritmos, y el acto del *patear*. Ese vivir en alerta y a su vez protestar contra las injusticias del diario vivir, ese deseo de patear las calles se desboca en el pogo, dentro de un ecosistema medianamente controlado, y donde la coreografía de la frustración se acompaña de un sentido de hermandad y de compartir una experiencia común dentro de ese espacio alterno que crea el sonido extremo. Cabe hacer énfasis en que, desde mi experiencia, no es de descartar que es una catarsis, y como tal, una expresión de sanación para las féminas involucradas. En este sentido, el mosh dialoga con prácticas de automutilación como el tatuaje. *En ambos casos se perfora tejido*. El público deja salir toda esa

¹⁵⁵ Videoclip completo disponible en YouTube en: <https://www.youtube.com/watch?v=XVEzaMShLIM>

energía que lleva dentro a través del movimiento; el *moshpit* que se observa es un delicado equilibrio entre la imitación (*reenactment*) de golpes agresivos y puñetazos de un mosh “típico” y el intento de no tocar a nadie con demasiada dureza. Los cuerpos se mueven en círculo, emulando una especie de danza intensa en torno a un fuego que purifica. El sonido es fuego, y así mismo lo son sus *moshers*.¹⁵⁶ Entendida como ritual, la coreografía del mosh plantea un desafío semántico, al borrar la tradicional oposición ideológica de lo humano versus lo animal, de lo civilizado versus lo salvaje. Ese dejarse llevar por el instinto, dejar que el ritmo dirija el cuerpo, ese dejarse llevar por la acción colectiva, socava la noción clásica de lo cívico, del ciudadano, de lo civilizado, pero al mismo tiempo, evoca lo anticívico, lo anticiudadano e incivilizado que recae en los cuerpos- particularmente los cuerpos fémimas- que llevan a cabo dicho performance colectivo a manera de defensa frente a dichas violencias epistémicas.

Riches sostiene que “moshing is a ritualized and furious form of dancing which combines physical aggression with collective displays of emotion” (1). De allí que muchos utilicen la expresión ‘tribus urbanas’. Aunque agresivo a primera vista, el pogo de cuerpas en “las chicas quieren rockear” es también entonces un generador de tejido social, que despierta una especie de hermandad solidaria frente a la vivencia común de los problemas sociales presentados en la canción. En cuanto al performance, es notable el hecho de que sea un hombre desde la tarima cantando ‘las chicas quieren rockear’, acompañado por otros hombres ejecutando los instrumentos, y que estas mujeres y fémimas desde el otro lado de la tarima respondan saltando, pateando y cabeceando entre la multitud. Hay una doble negociación sucediendo allí. Por un lado, las mujeres se insertan en la práctica tradicionalmente reservada a los hombres del *moshing*, pero lo hacen mientras corean “las chicas quieren rockear”, moviendo sus cuerpas enérgicamente, como

¹⁵⁶ Quienes participan en el *moshpit*.

exorcizando la carga de emociones reprimidas de los cuerpos femeninos que negocian sus vidas diarias en medio de ecosistemas urbanos hipercisheteropatriarcales. En este sentido, podría argüirse, en términos de Pinkola Estés, que a través del *mosh*, estas féminas evocan el arquetipo de la mujer salvaje, quien “(...) comes to us through sound as well; through music which vibrates the sternum, excites the heart; it comes through the drum , the whistle, the call and the cry” (5). Una vez más, con esto no pretendo defender una interpretación de prácticas discursivas tales como el *mosh* desde un punto de vista canónico de lo “civilizado” versus lo “salvaje”, pues esto estaría en contradicción con la denuncia a violencias epistémicas que defiendo a lo largo de mi investigación. Por el contrario, intento abrir la invitación a repensar las categorías semánticas mismas de “salvaje” y “civilizado”, en particular en lo que refiere a cuerpos féminas. Esto es porque los mecanismos que subyacen a dicha categorización semántica emanan, precisamente, de lógicas patriarcales en sistemática reproducción; *si sacudes tu cuerpa en público eres una salvaje*. Si te cuelgas una guitarra al hombro y te paras frente a un micrófono a denunciar frustraciones, ansiedades, miedos y violencias sobre tu cuerpa y otras cuerpas en la ciudad en la que habitas, *eres una salvaje*. Así pues, el pogo de féminas que toma lugar en el *Rock Al Parque* con “Las chicas quieren rockear”, plantea una apuesta transsubjectiva por parte de estas cuerpas, que corean esta frase junto a un cantante masculino en el escenario y frente a una multitud predominantemente masculina, cuyos participantes se hacen a un lado una vez que las mujeres se reúnen en el centro. Estos ejercicios corporales son declaraciones reivindicatorias; en su actuación visual, corporal y cinestésica, estos cuerpos se convierten en herramientas de digresión dirigida hacia la emancipación subjetiva y, para muchxs, hacia una forma de liberación, purga y cura.

Cada día las féminas, o bien se unen más a esta práctica cultural del *pogo*, o la atención que se brinda a su participación la hace más visible. Difícilmente antes de los años 80 se veía mujeres

dentro del *mosh*. Hoy día es mucho más común tanto el verlo como el aceptarlo. Esto indica que las mujeres estamos extendiendo nuestra presencia en la escena rockera y metalera a través de prácticas corpodiscursivas como el *mosh*. Esta dinámica participación femenina en la escena-y la correspondiente acogida de la misma- se evidencia no sólo en la recepción cada vez mayor de material audiovisual producido por féminas dentro de la escena, sino también la creciente participación de mujeres en festivales tanto de talla local como internacional. Este video, como muchos otros videos de *pogos* en vivo, está disponible en *YouTube*, y al revisar los comentarios, así como otros videos del mismo festival y de otros similares, se evidencia una mayor aceptación de la participación femenina en la cultura del *mosh* en comparación con décadas anteriores. Los *line-ups* del mismo *Rock Al Parque* en 1995, por ejemplo, demuestran la casi total ausencia de participación femenina con contadas excepciones, destacando *Andrea Echeverri* y *Los Aterciopelados* como una de las pocas. En contraste, en 2016, participaron en el festival veinte bandas y un total de treinta y dos féminas. Este fue el año en el que, además, el Instituto Distrital de las Artes IDARTES, la entidad distrital gestora de las prácticas artísticas, deportivas y culturales en Bogotá creó en *Rock Al Parque* la tarima *Girl Power* para proyectos liderados por mujeres.¹⁵⁷

El *mosh* es solo un ejemplo de cómo la escena rock es generadora de espacios y procesos curativos a diversos niveles, desde el físico hasta el emocional y psicológico, así como también a nivel individual como colectivo. El acto del pogo incita a pensar en el contraste entre el movimiento y el contacto físico que allí se produce, y que dialoga estrechamente con el miedo a la urbe. De allí la importancia de aproximarse a este fenómeno como una herramienta clave en la

¹⁵⁷ Esta medida ha generado cierta controversia por parte de algunos sectores dentro de la escena, ya que puede interpretarse como una propagación de narrativas excluyentes heterosexistas, generando más distanciamiento que unión. Más detalles al respecto y una amplia recogida histórica de los *line-ups* de *Rock Al Parque* en: <https://www.vice.com/es/article/a3q834/la-tarima-girl-power-y-la-participacion-de-mujeres-en-rock-al-parque-son-cosas-diferentes>

construcción- y reparación- de la fibra social capaz de contribuir en el cuestionamiento de cómo- y desde qué ángulos y posicionalidades- se está leyendo la violencia al interior de este tipo de microecosistemas. El *moshing* es movimiento en un contexto urbano donde moverse como fémina en la urbe es, cuando menos, peligroso. También es contacto físico con permiso, y como contrastante respuesta paralela frente a los números alarmantes de violencia doméstica que hacen parte de la experiencia de la ciudad.

Pero no sólo es el sonido y el movimiento corporal dentro de la cultura del rock lo que apoya procesos de expresión, liberación, reivindicación y sanación para cuerpos féminas. Así como el *mosh*, otras prácticas dentro del rock subterráneo responden a la necesidad de ‘incorporar’ cuerpos fragmentadxs y a la búsqueda por narrarse una misma. Así, existe una amplia gama de recursos y prácticas que también aportan a dichos procesos de negociación y depuración subjetiva, tales como diversas prácticas de mutilación, como los tatuajes y las perforaciones. Dentro de ecosistemas que se mueven alrededor del sonido extremo, el tatuaje entra como respuesta a la necesidad de auto narrarse y de marcar la cuerpa que recurrentemente es narrada y marcada por otros. Sostengo que el acto del tatuaje y la perforación dentro de las culturas rockeras y metaleras subterráneas llevados a cabo por cuerpos féminas, constituye un mecanismo de drenaje emocional que funciona como coadyuvante en la negociación subjetiva de dichas cuerpos que luchan por no ser limitadxs a una inscripción social, pero que a su vez alegóricamente imprimen en ellxs un mensaje, convirtiéndose en textos transliminales en sí mismxs.

Socavando para encontrar la piel. Prácticas de automutilación en estéticas & culturas del rock. Autonarraciones con aguja

Me fui sola esa tarde a Vía Libre.¹⁵⁸ Había ahorrado suficiente dinero para pagar por mi primer tatuaje. Sabía que a mis padres no les gustaría, en especial a mi padre, pero me pudo más la gana de hacérmelo. Llevaba mucho tiempo pensándolo, diseñándolo, ya no había marcha atrás. Con mis audífonos puestos, reventándome los oídos al ritmo de “Painkiller” de Judas Priest,¹⁵⁹ me siento de espaldas al tatuador, mi cintura al descubierto, y le doy el visto bueno para que avance la aguja. Me dispongo al ritual. “Flying high on rapture/ stronger, free and brave/ nevermore encaptured/ they’ve been brought back from the grave/ (...) He is The Painkiller/ This is The Painkiller”. Los versos retumban en mis tímpanos. La aguja perfora mi piel. Me toca el hueso. El dolor está vivo. Me baña. Dejo que lo haga. “This. Is. The. Painkiller”. Hay un diálogo transartístico tomando lugar. Un diálogo íntimo entre la aguja, los audífonos y mi piel. De nuevo hay un tipo tocándome. Pero esta vez es diferente. La aproximación es consensuada. Intencional. Pago para que con su tinta inyecte mi piel. Reivindico la soberanía sobre mi propia corporeidad. Y en tinta permanente.

¹⁵⁸ Centro de comercio bogotano, ubicado en el sector del centro de la ciudad, sobre la Calle 19. La mayoría de locales comerciales son, o bien estudios de tatuajes y piercings, o bien tiendas de música y accesorios de rock y metal. Es un lugar emblemático para la cultura rockera, punkera y metalera en la ciudad, donde convergen personas de diversas generaciones con gustos culturales, musicales y estéticos en común. No sólo se consigue mercancía y artículos de colección de un sinnúmero de bandas tato comerciales como *underground*, sino que también se convierte en un punto de encuentro común con ‘el parche’ (el grupo) de amigos para luego subir al Chorro de Quevedo, donde están algunos de los bares de rock más underground y más emblemáticos de la ciudad. Para muchos, *Vía Libre* es casi que una parada mandatoria antes de ‘la farra’ (fiesta).

¹⁵⁹ Tema “Painkiller”, del álbum homónimo (1990) por la agrupación *Judas Priest*. El álbum se retrasó en salir al mercado debido al pleito legal en el que la banda estuvo involucrada luego de habersele atribuido el suicidio de dos adolescentes en Nevada, en 1985. El pleito, mundialmente conocido como el ‘Subliminal message trial’, reclamaba que los jóvenes se quitaron la vida por escuchar una de las canciones cover de *Priest*, “Better by you, better tan me”. El juicio finalmente fue archivado y la banda declarada inocente. Ambas canciones disponibles en *YouTube*: https://www.youtube.com/watch?v=nM_IPTWThU y <https://www.youtube.com/watch?v=I3UOkxdsh-8>

Siento el frío del metal taladrándome la espina dorsal. Y en mis oídos, metal taladrándome el alma. El tatuado duró apenas unos 45 minutos, doloroso, sobre todo en la parte que toca el hueso, y también por ser el primero. Pero la adrenalina y las endorfinas que el cuerpo libera para anestesiar el dolor producen un estado casi de liberación, de reivindicación. El cuerpo grita a través de la piel todo aquello que no ha podido verbalizar. La piel habla, grita, declama. La sensación de la aguja entrando en la piel y la vibración del metal del grip que empuja el tatuador contra mi cadera ayuda a diluir-aunque brevemente- el dolor profundo que mi cuerpo trae y con el que vive día a día. El tatuaje purga mi dolor, por medio del dolor. Fue un tatuaje sencillo y bastante cliché; una mariposa negra, en la cadera. Quise una mariposa para narrar mi entonces ansiada autoliberación de esquemas opresivos hacia mi integridad como mujer pero también como fémina liminal, a través de narrativas limitantes en las diversas esferas de mi entorno social que- o bien viví- o al menos vi. En ese momento, digerí el dolor como liberador de la telaraña. Pero creo que a su vez, la telaraña está allí- siempre lo ha estado- ofreciéndose como capullo, para envolver la pupa. Para transmutar en mariposa. El tatuaje tenía que estar a la altura adecuada para poder cubrímelo con la mayoría de mis pantalones. Eso sí lo tenía claro; mis tatuajes estarían en lugares que me permitiesen decidir cuándo y a quien mostrárselos. Otro esfuerzo por rescatar mi autosoberanía. Desde ese primer tatuaje en adelante, la experiencia siempre regresa al mismo punto de encuentro; liberación. Mi cuerpo es mi lienzo, yo decido qué pongo en ella, y quién lo ve. A partir de ese primer tatuaje, cada tatuaje posterior me recuerda que soy mi propia persona; es mi forma de resistir. Me sumerjo en el ritual. Entrego mi piel. Me narro, cuento mi propia historia y a través del contarla, al mismo tiempo la escribo. Con aguja y poro a poro.

~***~

La práctica del tatuaje y la perforación del cuerpo están presentes en una multiplicidad de culturas, colectivos y épocas.¹⁶⁰ El rock no es la excepción. Es innegable que estas prácticas de mutilación han hecho parte de las estéticas y culturas rockeras por generaciones. Parece ser que uno de los elementos en común en torno a esta práctica es el deseo de plasmar una suerte de resistencia, de rebelión frente a imposiciones sociales, que a su vez da paso a un sentimiento de liberación, y como parte del esfuerzo por autonarrarse. Esto es particularmente crucial para cuerpos que, en el diario vivir de la ciudad, son marcadas, tatuadas y perforadas en diferentes niveles. Si bien los procesos psicoemocionales que propulsan a que un individuo se haga un tatuaje son muy variados, uno de los más comunes tiene que ver precisamente con ese deseo de individualidad, resistencia y rebelión. En el caso de cuerpos que acceden al tatuaje y a la perforación como acto de drenaje y como respuesta a eventos traumáticos, esa resistencia se torna en discurso potente, en especial ya que es sobre la carne de la cuerpo misma sobre la que se inflige la mutilación como purga. La cuerpo tatuada de la rockera no solamente hace eco de la naturaleza extrema del sonido en el que a diario se moviliza y que resuena con la misma intensidad vibratoria que la aguja al perforar la carne, sino que encarna una alegoría de denuncia frente a las múltiples mutilaciones que la sociedad inflige sobre ella. El acto de la aguja que penetra la piel y que además deja tras de sí una huella de tinta permanente, es una recreación de la penetración a múltiples niveles- muchas veces violenta y no consensuada- de la cuerpo que transita la ciudad. El tatuaje como parte de la práctica discursiva de la cuerpo rockera y metalera, es así un componente indicial de ese esfuerzo por autonarrarse dentro de la constante sensación

¹⁶⁰ Recomiendo revisar especialmente el trabajo de John Rush, *Spiritual tattoo: A cultural history of tattooing, piercing, scarification, branding, and implants*. (2005), que free un panorama amplio de la historia del uso del tatuaje alrededor del mundo en el contexto de ritualización y de búsqueda de trascendencia por parte de los individuos que incorporan esta práctica en sus cuerpos.

de ser penetrada, invadida, perforada, rasgada, intimidada y tatuada *en y por* la ciudad. Como señala Francisco Suárez

El cuerpo tatuado es un plano de autocreación, de “deseo”, de unión social. El tatuaje es una forma de “resistencia”, donde las necesidades de “seguridad” que emergen del tatuaje son por parte de la autocreación, que “contrafirmado por una comunidad” o relacionado con la “rebeldía” es una forma de “resistencia” a la normalidad, donde existen formas de oposición al tatuaje tabú (74).

El tatuaje y la perforación corporales utilizados como símbolo de dicha oposición intencional funcionan como mecanismos de negociación subjetiva y, además, como dispositivo de drenaje psicoemocional. En este sentido, es posible afirmar que las prácticas de automutilación corporales pueden ser leídas como coadyuvantes en procesos afectivos de sanación para aquellos individuos que perciben dichas prácticas como una herramienta a través de la cual ejercen su libre albedrío. Esta autoaproximación a la experiencia del dolor a través de la mutilación intencional es especialmente poderosa ya que es infligida sobre el cuerpo mismo del individuo y, además, por parte de otro que actúa a su vez como testigo de la depuración. En sociedades ultrahegemónicas e hipercisheteropatriarcales como las de Latinoamérica aún hoy día, dichas prácticas cobran todavía más importancia por su naturaleza dual, ya que se presentan como escenarios accesibles al público en general pero a la vez también *reservados* de alguna manera para un cierto colectivo de personas que al modificar sus cuerpos comunican, por una lado, un deseo por la individualidad y la diferencia, y por otro, una cierta pertenencia a ese colectivo de personas con cuerpos *modificados*. El acto intencionado de marcar sobre la propia carne ese deseo dual de reconocimiento en la diferencia/pertenencia convierte al cuerpo en un texto en

blanco, que ofrece a su *ocupante* el potencial de escribir y plasmar en él lo que desee. Así precisamente lo indica Grosz

This metaphoric of body-writing poses the body, and particularly its epidermic surface, muscular-skeletal frame, ligaments, joints, blood vessels and internal organs, as corporeal surfaces, the blank page on which engraving, graffiti, tattooing, or inscription can take place. This metaphor of the textualized is a page or material surface, (...) ready to receive, bear, and transmit meanings, messages, or signs, much like a system of writing. This analogy between the body and a text remains a close one: the tools of body engraving- social, surgical, epistemic, disciplinary-, all mark, indeed constitute, bodies in culturally specific ways; writing instruments-pen, stylus, spur, laser beam, clothing, diet, exercise- function to incise the body's blank page (117).

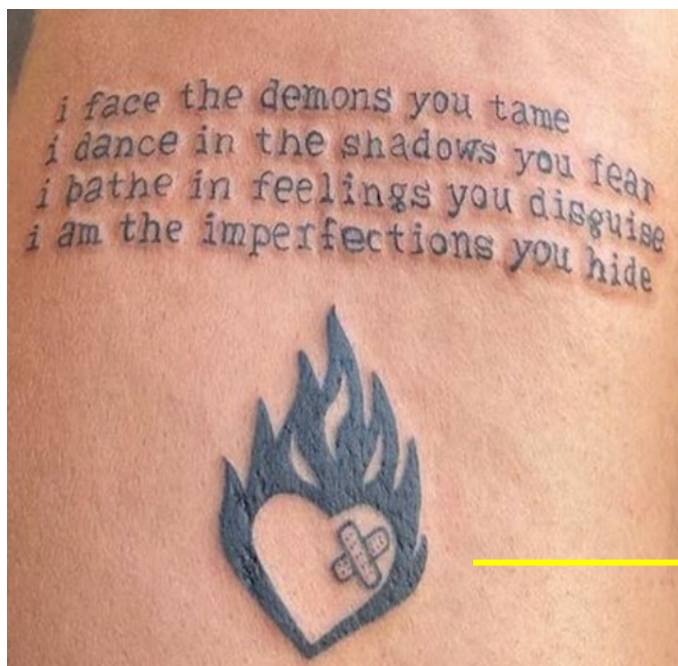
Así pues, el percibir el propio cuerpo como una tabula rasa donde se puede escribir lo que se desee y cuando se desee, apoya la noción de una búsqueda de sanación psicoemocional por parte de los individuos que deciden modificar sus cuerpos. En las estéticas del rock, y en particular para el caso específico del rock y metal urbano bajo tierra que esta disertación analiza, este fenómeno se evidencia de manera marcada. Al hablar de procesos de sanación necesariamente se habla de procesos de violencia que funcionan como detonantes de procesos dolorosos e incluso traumáticos. Se entiende por violencia una multiplicidad de actos, actitudes y eventos en donde un individuo y/o un colectivo se ve afectado negativamente en su integridad. Por ende, es más preciso referirse a diversas *violencias*, en su sentido plural y heterogéneo, que incluyen violencias físicas y sexuales como también espirituales, psicológicas e institucionales y que, al mismo tiempo, se manifiestan y ejercen en diversos ámbitos, tanto el individual y privado como

el colectivo y público.¹⁶¹ Lxs rockerxs no son un colectivo homogéneo, pero muchos sí comparten elementos en común en cuanto a su experiencia de inserción y participación social y cívica, la forma como leen, interpretan y viven diversos tipos de violencias, y la búsqueda de rutas comunes para sobrellevarlas. Basta con entrevistar a algunxs para conocer sus relatos de cómo y por qué llegaron a incorporar sus tatuajes y/o perforaciones en sus cuerpos para darse una idea de la capacidad del ritual de modificación corporal no sólo como expresión, sino además como terapia a través de la autonarración. Tal es el caso de uno de los múltiples-y más recientes- tatuajes de Fernanda Lira, vocalista y bajista de la banda *Crypta* (y ex *Nervosa*).

En su cuenta de *Instagram*, bajo el nombre de *fefemetal*, Lira publicó una foto (figura 5) exhibiendo su recién hecho tatuaje en la parte posterior del muslo izquierdo, constituido por parte de la letra de su canción “The Outsider” (2023) perteneciente al reciente álbum de la banda titulado “Shades of Sorrow”. El tatuaje, completamente en tinta negra y ocupando una buena parte de la sección superior del muslo, lee: “I face the demons you tame/ I dance in the shadows you fear/ I bathe in feelings you disguise / I am the imperfections you hide” (Lira, Di Falchi, Dametto & Bergamaschi, 2023)¹⁶², y bajo la letra, un corazón en llamas con lo que parece ser una herida/cicatriz cubierta con una *Band Aid*

¹⁶¹ Ver el trabajo de Alfredo Nateras Domínguez “Violencia simbólica y significación de los cuerpos: tatuajes en jóvenes” (2006), quien, siguiendo los postulados de Philippe Bourgois, describe cuatro dimensiones principales de violencia; política, estructural simbólica y cotidiana.

¹⁶² Tema “The Outsider”, del álbum *Shades of Sorrow*, *Crypta*, (2023). Versión subtitulada disponible en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=MZjohsnJZTs>



El diálogo simbólico entre este corazón en llamas con una herida que está sanando, y el logo de *Joan Jett & The Blackhearts*.

Figura 5. Tatuaje de Fernanda Lira (*Crypta*) exhibiendo su tatuaje con los versos de su composición “Shades of Sorrow”. Publicado en su cuenta de *Instagram*, @fefemetal.¹⁶³ La imagen corresponde a un *Close-up* del tatuaje, localizado en su muslo.

Acompañando la imagen en esta red social, Lira compartió la historia detrás de la concepción del diseño y lo que este tatuaje simboliza para ella. Es de anotar que el tatuaje fue hecho en la ciudad de Fortaleza, y que Lira eligió a unx de sus ídolxs, Haru Cage, vocalista de la banda de metal *Corja*, como tatuadorx. *Corja* es una agrupación de metal experimental fundada en 1998 en la ciudad de Goiânia, Brasil, y cuyos temas principales están imbuidos de filosofía y política. Haru es la única fémina de la agrupación, y como Lira, también se moviliza dentro de una escena musical y cultural aún hoy fuertemente machista. En este sentido, el tatuaje, quien lo realiza, así como la alegoría que el nombre mismo de la ciudad evoca, en relación con el sentido simbólico

¹⁶³ Publicación original del 2 de noviembre de 2023. Disponible en Instagram: https://www.instagram.com/p/CzJ87X0u9_E/?utm_source=ig_embed&ig_rid=2c9bf08b-752e-4d9f-9650-78a0b88b2d60&img_index=1

del tatuaje (resistencia y fuerza; *fortaleza*), confluyen en la significación de todo el proceso de narración y autonarración del tatuado. Parte de la publicación de Lira lee

o significado da *The Outsider* é uma constante pra mim, ela me acompanha quase sempre, ela de alguma maneira ta sempre lá comigo. (...) Essa música fala sobre inadequação, sobre se sentir um peixe fora d'água nesse mundão. Sobre ter o coração mole em um mundo duro, ser sensível em um mundo frio, sobre mostrar suas vulnerabilidades em um mundo que vive com a guarda levantada, sobre estar alerta em um mundo entorpecido, sobre ser intenso em um mundo emocionalmente raso, sobre ser rejeitado por tentar ser quem você é (2023).¹⁶⁴

Ese *leap of faith* que requiere el mostrar las vulnerabilidades en un mundo frío y siempre a la defensiva y ese sentirse como “pez fuera del agua” se contrarrestan con el acto de tatuar la piel. Hay un sentido de valentía y valía en quien se hace un tatuaje. No sólo por el dolor que este conlleva, sino por la permanente marca- visual y social- que implica. En el caso de Lira, la intención es resignificar esas aparentes vulnerabilidades, transmutar la subjetividad; “(...) encarar, acolher, incorporar e ressignificar suas sombras e tudo aquilo que o mundo rotula como fraqueza em você. Nossa vulnerabilidade pode ser nosso poder e nossas fraquezas, nossa maior fortaleza em um mundo morto como o nosso. Basta olhar com carinho e trabalhar muito internamente” (2023). En este sentido, el tatuaje de Lira condensa esa doble transmutación subjetiva de la cuerpa fémina exorcizando el dolor que le produce la ciudad tanto a través de lo sónico extremo, como a través de la piel misma. En este caso en particular, el estamento es aún

¹⁶⁴ Traducción: “El significado de *The Outsider* es una constante para mí, me acompaña casi siempre, de alguna manera siempre está ahí conmigo. (...) Esta canción habla de la insuficiencia, de sentirse como pez fuera del agua en este gran mundo. De ser bondadoso en un mundo duro, de ser sensible en un mundo frío, de mostrar tus vulnerabilidades en un mundo que vive con la guardia alta, de estar alerta en un mundo entumecido, de ser intenso en un mundo emocionalmente superficial, de ser rechazado por intentar ser quien eres”. (*Traducción mía*).

más contundente, dado que la artista plasma lo sónico- de su propia composición-directamente en su carne. *La carne es también partitura.*

Los cuerpos que han presenciado y/o experimentado violencias, y en especial aquellos que son estereotipados como *otrxs*, suelen adoptar prácticas como el tatuaje y la perforación como parte de su permanente negociación simbólica subjetiva. Grosz dialoga al respecto con los postulados de Nietzsche al enfatizar que así como el sujeto no es homogéneo, tampoco lo es el organismo; “Nietzsche suggests a kind of parallelism between the organic and the subjective, for just as the subject is a multiplicity of forces, the organism is not singular and unified. It is too a series of interacting and conflicting energies which struggle among themselves, which gain dominion or become subordinated through the dominance of others” (122). Este énfasis es relevante ya que apunta a una subjetividad en constante negociación que además está en constante cambio, no es fija, ni permanece estática. Así es que, al final de la publicación de Lira que acompaña la imagen de su tatuaje, y refiriéndose específicamente al símbolo del corazón negro que sigue a los versos tatuados, la artista expresa que

Sobre o coraçãozinho na tatuagem, eh o meu hahaha machucadinho das batalhas da vida, mas ainda vivo, forte, com a chama da vida acesa, queimando tudo o que vejo com amor que eu sou da cabeça aos pés. Um coração molinho, porém muito corajoso - é preciso ter muita coragem pra encarar nossas dores, traumas, defeitos e erros de frente, e acima de tudo, pra se ser quem é. Mesmo assim, sigo me recusando a deixar meu coração endurecer nesse terreno por muitas vezes hostil, porém surpreendente, que é a vida (2023).¹⁶⁵

¹⁶⁵ Traducción: En cuanto al corazoncito del tatuaje, es el mío jajaja, magullado por las batallas de la vida, pero aún vivo, fuerte, con la llama de la vida encendida, quemando todo lo que veo con el amor que soy de pies a cabeza. Un

La letra tatuada y el símbolo de un corazón “remendado” pero aun ardiente, refleja el mensaje de coraje, compasión y resiliencia que la artista quiere plasmar, pero además hay en su publicación una alusión implícita a cómo el *proceso* del tatuaje permite desencadenar espacios de liberación y sanación en diversos niveles. La piel de Lira en la imagen está inflamada, ligeramente roja, como reacción normal al recibir un nuevo tatuaje. Es una piel que, como las llamas del corazón, también arde. *Es una piel viva*. Pensando de nuevo en términos de los tejidos transnacionales y transgeneracionales que se hilvanan dentro de los ecosistemas del rock y el metal, es interesante también el diálogo que se establece entre el corazón negro de Lira y el nombre que le da Joan Jett a su banda actual *Joan Jett & The Blackhearts*, en la medida en que en ambos casos, por medio de la incorporación del símbolo del corazón negro lxs artistxs buscan expresar su subjetividad en resistencia como respuesta a la dureza de la cotidianidad que viven y a la que cuestionan específicamente como cuerpos en fuga.

Esos *corazones negros* que habitan la ciudad y la interrogan a través de lo sónico extremo confluyen en un diálogo transdisciplinar y transmóvil, capaz de superar barreras tanto geográficas, como lingüísticas y generacionales. Hay entonces, en las culturas del rock y metal, prácticas de drenaje que apelan a una estridencia que purga. Lira se tatúa en la piel los versos de su propia composición para asegurarse de ser- y a la vez no ser- la *outsider* de su propia cuerpo, y los enmarca con un corazón negro que-aunque magullado- latente.

Ahora bien, las prácticas de automutilación y modificación corporales, en especial la del tatuaje, contrastan con esa naturaleza móvil de la subjetividad, ya que, aunque existen hoy en día mecanismos para remover tatuajes de la piel, estos aún conservan un alto grado de permanencia

corazón tierno, pero muy valiente: se necesita mucho coraje para afrontar nuestros dolores, traumas, defectos y errores y, sobre todo, ser quienes somos. Aun así, sigo negándome a que mi corazón se endurezca en este terreno a menudo hostil pero sorprendente que es la vida. (*Traducción mía*).

simbólica, en especial dada la prevalencia de la experiencia del dolor tanto en la elaboración de un tatuaje, como también en su remoción. Tal permanencia a su vez sugiere una reproducción- a modo de reenactment- del componente violento en la experiencia de ser y vivir a diario en un determinado espacio y bajo las circunstancialidades específicas de habitar un determinado cuerpo. Como propone Alfredo Nateras Domínguez (2006), hay un registro simbólico de la experiencia urbana que la piel lleva tatuado,

Atrás de algunas imágenes subyacen las historias y vivencias de la vida cotidiana de violencia de los sujetos que las portan (...) suelen ser muy reveladoras, en cuanto son una ruta para entender los momentos y las trayectorias de vida de ciertos sujetos, las cuales dejaron una fuerte huella o marca que los llevó a plasmarlas para siempre en las pieles y las corporalidades urbanas (86).

La piel es entonces testigo y a la vez registro. La aguja entra en la piel no sólo para depositar la tinta, sino también para purgar la frustración y transmutar el dolor inicial en desahogo y cura. Esto no significa, sin embargo, que todos los individuos que se hacen un tatuaje o perforan sus cuerpos lo hagan con este propósito o que este sea siempre un proceso consciente. Tampoco significa que una rockera con tatuajes esté desafiando el sistema desde una filosofía de vida necesariamente radical frente a todos los componentes de la sociedad en la que se moviliza, pues como bien lo señala Grosz, “there must, it seems, be a minimal level of cohesion and integration in the BwO [body without organs] in order to prevent its obliteration; there must be small pockets of subjectivity and signification left in order for the BwO to survive in the face of the onslaughts of power and reality” (171). La identidad, pues, es un proceso complejo, que está en permanente rediseño y que se encuentra compuesto por una multiplicidad de elementos y afectado por una serie de factores que la convierten en un mecanismo no lineal. Esto incluye el

cuerpo que anida dicha identidad y que encarna la dialéctica subjetiva del individuo que lo habita. Es por ello que Grosz apoya la aproximación de Deleuze & Guattari respecto a la teoría del ‘cuerpo sin órganos’, en donde,

Insofar as the body can no longer be seen as a unified and unifying organism, an organism centered either biologically or psychically, organized in terms of an overarching consciousness or unconscious, (...) Deleuze and Guattari see the body as elements or fragments of a desiring machine and themselves as composed of a series of desiring machines. When the body is freely amenable to the flows and intensities of the desiring machines that compose it, Deleuze and Guattari, following Antonin Artaud, call it “the Body without Organs”, the BwO. The BwO is the body in abundance of its (biological, psychical, and signifying) organizations and organs (168).

Esa maquinaria es sujeto de deseos y a la vez agente regulador de los mismos. Esto ubicaría a la piel lienzo que se tatúa o se perfora en una posición de creación y a la vez de contestación, y es precisamente en ambos procesos, en lo liminal de ese dialogo, donde sostengo que se produce la sanación, ya sea propulsada por un proceso consciente o no. Hay un proceso de desterritorialización llevándose a cabo con cada patada en el *mosh*, con cada cabeceo al aire, con cada playlist que se prepara como ritual antes de salir a la calle, con cada toque en vivo en los bares más subterráneos de la ciudad, con cada parche que se adhiere al abrigo de cuero, con cada canción reventando los oídos mientras se pisa la acera, con cada encendida de amplificador y micrófono, con cada gutural, con cada *riff* estridente, *con cada entrada de la aguja*.

EPÍLOGO

A lo largo de estas páginas se espera que el análisis de lxs diferentes artistas haya ayudado a dilucidar las complejidades y retos que- desde el rock/metal- se viven, se cuestionan y se elaboran frente a la subjetividad. Desde los ecosistemas subterráneos, una multiplicidad de artistxs llevan a cabo procesos de negociación subjetiva de formas transmóviles. La agencia de dichxs artistas importa. Importa porque su movilidad dentro y fuera de la escena da muestra de las múltiples conexiones que se tejen de formas transnacionales, transgénero, transgeneracionales y, por ende, transsubjetivas entre sus participantes, creando nuevos tejidos sociales. Lxs artistas, a través del espacio sónico extremo, y desde mecanismos subterráneos, escudriñando en la tierra *con las uñas*, se forman y nutren unxs de otrxs. La aproximación al rock como *proceso* propulsa una transformación y una transgresión subjetivas que inciden en la praxis, al generar nuevos espacios para la identidad. Dicha transformación y transgresión subjetiva es llevada a cabo por estxs artistas precisamente a través de propuestas estético-visuales y performáticas que incorporan la articulación “trans” dentro de la escena rock/metal *underground* y su consecuente desafío a las relaciones sociales y de poder. Lxs artistas analizadxs formulan interrogantes frente a discursos rígidos tanto de género como cívicos, interpelando los estragos que los discursos ultracisheteropatriarcales causan en la forma en que la sociedad se regula a través de sus instituciones, llevando a cabo un ejercicio de interpelación tanto sobre la tarima y en el escenario, así como en la calle, en el bus, en el *dive bar*, en el parque y en los callejones.

Las posibilidades performáticas de la identidad son infinitas, y no hay un modelo único a la hora de plasmarse en escena y de autonarrarse. Parte del comentario social que hacen todxs estxs cuerpxs consiste, precisamente, en desbaratar discursos limitantes de la propia identidad, incorporando los elementos que cada cual considera pertinentes. La capacidad para la inclusividad subjetiva funciona aquí como el principio moderador. Así como el género no puede leerse de manera aislada de otras coyunturas como raza, etnia, clase o nacionalidad, los productos artísticos no son la excepción, porque como

repertorio vivo, dan cuenta de los conflictos y complejas interacciones que se producen dentro y fuera de los mismos. Es preciso, por tanto, redirigir la atención a la manera en que conceptos binarios como hombre/mujer o masculino/femenino o *mainstream/underground* se han presentado y utilizado tradicionalmente, así como a las estéticas y *performances* subversivos que responden a dichos cánones y coyunturas. El rock/metal, y en especial el *underground*, contribuye a (re)pensar procesos cívicos, al hacer una permanente invitación a *transcender*; ya sea las barreras del género u otras coyunturas identitarias que intersectan en el ejercicio del *performance* llevado a cabo por cada cuerpo que se inserta en esta escena liminal. Las bandas entablan una relación con dinámicas tanto globales como locales, donde sus estéticas, puestas en escena y devenir cívico negocian con influencias provenientes de todo tipo de enclaves geográficos y culturales.

Si bien la anterior no constituye una selección de fuentes primarias exhaustiva dado lo vasto del menú de agrupaciones existentes, y ya que el corpus académico que dialoga con dichas fuentes primarias es tan policromático y divergente como la escena misma, el análisis ha hecho un esfuerzo por dilucidar, escarbando por entre las grietas, aquellos espacios de silencio y a la vez de tejido. La investigación ha buscado resaltar las dinámicas de (de) y (re)construcción identitaria a través de una exploración panorámica de la escena rock/metal, desde una posicionalidad con un enfoque en la región latinoamericana y el tipo de ecosistemas que desde allí se gestan. Parte del valor de las apuestas sónicas, estéticas y culturales de estxs artistxs, radica en que han incursionado y se posicionan en lo político desde su rol como agentes culturales de cambio social y desde los márgenes. Sea cual sea la naturaleza estética puntual de cada una de sus propuestas artísticas y sus mecanismos de aproximación al debate social, estxs sujetxs han llevado a cabo un proceso de apropiación y reapropiación de estéticas y etiquetas, aportando su granito de arena a la inclusión subjetiva y, así, a otras vías posibles hacia una experiencia de la identidad que sea más inclusiva y en equidad. Sus propuestas permean diversas esferas sociales, propulsando diálogos que se van entretejiendo a medida que abrazan la diferencia.

En este sentido, las propuestas en cuestión apuntan a repensar el lugar de lxs sujetxs en la sociedad, al desbaratar -desde la plataforma artística- la opresión epistémica de los discursos cisheteropatriarcales que rigen los espacios donde estas agrupaciones surgen y en los cuales se mueven y donde el control biopolítico sobre lxs cuerpxs se interroga a través del *riff* agudo y cortante de una guitarra distorsionada, una batería ametrallando heavy metal o una voz gutural que, desde las entrañas, purga y limpia la telaraña social que tiende a crecer, insidiosa, dentro del cuerpx. Así, el habitar la ciudad desde la estridencia da cuenta del accionar cívico que emana desde la plataforma sónica extrema- con la policromía de estéticas y puestas en escena que la acompañan-, y que, desde apuestas transsubjetivas surgidas desde la aspereza del asfalto, como la petunia que germina entre las grietas de la acera pública, reclama una ciudadanía en equidad desde la diversidad.

Todxs los individuos en la escena rockera *underground* desempeñan un papel en cómo la escena sobrevive. A ambos lados de la tarima, a través de las redes sociales, en el bar, en la casa y en los callejones, todxs construyen la escena. Dentro de este escenario colaborativo, el rock subterráneo ofrece una policromía de estéticas, ejercicios performativos y apuestas cívicas de transgresión subjetiva en donde la identidad está siendo permanentemente negociada, cuestionada y deconstruida por una multiplicidad de sujetxs, quienes- tanto dentro como a través de la plataforma sónica- contribuyen a facilitar procesos de construcción, deconstrucción y reconstrucción subjetiva *en clave de rock mayor*. La transgresividad subjetiva con miras a la equidad social está en el centro del diálogo.

Dentro del mundo del rock es posible encontrar diversas aproximaciones ideológicas, propuestas estéticovisuales y ejercicios subjetivos e identitarios muy variados y eclécticos. No obstante, esta policromía narrativa abraza los puntos en común entre el gestionar artístico y cultural de rockerxs y metalerxs desde diversos enclaves. Así, por ejemplo, es posible entablar un diálogo transnacional entre artistas *mainstream* como *Andrea Echeverri* o *Joan Jett*, quienes por décadas vienen haciendo un rock comercial de reconocimiento público, y asimismo conectar su proyecto con bandas más *de a pie*, que desde la esfera subterránea y raspando con las uñas, vienen gestando su quehacer artístico y plasmando

sus propias propuestas subjetivas valiéndose de mecanismos *trans* desde una liminalidad transmutada. Así es posible comprender cómo *Atransia* desde Japón o *Tormentress* desde Singapur llegan a oídos de metalerxs como yo, quienes cabeceamos sus canciones en bares del sur de Bogotá, a la vez que los temas anarko-punk de *Polikarpa y sus Viciosas*, compuestos por medios artesanales desde Bogotá, se escuchan en París y llegan a participar en festivales musicales internacionales como el *Vive Le Punk*. Así también es como- gracias a *lxs impúdixs*- yo llego a conocer el poema “Los nadies” de Eduardo Galeano, mientras danzo y pateo en un toque en vivo en el medio de un pogo en algún *dive bar*. El mismo *dive bar* donde muchxs otrxs rockerxs están escuchando trabajos como el de las jóvenes de *Voice of Baceprot*¹⁶⁶, desde Indonesia, haciendo un cover de “Enter Sandman”¹⁶⁷ en medio de un público mayoritariamente masculino y llevando puesto su *hijab*. Así también es como las *Petunias*, desde Guayaquil, construyen su *quilt* de influencias con fotografías de *Andrea Echeverri* y *Las Polas*, añadiéndose ellxs mismxs en el cuadro, y compartiéndolo en su *Facebook*, del mismo modo que la *Crypta* Fernanda Lira publica, desde Sao Paulo, su tatuaje con los versos de su propia composición “The Outsider”, acompañados por un corazón negro magullado-pero aun vivo- como el de *Joan Jett & The Blackhearts* desde los Estados Unidos, la banda que yo resulto viendo en vivo en el teatro de un pueblo en Salina, Kansas. A fin de cuentas, todxs somos, de una u otra manera, *Black Hearts* en tránsito, germinando, como petunias silvestres, desde las rajaduras del asfalto.

Ya sea desde el sarcasmo, la mimesis, la exageración, la toma de distancia, o cualquier otra práctica performática discursiva plasmada a través de la estética visual, corporal y kinestésica, las

¹⁶⁶ *Voice of Baceprot (VOB)* es un trio de metal progresivo de jóvenes féminas formado en 2014 en Garut Java, Indonesia. El trio está conformado por Marsya (voces and guitarra), Widi (bajo), and Siti (batería). Sitio web oficial: <https://voiceofbaceprot.com/>

¹⁶⁷ “Enter Sandman” (1991) hace parte del quinto álbum de la legendaria agrupación *Metallica*. El icónico álbum epónimo, más conocido como “the black album” es uno de los álbumes más vendidos alrededor del mundo y es frecuente fuente de inspiración y tributo por parte de un sinnúmero de agrupaciones de todo tipo de enclaves. Parte de la letra de “Enter Sandman” reza: “Something’s wrong, shut the light/ Heavy thoughts tonight/ And they aren’t of Snow White/ Dreams of war, dreams of liars/ Dreams of dragon’s fire/ And of things that will bite/ (...) Exit light/ Enter night/ Take my hand/ We’re off to never-never land” (1991). Es significativo que *VOP*- en su corporeidad y performatividad únicos- elija cubrir esta canción en 2021, como su respuesta transartística al clima político mundial del momento.

propuestas transartísticas subterráneas tienen un valor múltiple, que supera la esfera puramente sónica y/o instrumental, y que abona al terreno de la construcción identitaria desde los rincones. Es interesante poder ver las conexiones y las continuidades que se hilvanan entre artistas y que trascienden barreras geográficas y generacionales. Es significativo divisar los puntos en común que unen a unxs y otrxs, y su búsqueda común por una sanación, una reivindicación de su experiencia dentro de la urbe, y un llamado a repensar la redignificación de identidades féminas y cuerpxs otrxs en contextos históricamente falocéntricos, que se contestan y se desafían a través del arte y la franqueza del sonido, particularmente desde la estridencia del sonido extremo. Por supuesto, cada enclave es único, y las agrupaciones responden a sus desafíos y circunstancias de una forma también única. Pero hay puntos en común. Hay elementos que conectan dichas experiencias, y el rock entra a ser ese puente. El eco transnacional entre contextos urbanos de enclaves aparentemente remotos, los convierte en espacios en común, que dialogan, hilvanan y transmutan la subjetividad desde lo transartístico y a ritmo de metal.

El rock subterráneo es un ejemplo de un nicho que ofrece posibilidades infinitas. El sonido extremo, en especial el hecho por cuerpxs y subjetividades féminxs otrxs, se erige como un espacio óptimo y fértil para (de)(re)construir; para sanar. Desde Latinoamérica, a través del rock *underground*, artistas y consumidorxs plasman ideas, protestan contra las violencias e inequidades sociales; se hacen oír. Pero también drenan y desfogan. El rock *underground* es megáfono y purga a la vez. La impunidad social de la que son víctimas millones de cuerpas y cuerpxs frente a dinámicas sociales que vulneran sus derechos fundamentales como ciudadanxs se evidencia en múltiples capas y esferas de la urbanidad. Ser fémina y movilizarse por una ciudad en América Latina es, cuando menos, arriesgado. Esta experiencia de vivir la ciudad con miedo es un factor común para subjetividades femeninas que habitan la ciudad en diversos enclaves y, por ende, lxs conecta. En el caso de la escena rock *underground* hecho por subjetividades féminas, sus participantes hacen un esfuerzo por aproximarse a esa ciudad-texto a través de la contundencia del rock, que dialoga estridente con la sistemática negación de cuerpxs que históricamente no encajan dentro de la lógica neoliberal de consumo.

La puesta en escena del rock urbano *underground* constituye una forma de generar diálogo que articule las experiencias que cada sujeto desea plasmar y socializar a través del arte como plataforma. Dentro del caos que implica la experiencia urbana diaria, artistas y participantes de la escena del rock subterránea en ecosistemas urbanos latinoamericanos negocian y trabajan sobre sus propios traumas, heridas, conflictos, deseos, miedos y ansiedades desde y a través de lo sónico. La plataforma sónica del rock y el metal permite la formulación de nuevas estrategias en pro de la recuperación del derecho a habitar la ciudad desde la propia corporeidad de manera segura, equitativa y libre de violencia. Esto porque desde el nicho musical y artístico extremo la ciudad se puede rediseñar, se puede cabecear y se puede poguear para poder *transitarse* mejor.

~***~

Referencias

- Acosta, Grisel Y. *Latina Outsiders Remaking Latina Identity*. Routledge, 2019.
- Aguirre, Jimmy Renzo Yepes. "Política cultural neoliberal y la música heavy metal en la ciudad de Huánuco, Perú, 1990-2010." *Investigaciones sociales*, vol. 17, no. 30, 2013, pp. 279-290.
- Aharonián, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje." *Latin American Music Review*, 1994, pp.189-225.
- Almeida Minda, Diego Francisco. *Las culturas juveniles urbanas vinculadas al rock y la música extrema en el Distrito Metropolitano de Quito. Proyecto programa de radio. El Amplificador*. Universidad Politécnica Salesiana, 2014. BS Dissertation. dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/6521.
- Althusser, Louis. "Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation) (1970)." *Cultural theory: an Anthology*, 2010, pp. 204-222.
- . *On the reproduction of capitalism: Ideology and ideological state apparatuses*. Verso Books, 2014.
- Aparicio, Frances R., and Jáquez, Cándida. *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Arango Zapata, Laura, & González Díez, Daniel. "Prácticas y significados asociados al machete en el suroeste de Antioquia." Universidad Pontificia Bolivariana, 2014.
- Arbeláez Álvarez, Sebastián. *Guitarras, bares y melenas el metal underground en Bogotá*. Universidad Javeriana, 2010. Dissertation.
- Arruda Queiroz, Tobias. "Cena Musical Decolonial: uma proposição." *Revista Mediação*, 2019, vol. 22, no. 29.
- Atkinson, Rowland. "Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space." *Urban Studies*, vol. 44, no.10, 2007, pp. 1905-17.
- Azevedo, Cláudia. "Fronteiras do metal." *Anais XVII Congresso ANPPOM São Paulo*, 2007.
- Bayer, Gerd. "Introduction: Metal studies, visual culture and popular consumption." *Heavy Metal at the Movies*. Routledge, 2019, pp.1-15.
- Bell, Catherine. "The ritual body and the dynamics of ritual power." *Journal of ritual studies*, 1990, vol. 4, no. 2, pp. 299-313.
- Benavides Noguera, Jorge Esteban. *Génesis de Colombia: Leyendas de nuestro rock nacional*. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje, 2014. Dissertation. repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5748.

- Bennett, Andy, and Paula Guerra, editors. *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge, 2018.
- Berenstein, Isidoro. "The Link and the Other." *The International Journal of Psychoanalysis*, 2001, vol. 82, no.1, pp. 141-149.
- Berkers, Pauwke, and Schaap, Julian. *Gender inequality in metal music production*. Emerald Group Publishing, 2018.
- Beya, Sara. "Six feet three of Cheekbones, vanity and attitude: A discourse analysis of the construction of gender in the performance of metal music." UMEA University, 2020, pp. 1-53.
- Bianciotto, Jordi. "Guía universal del rock: de 1990 hasta hoy." American Bar Association, 2008.
- Bleger, Leopoldo. "José Bleger's thinking about psychoanalysis." *The International Journal of Psychoanalysis*, 2017, vol. 98, no. 1, pp. 145-169.
- Bobadilla Gamboa, Carlos Arturo. "Construcción de un imaginario a través del rock suramericano." *Ensayistas contemporáneos*, 2011, pp. 205.
- Bondi, Liz, and Joyce Davidson, "Troubling the Place of Gender." *Handbook of Cultural Geography*, edited by Anderson, et al., Sage, 2003, pp. 325–343.
- Bonilla Oviedo, David Leonardo. *Música en blanco y negro: acercamientos al concepto de metal en Colombia durante la década de los ochenta*. Pontificia Universidad Javeriana, 2011. Dissertation.
- Bonilla, Sergio Miranda. "La teología como metáfora instrumental de las culturas del rock y el metal: paradigma postreligional y desmitologización." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2020, vol. 26, no. 6, pp. 69-92.
- Boros, Crina. "El transporte público en ciudades de Latinoamérica es el más peligroso para las mujeres", Reuters, 2014, <https://www.reuters.com/article/world/americas/exclusiva-el-Revista-Semana>. "Increíble: en menos de 72 horas van 6 casos de abuso sexual en TransMilenio", 2024. <https://www.semana.com/nacion/articulo/increible-en-menos-de-72-horas-van-6-casos-de-abuso-sexual-en-transmilenio/202245/>
- Boyer, Amalia. "Biopolítica y filosofía feminista." *Revista de Estudios Sociales*, vol. 43, 2012, pp. 131-138.
- Bretthauer, Brook, et al. "A feminist analysis of popular music: Power over, objectification of, and violence against women." *Journal of Feminist Family Therapy*, vol.18, no. 4, 2007, pp. 29-51.
- Brown, Andy R., and Kevin Fellezs. *Heavy metal (re) generation*. Inter-Disciplinary Press, 2012.

- ., et al., eds. *Global Metal Music and Culture: Current directions in Metal Studies*. Routledge, 2016.
- Brusco, Elizabeth E. *The reformation of machismo: Evangelical conversion and gender in Colombia*. University of Texas Press, 2011.
- Bukszpan, Daniel. *The Encyclopedia of Heavy Metal*. Barnes & Noble Publishing, 2003.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble*. Routledge, 1990.
- , Zeynep Gambetti, et al. *Vulnerability in resistance*. Duke University Press, 2016.
- Cáceres, Eduardo. "Música e identidad. La situación latinoamericana." *Revista Musical Chilena*, 2001, vol. 55, no.196, pp. 83-86.
- Calvo, Manuela Belén. "Acerca de la heterogeneidad del rock: el 'aguante' en el heavy metal en Argentina." *El oído pensante*, 2016, vol. 4, no. 2, pp. 1-19.
- . *La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas*. 2019. Dissertation.
- , "Masculinidades y feminidades en la música metal." *Notables de la Ciencia*, 2020.
- , et al. "Consonancias del cuidado: Hacia un protocolo contra las violencias por motivos de género en las experiencias del metal." *Revista Transcultural de Música*, 2022.
- Cardona, Elena, et al. "Performance in the Wake. Cuerpas ante lo político. An introduction." *Liminalities*, 2022, vol.18, no.3, pp.1-10.
- Carreño Valencia, María José. *Ser mujer: ser rockera en Chile: una mirada a 60 años de rock femenino*. 2010. Universidad de Chile. Dissertation.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/135452>.
- Castañeda Martínez, Itzá, et al. "La calle y el transporte público como espacios libres de violencias contra las mujeres." *World Resources Institute*, 2022,
<https://es.wri.org/insights/la-calle-y-el-transporte-publico-como-espacios-libres-de-violencias-contra-las-mujeres>
- Castiblanco Ricaurte, Juan Pablo. Polikarpa y sus viciosas: el punk después del punk. En línea en <https://www.shock.co/rock-al-parque/2014/polikarpa-y-sus-viciosas-el-punk-despues-del-punk>, 2014.
- Celi Tipan, Jason Anderson, and Guzmán Coello, Alejandra Estefanía. *Estudios de la industria cultural que impone estereotipos a Los Rockeros del siglo XXI*. Universidad Politécnica Saleciana, 2020. Dissertation.

- Celnik, Jacobo. *La causa nacional: historias del rock en Colombia*. Aguilar, 2018.
- Cepeda, María Elena. “Columbus Effect(s): Chronology and Crossover in the Latin (o) Music Boom.” *Discourse*, 2001, vol. 23, no.1, pp. 63-81.
- Chaker, Sarah, and Heesch, Florian. “10 Female metal singers.” *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, 2016.
- Cingolani, Josefina. *Pensó que el rocanrol solo era el show*. Universidad Nacional de La Plata, 2019. Dissertation.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of The Medusa.” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 1975, pp.1869-86.
- Clark, D. M., & Harvey, A. G. “Rock and pop music and mental health: A systematic review.” *British Journal of Clinical Psychology*, 2011, vol. 50, no. 3, pp. 342-361.
- Clifford-Napoleone, Amber R. “Metal, Masculinity and the Queer Subject.” *Heavy Metal, Gender and Sexuality*, edited by Florian Heesch, and Niall Scott, Routledge, 2016, pp. 63-76.
- Clifford-Napoleone, Amber R. *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*. Routledge, 2015.
- CNN Español. Las cifras del feminicidio en México, 2022.
<https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/feminicidio-mexico-cifras-orix/>
- Conell, John and Gibson, Chris. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. Routledge, 2003.
- Cora, Laila Eréndira Ortiz. “La violencia del Metal Extremo Musa de la cultura, detractor del Arte Rock.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2020, vol. 26, no. 6, pp. 93-109.
- Córdoba, Jesús Antonio, and Karen Ortiz Cuchivague. “Female participation in Colombian metal: An initial approach.” *Metal Music Studies*, 2020, vol. 7, no. 1, pp. 159-170.
- Cortés Morales, Yelotzín. “Respuesta emocional a la música extrema en situaciones controladas: estudio con escuchas y no-escuchas del metal.” Universidad Autónoma del estado de México, 2018.
- Cueva Muñoz, Jessica Lizeth. *La música rock como vínculo de comunicación en la creación y recreación de procesos identitarios*. 2016. Dissertation
- Dávila, Julio D. “La transformación de Bogotá.” *Fortalezas de Colombia*, 2004, pp. 417-439.
- de la Peza, María del Carmen. *El rock mexicano: un espacio en disputa*. Tintable, 2014.

- de La Torre Jaimes, Andrea. *¡Ush, estas nenas hablan como manes!: una aproximación etnográfica a las relaciones de género en la escena del rock transgresivo en Bogotá*. Editorial Universidad del Rosario, 2012.
- Delgado, Julián and González, Juan Pablo. “Pensar la música desde América Latina: Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013.” *Rey Desnudo*, 2017, vol. 10, pp. 6-13.
- de Souza, Leandro Candido. “Cartografias da cultura underground: o surgimento da subcultura heavy metal no ABC paulista e os deslocamentos da identidade suburbana.” *História Revista*, 2020, vol. 25, no. 3, pp. 232-256.
- de Souza, Maria de Fátima Bandeira. “A representação dos povos pré-colombianos no heavy metal extremo da banda Miasthenia.” *Caderno de resumos Cuaderno de resúmenes Book of abstracts*, 2021, vol. 53.
- de Souza Medeiros, Abda. *Entre a terra do sol e a cidade maravilhosa: rotas, desvios e torneios de valor no rock Metal*. Universidade Federal Do Ceará, 2014. Dissertation.
- Deleuze, Gilles, & Félix Guattari. *Thousand Plateaus*. A&C Black, 2004.
- DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge University Press, 2000.
- Do Carmo Norte, Alejandro, and Moyano, Julio. *El Maldito Rock: Como Trató El Diario Clarín El Fenómeno Del Rock Barrial Pre Cromañón (1994/2004)*, 2015. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Dissertation.
- Domínguez, Alfredo Nateras. “Violencia simbólica y significación de los cuerpos: tatuajes en jóvenes.” *Revista Temas Sociológicos*, 2006, vol. 11, pp. 71-102.
- dos Santos Silva, Melina Aparecida, and Polivanov, Beatriz. “Mar de camisas pretas: camisas de bandas como mediadoras de sentidos e experiências na cena do heavy metal.” *Logos*, vol. 22, no. 2, 2015.
- d’Hont, Coco. “How Female is the Future? Undoing Sexism in Contemporary Metal Music.” *Misogyny, Toxic Masculinity, and Heteronormativity in Post-2000 Popular Music*, 2021, pp. 95.
- Escobar, Raul, and Cardona, Andrés. *De la rutina de hacer rock/metal en Cali. Contracultura en el underground*. Universidad del Valle, 2019. Dissertation.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An introduction*. Vintage, 1990.
- Franco, Carolina Maldonado. “Fragmentos de feminismos y arte. Una experiencia del movimiento feminista en Mendoza.” *Comparative Cultural Studies-European and Latin American Perspectives*, 2019, vol. 4.no. 7, pp. 37-54.
- Fortney, Adam. *Metal Music and Gender*. 2021.

- Frith, Simon. "Rock and Popular Culture." *American Media and Mass Culture: Left Perspectives*, 1987, pp. 309-319.
- Frith, Straw. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, 2001.
- Fuertes Sánchez, Fernando. *Configuración del underground metalero en Bolivia: el caso de la banda de metal extremo 'Subvertor'*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018. Dissertation.
- Gadêlha, Ulysses. "As mulheres e a música pesada." *Revista Continente*, 2016.
- Galeano, Eduardo. *Los Nadies*. Madrid: Siglo XXI, 1940.
- Gamboa Bobadilla, Carlos Arturo. "Las ciudades reinventadas: Construcción de un imaginario a través del rock suramericano." *Ensayistas contemporáneos: Aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana*, 2011, vol. 7, pp. 205-221.
- García Castiblanco, Norma Patricia. *Polifonías corpoestéticas: Extensiones de la piel que hablan a través del metal*. Universidad de Caldas, 2022. Dissertation.
- García Fernández, Nagore. *Des/armando la escena: Narrativas de género y punk*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. MA Dissertation.
uab.academia.edu/NagoreGarc%C3%ADa.
- García, Martínez. "Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal." *Cuadernos de música iberoamericana*, 1997, vol. 4, pp. 241-257.
- García, Miguel A., editor. "El rock argentino en clave académica." *Primer Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros*. Universidad Nacional de Villa María, 2007.
- Garrote, Valeria. "Demasiado hetero para ser de la Movida, demasiado queer para ser de la pre-Movida: ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Colomo, 1978) y Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Almodóvar, 1980)." *Hispanic Research Journal*, 2013, vol. 14, no. 3, pp. 227-243.
- Godreau-Aubert, Ariadna Michelle, and Tara Philips. "We Women Who Don't Owe Anyone: Las Propias in Times of Public Debt and Austerity." *Critical Times* 2021, vol. 4, no.1, pp. 130-147.
- Gómez Vélez, Martha Isabel, et al. "Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad/colonialidad y el eurocentrismo." *Revista Ratio Juris*, 2017, vol.12, no. 24, , pp. 27-60.

- González Cangas, Yanko. *Óxidos de identidad: memoria y juventud rural en el sur de Chile (1935-2003)*. Universitat Autònoma de Barcelona,, 2005.
- *La construcción histórica de la juventud en América Latina: Bohemios, rockanroleros y revolucionarios*. Cuarto Propio, 2013.
- González García, David Fernando. *Rock en Bogotá: La música que busca y que resiste ser industria (Estudio de caso: Pornomotora)*. Universidad nacional de Colombia, 2008. Dissertation.
- González Guzmán, Daniel. *Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: La identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito*. FLACSO Sede Ecuador, 2012. Dissertation.
- González, Ana Cecilia. “Cuerpo y performatividad: una revisión crítica desde la perspectiva del psicoanálisis.” *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 2014, no. 63, pp. 131-146.
- González, Francisco Javier Suárez. *Tinta, Sentido Y Sangre: El Tatuaje Como Resignificador Del Dolor, La Memoria, La Identidad Y Las Prácticas De Género*. Universidad Externado de Colombia, 2017. Dissertation.
- González, Juan Pablo. “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular.” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 2009, no. 23, pp. 95-212.
- . “Sonido, música y actitud en el rock chileno de los años sesenta.” *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 2015, vol. 17, no. 31, pp.7-20.
- Gordon, Kim. *La chica del grupo*. Contra, 2015.
- Graham, Stephen. *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. University of Michigan Press, 2016.
- Green, Lucy. “Music, Gender and Education: A Report on Some Exploratory Research.” *British Journal of Music Education*, vol. 10, no. 3, 1993, pp. 219-253.
- Greenpeace, “90% de mujeres sufre violencia en el transporte público y nadie lo combate.”, 2020. <https://www.greenpeace.org/mexico/blog/4223/90-de-mujeres-sufre-violencia-en-el-transporte-publico-y-nadie-lo-combate/>
- Grosz, Elizabeth A. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, 2008.
- . *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, 2018.
- . *Volatile Bodies*. Routledge, 1994.

- Guerra, Jorge, y Jorge Vega. "Las Tendencias del Rock: el caso del Agrometal ¿moda o identidad?." *Temas Sociológicos*, vol. 8, 2002, pp. 293-303.
- Guerrero Arias, Patricio. *Un pacto de ternura con la vida: corazonando para poetizar la teoría desde la fuerza espiritual de la música y el canto*, Editorial Universitaria Abya-Yala, 2020.
- Guzmán Avalos, Elizabeth. *El proceso comunicativo implicado en la creación de una pieza musical de hard rock: un caso de estudio de los grupos Hard beat rock y Cynthia distorsión en el Distrito Federal*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, 2014. Dissertation.
- Habell-Pallán, Michelle. "¿ Soy Punkera, y qué?: Sexuality, Translocality, and Punk in Los Angeles and Beyond." *Rockin' las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, edited by Hernandez, Deborah, et al, University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 160-178.
- Hansen, Christine Hall, and Randal D. Hansen. "Constructing personality and social reality through music: Individual differences among fans of punk and heavy metal music." *Journal of broadcasting & electronic media*, 1991, vol. 35, no. 3, pp. 335-350.
- Heesch, Florian, and Niall Scott, eds. *Heavy metal, gender and sexuality: Interdisciplinary approaches*. Routledge, 2016.
- Helfrich, Lyndsay Marie. "I Wanna Rock:'A Critique of Gender Essentialism in Metal Music Scholarship." University of Saskatchewan, 2017. Dissertation.
- Hernandez Pacini, Deborah, et al, editors. *Rockin'las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. U of Pittsburgh P, 2004.
- Hernández Mantilla, Gabriela Elizabeth. *El movimiento Heavy Metal: entre el malestar y la confrontación*, 2011, Quito/PUCE/2011. Dissertation.
- Hernández-García, Jaime. "The production of informal urban space: The barrios of Bogota." *Researching the Contemporary City. Identity, Environment and Social Inclusion in Developing Urban Areas*, 2013, pp. 151-168.
- Herrera, Ana Amuchástegui, and Marta Rivas Zivy. "Los procesos de apropiación subjetiva de los derechos sexuales: notas para la discusión." *Estudios demográficos y urbanos*, 2004, pp. 543-597.
- Hill, Rosemary Lucy. "Gender, Metal and the Media: An Introduction." *Gender, Metal and the Media*. Palgrave Macmillan, London, 2016, pp.1-26.
- . "Metal and sexism." *Gender, Metal and the Media*. Palgrave Macmillan, London, 2016, pp.133-158.

- . "Pleasure in metal: What women fans like about hard rock and metal music." *Heavy Metal Generations*. Brill, 2012, pp. 117-127.
- . *Gender, metal and the media: Women fans and the gendered experience of music*. Springer, 2016.
- Hughes Kirtland, Jill. *Not Just Tits in a Corset. Celebrating Women in Metal United Kingdom*. Blurb, 2014.
- Idobro, Camila. "Mensualmente se están presentando 40 feminicidios en Colombia." *Radio Nacional de Colombia*, 2023, <https://www.radionacional.co/actualidad/cifra-mensual-de-femicidios-en-colombia#:~:text=%E2%80%9CEn%202022%20se%20presentaron%20619,la%20procuradora%20general%2C%20Margarita%20Cabello>.
- i Fabra, Jordi Sierra. *Historia del Rock: La música que cambió el mundo*, 2016, Siruela, Vol. 26.
- Indovina, Francesco. "Ciudad difusa y archipiélago metropolitano." *Ciudades-Comunidades e Territorios*, 2009, pp.13-28.
- Instituto de Medicina Legal colombiano, "Homicidios de mujeres Colombia 2004-2008.", 2009, <https://www.medicinalegal.gov.co/documents/20143/56311/HOMICIDIOS.pdf>
- Jett, Joan. "Bad Reputation Or Sexism? Joan Jett's Influence On Gender Equality In Rock Music.", Dolores Hunsky. (¿?), Researchgate.net. <https://www.loudersound.com/features/joan-jett-storykl>.
- Johnson, Holly. *The Interplay of Authority, Masculinity, and Signification in the 'Grunge Killed Glam Metal' Narrative*. Carleton University, 2014. Dissertation.
- Jouve Reyes, y Juan Sebastián. *Estudio del rock experimental en Quito. Enfoques socioculturales y económicos*. 2017. Universidad Central del Ecuador. Dissertation. www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/15898.
- Juchartz, Larry, and Christy Rishoi. "Rock collection: history and ideology at the Rock & Roll Hall of Fame." *The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies*, 1997, vol. 19, no. 2-3, pp. 311-332.
- Karush, Matthew B. *Musicians in Transit*. Duke UP, 2016.
- Klypchak, Bradley C. *All Those Wasted Years. Global Glam and Popular Music: Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s*. Routledge, 2016.
- . *Performed identities: Heavy metal musicians between 1984 and 1991*. Diss. Bowling Green State University, 2007. Dissertation.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. *Translocas: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. University of Michigan Press, 2021.

- Laing, Dave. "Rock anxieties and new music." *Back to Reality?: Social Experience and Cultural Studies*, 1997, pp.116.
- Lee, Gavin, ed. *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*. Routledge, 2018.
- Leonard, Marion. *Gender in the music industry: Rock, discourse and girl power*. Routledge, 2017.
- López, Aracely, & Rueda, Olga. "Aproximación etnográfica al estudio cultural de los ñeros en una ciudad colombiana." *Sphera Publica*, 2016, vol. 2, no.16, pp. 54-72.
- Lowndes, Sarah. *The DIY movement in art, music and publishing: Subjugated knowledges*. Routledge, 2016.
- Lugones, María. "Coloniality and Gender." *Tabula Rasa*, 2008, no. 9, pp. 73-102.
- Luhmann, Niklas. *The Reality of the Mass Media*. Stanford UP, 1996.
- Luhrssen, David, y Michael Larson. *Encyclopedia of Classic Rock*. Bloomsbury Publishing USA, 2017
- Manifiesto transfeminista radical, 2020, <https://yucapost.com/politica-y-sociedad/transfeminismo-radical/>.
- Mankowski, Guy. "I Can't Seem To Stay A Fixed Ideal: Self-design and self-harm in subcultures." *Punk & Post-Punk*, 2014, vol. 2, no. 3, pp. 305-316.
- Lee, Gavin, ed. *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*. Routledge, 2018.
- Leonard, Marion. *Gender in the music industry: Rock, discourse and girl power*. Routledge, 2017.
- Martín-Barbero, Jesús. "Pistas para entre-ver medios y mediaciones." *Signo y pensamiento*, 2002, vol.21, no. 41, pp.13-20.
- Martín Ramos, Angel & Choay, Françoise. *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Edicions UPC, 2004.
- Martínez Mondragón, Daniel Antonio. "Rock al parque: un escenario de formación ciudadana en Bogotá, DC desde la perspectiva de la pedagogía social." Universidad Pedagógica Nacional, 2018. MA Dissertation.
- . "Memorias de vida: subjetividad política y formación ciudadana en 'Rock al Parque'", 2020, vol. 11, pp. 1359-1371.
- Martínez-Hernández, Laura. *Alternative discourses: Mexican rock at the end of the twentieth century*. Michigan State University, 2005.

- Masciandaro, Nicola. "Metal Studies and the Scission of the Word: A Personal Archaeology of Headbanging Exegesis". *Journal for Cultural Research*, 2011, vol. 15, pp. 247-250.
- Massey, Doreen. *World City*. Polity, 2007.
- Mendoza Castro, María Camila. *El sonido eléctrico de los Andes: el rock y el imaginario andino en la música de Génesis*. Pontificia Universidad Javeriana, 2016. Dissertation. repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22094.
- Mejía Pérez, Omar. "Rasgos psicosociales del metalero: algunos aportes en búsqueda de sentido", 2021, pp. 40-58.
- Melendez, Julio. *El sistema Transmilenio como política pública de solución al transporte*. Universidad de los Andes, 2004. Dissertation.
- Melich, Joan Carles. "Nos-otros los jóvenes pistas para su reconocimiento." *Nos-otros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*, 2005.
- Mendoza, Breny. "Coloniality of Gender and Power: From Poscoloniality to Decoloniality." *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, 2015, pp. 100-121.
- Miller, Susan. "Youth, Popular Music, and Cultural Controversy: The Case of Heavy Metal", *University of Texas Press*, 1998.
- Miranda, Dave, et al. "Music listening and mental health: Variations on internalizing psychopathology". *Music, Health, and Wellbeing*, 2012, pp. 513-529.
- Montalvo Domínguez, Luis Fernando, et al. *Representación del Rock Underground en la radio cartagenera: Para la creación de programa radial subterráneo radio*. 2016, Universidad de Cartagena, BS dissertation.
- Monterroso, César. "La defensa de la autenticidad: el placer y la muerte en el discurso del Heavy Metal." *Anthropía*, 2006, vol. 4, pp. 38-45.
- Moore, Allan F., and Remy Martin. *Rock: The primary text: Developing a musicology of rock*. Routledge, 2018.
- Moreno, Joseph J. "Ethnomusic therapy: An interdisciplinary approach to music and healing." *The Arts in psychotherapy*, 1995.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Vol. 2. University of Minnesota Press, 1999.
- Navarrete-Cazales, Zaira. "¿Otra vez la identidad?: Un concepto necesario pero imposible." *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 2015, vol. 20, no.65, pp. 461-479.
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge, 2013.

- Observatorio Ecuatoriano de Crimen Organizado (OEEO). “Boletín anual de homicidios intencionales en Ecuador.”, 2023, <https://oeeo.padf.org/wp-content/uploads/2024/04/OEEO.-BOLETIN-ANUAL-DE-HOMICIDIOS-2023.pdf>
- Oznaya Angeles, Rita Mariana. *Mujer metalera: representaciones sociales, vivencias y participación en las escenas metaleras mexicanas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. Dissertation.
- Pacini Hernandez, Deborah, Fernández L’Hoeste, Héctor et al. *Rockin’ Las Americas. The global Politics of Rock in Latin/o America*, University of Pittsburgh Press, 2004.
- Panos, Leah. “Postmodernism, Culture and Feminism: The Aesthetics of Space and Performance in Rock Follies and Rock Follies of’77.” *Journal of British Cinema and Television*, 2014, vol. 11, no. 1, pp. 41-67.
- Piedrahíta, Ignacio. “El concierto.” *Revista Universidad de Antioquia*, no. 325, 2016, pp. 124-131.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. Ballantine Books, 1995.
- Polimeni, Carlos. *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Editorial Biblos, 2002., vol. 3.
- Preciado, Paul. *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama, 2016.
- Prinz, Jesse. “The Aesthetics of Punk Rock.” *Philosophy compass*, 2014, vol. 9, no. 9, pp. 583-593.
- Pujol Martínez, Iván. *Sonotopía: el espacio sonoro como productor de espacio urbano*. Universidad Autónoma Metropolitana de México. Unidad Azcapotzalco. Coordinación de Servicios de Información, 2016. MS Dissertation.
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Vol. 13. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Raffin, Marcelo. “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad.” *Lecciones y ensayos*, 2008, vol. 51, pp.17-44.
- Ramírez Cuevas, Cecilia. *Los profetas de la ira: reflexiones sobre la cultura del heavy metal*. 2019. Dissertation.
- Real academia española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., vol. 23, no. 4 en línea. <https://dle.rae.es>.
- Redacción Primicias. “Prisión para acusado de abuso sexual a una menor en la Metrovía.”, 2023, <https://www.primicias.ec/noticias/sucesos/prision-preventiva-abuso-sexual-adolescente->

- metrovia/2023, <https://www.primicias.ec/noticias/sucesos/prision-preventiva-abuso-sexual-adolescente-metrovia/>
- Reynolds, Simon, and Press, Joy. *The sex revolts: gender, rebellion, and rock'n'roll*. Harvard University Press, 1996.
- Ribaldini, Paolo. "Political and Ethical Values of the Music of Manowar." *Sounds, Societies, Significations: Numanistic Approaches to Music*, 2017, pp. 207-225.
- Riches, Gabrielle. *Caught in a Mosh': Moshpit Culture, Extreme Metal Music, and the Reconceptualization of Leisure*. University of Alberta, 2012. MA Dissertation.
- . Brett Lashua, and Karl Spracklen. "Female, Mosher, Transgressor: A 'Moshography' of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene." *IASPM Journal*, 2014, vol. 4, no. 1, pp. 87-100.
- . 'Embracing the chaos: Mosh pits, extreme metal music and liminality.' *Journal for Cultural Research*, 2011, vol. 15.3, pp. 315-332.
- Rigg, Paul. "Doing what the girls want to do." (¿?), En línea en <https://guitarsexchange.com/es/unplugged/287/joan-jett/>
- Ríos Herrera, Dayanna, and Monroy Garzón, Camilo Andrés. *Representaciones sociales del género frente a la inclusión y la participación de las mujeres en el festival de música Rock al Parque*. Universidad Santo Tomás, 2020. Dissertation.
- Rivera-Segarra, Eliut, Sigrid Mendoza, and Nelson Varas-Díaz. "Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico." *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 28, 2015, pp.104-121.
- Rocha, Amparo. "De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido." *Intersecciones en comunicación*, 2010, vol. 1.no. 4, pp. 101-127.
- Rodríguez, Daniel Aguilar. "Cartografía del rock bogotano en tres movimientos." *Cartografía social: minga de saberes y metodologías*, 2024, pp. 220-251.
- Rohatsch, Magdalena. "Menstruación. Entre la ocultación y la celebración." *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, 2015.
- Rotker, Susana and Goldman, Katherine. *Citizens of fear: Urban violence in Latin America*. Rutgers University Press, 2002.
- Roumieh, Erica Y. "O metal foi criado pela força da minoria, mas quando se trata de sexo, a música é fraca." *Wikimetal Archives*, 2020.
- Rovira, James, ed. *Rock and Romanticism: Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*. Springer, 2018.

- Rueda Escobar, Tania Elizabeth and Dimitri Maximiliano Madrid. *Rock. Comunicación alternativa y contrahegemonía: Estudio del montaje y procesos comunicativos en festivales de heavy de la ciudad de Quito*. 2012, Universidad Central del Ecuador, www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/762. Dissertation.
- Rueda, Amanda. "Videoclip del rock latino: Memoria y transnacionalidad." *Revista Nexus Comunicación*, vol. 1, no. 4, 2008, pp. 129-138.
- Rufer, Mario. "Postcolonialism and decoloniality." *The Routledge Handbook to the History and Society of the Americas*. Routledge, 2019, pp. 379-392.
- Rush, John A. *Spiritual Tattoo: A Cultural History Of Tattooing, Piercing, Scarification, Branding, And Implants*. Frog Books, 2005.
- Ruud, Even. "Music Therapy: A Perspective from the Humanities." *Journal of Music Therapy*, 2014, vol. 51, no. 1, pp. 12-25.
- Salerno, Daniel. "Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock." *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- Samper, Andrés. "El rock en procesos de formación musical." *Small*, 1989, pp. 11.
- Schaap, Julian. "Are you at the correct concert?": The mental weighing of gender and race-ethnicity in rock music reception." *Tijdschrift voor Genderstudies*, 2019, vol. 22, no. 1, , pp. 49-65.
- ., and Pauwke Berkers. "Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music." *IASPM Journal*, 2013, vol. 4, no. 1, pp. 101-116.
- Schwarz, Aljoscha A., & Ronald P. Schweppe. *Cúrate con la música*. Ediciones Robinbook, 2002.
- Scott, Niall and Richard William. "Heavy Metal as Resistance." University of Central Lancashire, 2016, pp. 19-35.
- Secretaria de Movilidad de Bogotá, "Mujeres y movilidad. Seguridad y prevención de las violencias en el transporte público. Transmilenio S.A." Dirección Técnica de Seguridad, 2022, https://www.movilidadbogota.gov.co/web/sites/default/files/Paginas/25-04-2022/presentacion_mujer_transmilenio_-_mujeres_y_movilidad.pdf
- Secul Giusti, Cristian Eduardo. "Rock de libre vivir: un juego dialéctico entre juventudes y resistencias." *PreALAS Patagonia, VI Foro Sur-Sur El Calafate*, 2014.

- Sedeño-Valdellos, Ana. “Nuevas lógicas de la producción y recepción musical y convergencias estratégicas en el ecosistema digital. Transformaciones del videoclip musical y auge del livestreaming.” *Hipertext. Net*, 2023, vol. 27, pp. 141-150.
- Shafron, G. R., & Karno, M. P. “Heavy metal music and emotional dysphoria among listeners.” *Psychology of Popular Media Culture*, 2013, vol. 2, no. 2, pp. 74–85.
<https://doi.org/10.1037/a0031722>
- Shen, Ann. *Bad Girls throughout History: 100 Remarkable Women Who Changed the World*. Chronicle Books, 2016.
- Shuker, Roy. *Rock total: Todo lo que hay que saber*. Ediciones Robinbook, 2009.
- Sierra Hurtado, Margarita María. *Mapeando el rock alternativo en Bogotá durante el primer lustro de la década de 1990*. The University of Bergen, 2021. Dissertation.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Selecciones. Bogotá: Arango Editores, 2006.
- Skantová, P., & Jurkovičová, L. “The Role of Rock and Heavy Metal Music in Promoting Mental Health: A Systematic Review.” *Central European Journal of Nursing and Midwifery*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 842-854.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Meddletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- Smith, Susan J. “Beyond Geography’s Visible Worlds: A Cultural Politics of Music.” *Progress in Human Geography*, 1997, vol. 21, no. 4, pp. 502-529.
- Spracklen, Karl. “Bathory and Viking Metal.” *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*. Emerald Publishing Limited, 2020, pp. 89-102.
- Stornaiolo Pimentel, Alfredo. “El rock: de la rebelde autenticidad a la forma-mercancía”. *Mundos Plurales: Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública*, 2016, vol. 3, no. 2, pp. 51-74.
- Suárez, Juana. “Florecitas rockeras: ¿hay un espacio para la mujer en el Rock en Español?” *Transforming Cultures in the Americas*, 2000, vol. 4, pp. 215-231.
- Svallfors, Signe. “Gender Dynamics during the Colombian Armed Conflict.” *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 2023.
- Tarzibachi, Eugenia. *Cosa de mujeres: Menstruación, género y poder*. Sudamericana, 2017.
- Taylor, Diana, and Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México, 2011.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

- Torres Ocampo, José Alejandro. *El campo artístico del metal en Bogotá y la construcción de identidad del metalero*. Universidad del Rosario, 2002. Dissertation.
- Vargas Zegarra, Félix Dorian. "La Gestión Cultural en el Rock Peruano". *Segundo Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural*, 2017, pp. 1-12.
- Vargas, Héctor Gómez, and Edgar Josué García. "Hacia las Estéticas del Rock: Hablemos de futuros pasados." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2020, vol. 26, no. 6, pp. 5-14.
- Vaughn, Erin M. *Harmonic Resources in 1980s Hard Rock and Heavy Metal Music*. Kent State University, 2015. Dissertation.
- Vega Hernández, Adriana Juliet. *El rock bogotano y el valor simbólico de los accesorios: análisis semiótico de los accesorios que usan los jóvenes roqueros bogotanos vistos a través de la fotografía*. Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Dissertation. repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5895.
- Vidal, Raquel. "Los espacios psíquicos: intra, inter y transubjetivo. Ejemplificación mediante un tratamiento de pareja". *Aperturas Psicoanalíticas, Revista internacional de Psicoanálisis*, 2002, vol. 10, pp. (¿?)
- Viteri Morejón, Juan Pablo. *Música y globalización: Hardcore y Metal en el Quito del siglo xxi*. MS Dissertation. Quito: Flacso sede Ecuador, 2010.
- Wade, Peter. *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press, 2000.
- Wald, Gayle. "Just a Girl? Rock music, feminism, and the cultural construction of female youth." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1998, pp. 585-610.
- Wallach, Jeremy, Harris M. Berger, and Paul D. Greene. *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*. Duke University Press, 2011.
- Walser, Robert. "Forging masculinity: Heavy-metal sounds and images of gender." *Sound and vision: The music video reader*, 1993, pp.153-181.
- . *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan UP, 1993.
- Weinstein, Deena. "Playing with gender in the key of metal." *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, 2016, pp.11-25.
- . *Heavy metal: The music and its culture*. Da Capo Press, 2000.
- Whiteley, Sheila. *Women and popular music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge, 2013.

Yrivarren Valverde, Sara Dessiree. "Construcción de los discursos de feminidad en la escena metalera limeña: Caso de la banda Strogena." Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022.

Zambrano Pantoja, Fabio. "De la Atenas Suramericana a la Bogotá Moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá." *Revista de estudios sociales*, vol. 11, 2002, pp. 9-16.

Filmografía, fotografía y música

- Antares Rock. *Entre Líneas, Kaoz Bar*. 2012, Soacha, Colombia.
- Ao Vivo, Canal Scena. “Ao Vivo 035 - Crypta | Canal Scena”, *YouTube*, uploade by Scena, 18 December, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=UxSL3Wehz5c&t=544s>
- Arias, Santa. *BURP*. 2018, Lawrence, Kansas.
- Arnoff, David. *Joan Jett at The Whisky*. California, 1978. https://www.vintag.es/2023/11/joan-jett-wearing-naughty-shirt.html#google_vignette
- Buitrago, Héctor & Echeverri, Andrea. “Florecita Rockera.” *El dorado*. RCA International, 1995.
- Camacho Adames, Natalia. *Concierto Joan Jett. Tarima. Salina, KS*. 2018, Salina, Kansas.
- Cianciarulo, Flavio. “Venas abiertas de América Latina.” *Rey Azúcar*. Sony Music, 1995.
- Classen, Sabina et al. “World Chaos, 1990.” YouTube, uploaded by Tim Sipkes, 7 September 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=8AJDF90ETgw>
- de Castro, Armando & de Castro, Carlos. “Larga vida al rock ‘n’ roll.” *Larga vida al rock ‘n’ roll*. Chapa Discos, 1981.
- De la Parra, Lina. “Por el metal.” *Atracción fatal*. Art & Co. Records, 2012.
- DeMaio, Joey. “Metal Warriors.” *The Triumph of Steel*. Atlantic Records, 1992.
- , & Friedman, Ross. “Kings of Metal.” *Kings of Metal*. Atlantic Records, 1988.
- Echeverri, Andrea. “Florence.” *YouTube*, uploaded by National Records, 15 August 2013, www.youtube.com/watch?v=P02t5kGzNzQ.
- . “El estuche.” *Ruiseñora*, Nacional Records, 2012.
- . “Florecita Rockera.” *El dorado*. Nacional Records, 1995.
- . “Angora - Florecita Rockera / Cover Aterciopelados.” *YouTube*, uploaded by Angorarock, July 29 2011, https://www.youtube.com/watch?v=_1xZUTg6lTE
- . “Florence, Ruiseñora.” *YouTube*, uploaded by Andrea Echeverri, 16 August 2012, www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k&t=645s.

- Escudero, Julián. *Liseth Camacho, Sexecution- Festival Calibre -Cruzada del Fuego 2016. Antares El Mejor Rock*, 2016, Tuluá, Colombia,
<https://www.youtube.com/watch?v=xmCeP0bclKg&t=3s>
- . *Laura Angulo, vocalista y guitarrista Póker*. 2018, Bogotá, Colombia,
<https://metaly-metal.com/members/laura-angulo>
- Filosa Heavy Metal. *Filosa-Furia del vengador*. 2019, Buenos Aires, Argentina,
<https://www.youtube.com/watch?v=QgymOOHBX0E>
- Gautama, Siddhartha. *Pogo de féminas en Rock al Parque*, 2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=XVEzaMShLIM>
- González, Jorge. "We are sudamerican rockers." *Ni Por La Razón, Ni Por La Fuerza*. EMI, 1996.
- Halford, Rob, Tipton, Glenn et al. "Painkiller." *Painkiller*. Columbia Records, 1990.
- . "Screaming for vengeance". *Screaming for vengeance*. Columbia, 1982.
- Hetfield, James et al. "Enter Sandman." *Metallica*. Elektra Records, 1991.
- Hudson, Saul and Rose, Axl. "Welcome to the jungle." *Appetite for destruction*. Geffen Records, 1987.
- Indisposed. *Indisposed en tarima. Euphoric Party*. *YouTube*, uploaded by Gabriel Columbus (Rompiendo el sonido), 13 August, 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=ROTDyLDG1KA&t=2s>
- Iron Maiden, "Aces High." *YouTube*, uploaded by RockHD100, 1 March 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=ExBgNPObC5w>
- Johnson, Brian, Young, Malcom, et al. "Rock n Roll Ain't Noise Pollution." *Back in black*. Atlantic Records, 1980.
- King, Joe & Martin, Alex. "Love me." *Shout at The Queers*. Doheny Records, 1982.
- Larkin, Joan, Mitchell, Carrie et al. "Cherry bomb." *The Runaways*. Fidelity Records, 1976.
- Larkin, Joan. "Bad Reputation." *Bad Reputation*. Boardwalk Records, 1981.
- . Joan Jett & The Blackhearts. "Androgynous." *YouTube*, uploaded by blackheartrec, 29 May 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=hNgi4I515NM>
- . Joan Jett & The Blackhearts. "Bad Reputation." *YouTube*, uploaded by blackheartrec, 8 June 2007, www.youtube.com/watch?v=bQ1GmAkRohE.
- , et al. "The Runaways- Cherry Bomb." *YouTube*, uploaded by TheRunawaysVEVO, 28 February, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=_EBvXpjdf8

- Lira, Fernanda. "Death Arcana." *Echoes of The Soul*. Napalm Records, 2021.
- . *New Tattoo*. 2023. Fortaleza, Brasil,
https://www.instagram.com/p/CzJ87X0u9_E/?utm_source=ig_embed&ig_rid=2c9bf08b-752e-4d9f-9650-78a0b88b2d60&img_index=1
- , et Al, "The Outsider, 2023." *YouTube*, uploaded by Metalsinglestv, 11, September 2023,
<https://www.youtube.com/watch?v=MZjohsnJZTs>
- Martínez, Jorge. "Vuelven los problemas." *Si la Muerte Me Mira de Frente Me Pongo de Lao*. Independiente, 2003.
- Morales, Jéssica et al. "Lxs Nadie." *Lxs Nadie*. Independiente, 2023.
- Nepentes, "Las Chicas Quieren Rockear." *YouTube*, uploaded by Edwin Gonzalez, 21 September 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XVEzaMShLIM>
- , "Quieren Rockear." *YouTube*, uploaded by locomotoravideos, 6 March 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=h3-LBnt3Ygo>
- Nervosa, "Masked Betrayer." *YouTube*, uploaded by Nacho Avila, 17 January 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=MF6jo6yL5jo>
- Nervosa en la calle*. 2013, Brasil, <https://www.youtube.com/watch?v=MF6jo6yL5jo>
- Páez, Rodolfo. "Ciudad de pobres corazones." *Ciudad de pobres corazones*. EMI Music, 1987.
- Periódico Desde Abajo, productores. "Polikarpa y sus viciosas. Entrevista y toque." *YouTube*,
 uploaded by Periódico desdeabajo, 27 February 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>
- Petunias, "Sales a la calle, 2022." *YouTube*, uploaded by Route Note, 26 June 2022,
<https://www.youtube.com/watch?v=82QonjuzK7c>
- . *8 de marzo Día Internacional de la Mujer*. 2022, Guayaquil, Ecuador,
https://www.facebook.com/103652748843756/photos/pb.100075913887318.-2207520000/133589179183446/?type=3&locale=ms_MY
- . *Kolériskas*. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=FfMESUWdiqk>
- Polikarpa y sus Viciosas. *Polikarpa y sus Viciosas*. 2018, Bogotá, Colombia,
<https://www.facebook.com/POLIKARPA.Y.SUS.VICIOSAS.OFFICIAL/photos/pb.100044545003317.-2207520000/1670700483010877/?type=3>
- . *Sandra Rojas en Rock al Parque*. 2014, Bogotá, Colombia,
<https://www.youtube.com/watch?v=wdmMAJuKY9A&t=25s>

Ralston, Kyle. *Concierto Joan Jett. Entrada. Salina, KS.* 2018, Salina, Kansas.

--. *Preparación al concierto de Joan Jett.* 2018, Kansas.

Ramírez, Elkin et al. "El idioma del rock." *El idioma del rock*, Athenea Producciones, 1998.

---. "Hijos del Sur." *Hijos del Sur.* Sonolux, 1990.

Snider, Dee. "We're not gonna take it." *Stay Hungry.* Atlantic Records, 1984.