

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Construcción de los discursos de feminidad en la escena
metalera limeña.

Caso de la banda Strogena.

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Antropología que
presenta:

Sara Dessiree Yrivarren Valverde

Asesor:

*Dr. **Victor Alexander** Huerta Mercado Tenorio*

Lima, 2022

Resumen:

El presente trabajo busca analizar los discursos de feminidad que se construyen alrededor de una banda femenina de metal, considerando el caso de Strógena, que es una banda peruana formada en el año 2013. En el 2017 lanzaron su primer disco, y actualmente se encuentran grabando el segundo. Dado su posicionamiento en la escena, resulta un buen referente para analizar las lógicas que subyacen tras su incursión en el escenario, sus redes de contactos y su relación con el público. Se busca entender los conflictos de género que atraviesan las mujeres en la esfera más pública de la cultura metalera, es decir en el escenario, en contraste con la homosocialidad del entorno metalero. Para ello, se han utilizado entrevistas, y observación participante en conciertos, ensayos, redes sociales y otros espacios donde las integrantes de la banda se mueven, analizando las situaciones en las que pudieran encontrarse por su condición de mujeres, con dificultades mayores de las que ya deben sortear los hombres en cualquier escenario musical de la realidad peruana.

Palabras clave:

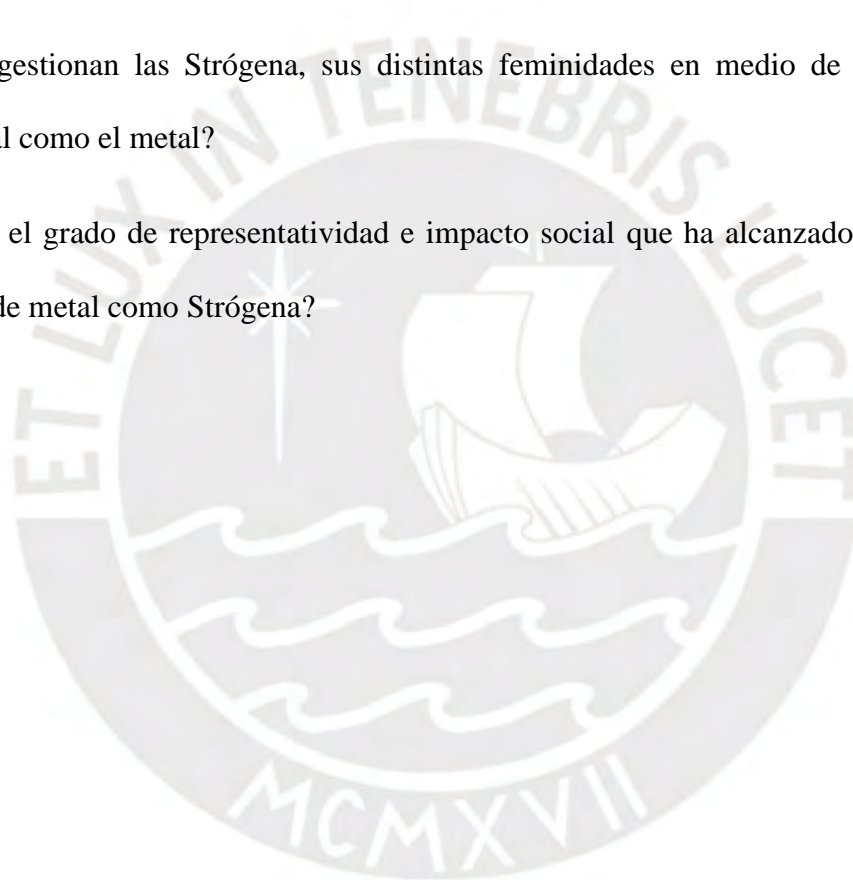
Metal, música, etnomusicología, género, masculinidad, feminidad, feminismo, homosocialidad, espacio social.

Pregunta principal:

¿Cuáles son los discursos de feminidad que construye la banda Strógena en la escena metalera peruana?

Preguntas secundarias:

- ¿Cuáles son las lógicas que maneja la banda para construir estos discursos?
- ¿Cómo gestionan las Strógena, sus distintas feminidades en medio de un espacio homosocial como el metal?
- ¿Cuál es el grado de representatividad e impacto social que ha alcanzado una banda femenina de metal como Strógena?

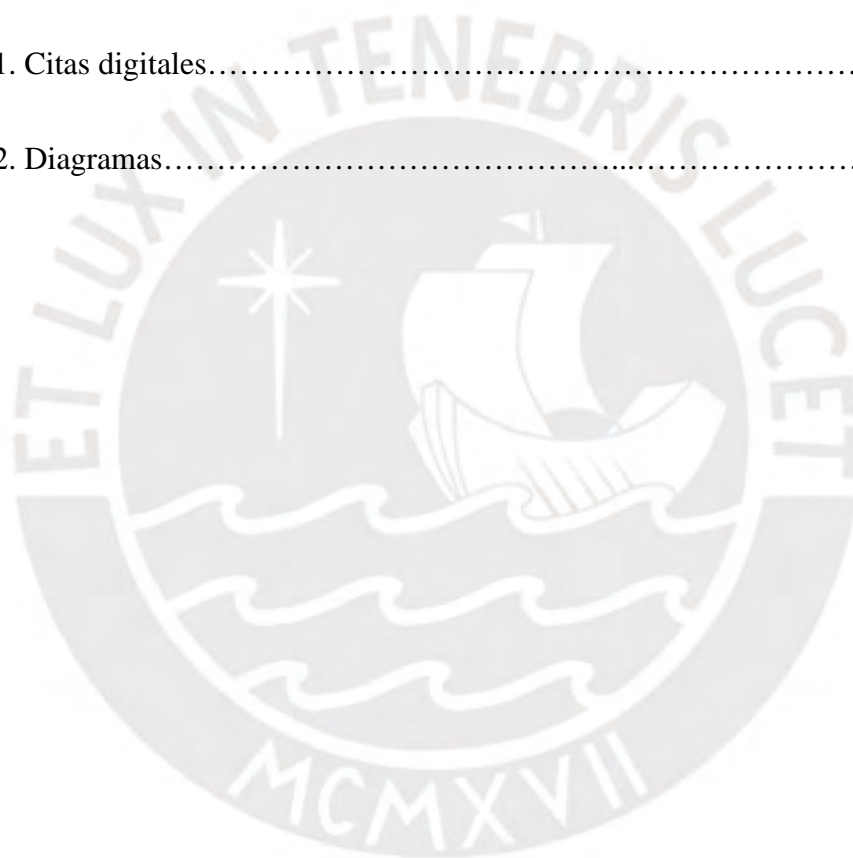


Índice

Introducción.....	07
1. Estado de la cuestión.....	10
1.1.Contexto y justificación.....	10
1.2.Estudios de género en la investigación metalera.....	11
1.3.Interseccionalidad: mujeres y el rock peruano.....	12
1.4.Feminismo en el punk. De Riot Grrrl a María T-ta.....	16
2. Marco teórico.....	21
2.1. El metal como subcultura.....	21
2.1.1. El metal como espacio homosocial.....	25
2.1.2. Mujeres en el metal peruano.....	34
2.1.3. Organizar un concierto.....	36
2.2.Tipos de feminidad.....	38
2.2.1. Modelos de mujer.....	40
2.3. Capital simbólico.....	43
2.3.1. Capital erótico.....	44
2.3.2. Masculinidad y capital masculino.....	47
2.4. La performance y el cuerpo.....	50
3. Diseño metodológico.....	56

3.1. Definición del campo.....	57
3.2. Definición de los informantes.....	62
3.3. Metodología.....	63
4. El caso de Strogena.....	67
4.1. Los inicios de la banda.....	67
4.2. La propuesta como banda.....	73
4.2.1. Legitimar una banda femenina.....	76
4.2.2. Negociar feminidades.....	79
4.2.3. Transgredir los discursos.....	86
4.3. El concierto como campo de batalla.....	98
4.3.1. Preparándose para la batalla.....	99
4.3.2. El escenario como trinchera.....	103
4.4. Más allá del concierto.....	108
4.4.1. Respuesta comercial.....	108
4.4.2. Respuesta social.....	113
4.4.3. Gestionar la doble vida.....	117
5. Conclusiones.....	120
5.1. Lógicas en sus discursos.....	120
5.1.1. Des-corporalizar el sonido de la banda.....	120

5.1.2. Des-sexualizar el performance.....	121
5.1.3. Romper con los prejuicios de género.....	122
5.2. Deconstrucción de la escena.....	123
6. Bibliografía.....	127
7. Anexos.....	139
7.1. Citas digitales.....	139
7.2. Diagramas.....	144



Índice de figuras

Figura 1: Comparativa de estadísticas de bandas femeninas en conciertos al 2018 entre el Huffington Post y el colectivo María Landó.....	p. 13
Figura 2: Fanzines de Riot Grrrl.....	p. 17
Figura 3: María T-Ta y el punto de placer. Material compilado por Subterrock.....	p. 19
Figura 4: Masculinidad en el metal.....	p. 27
Figura 5: Cosificación de la mujer en el metal.....	p. 29
Figura 6: Portadas de álbumes de The Runaways, Lita Ford, Joan Jett y Doro Pesch.....	p. 32
Figura 7: Lita Ford y Joan Jett, feminidad contrastada.....	p. 33
Figura 8: Flyers de conciertos con enfoque de género.....	p. 70
Figura 9: Convocatorias de integrantes para la banda Strógena.....	p. 71
Figura 10: Fotos con integrantes de la banda Necropsya.....	p. 77
Figura 11: BabyMetal junto a Opeth / Strógena junto a Udo, Blaze Bayly y Sara Monzón.....	p. 78
Figura 12: Foto de la banda para el álbum / foto de la banda durante el concierto.....	p. 81
Figura 13: Portada de The Runaways live in Japan / Portada de Strógena sold out en Japón.....	p. 110
Figura 14: Respuesta de los fans.....	p. 112
Figura 15: Distribución del público en los conciertos.....	p. 113
Figura 16: Influencia en adolescentes.....	p. 115
Figura 17: Verónica y Ana con sendas hijas.....	p. 117

INTRODUCCIÓN

El heavy metal es un género musical derivado del rock, basado en la experimentación de sonidos que realizó Black Sabbath en sus inicios durante la década de 1970, e influenciado por importantes referentes del hard rock como Led Zeppelin o Deep Purple. Posteriormente, se fue diversificando y alcanzando un impacto global hasta llegar al Perú en los años 80's. El metal se caracteriza por su sonido estridente, sus ritmos veloces y sus guitarras distorsionadas, es por esto que generalmente, se le asociaba con un gusto masculino, haciendo referencia al empoderamiento, la libertad y la rebeldía (D. Winstein, 1991).

Este estilo musical llega al Perú en un contexto complicado en medio del conflicto armado interno, y como parte de las influencias punk que originaron el movimiento subterráneo, compuesto principalmente, por jóvenes varones inconformes con los problemas sociales y económicos por los que atravesaba el país. Pocas eran las mujeres militantes del movimiento subterráneo, y muchas menos las que se interesaban en el metal, dada la peligrosidad de los conciertos durante los toques de queda, y la crudeza de los sonidos y las letras de la música que se creaba en ese entorno.

Poco a poco, la subcultura metalera se separó del movimiento subterráneo ya que la música metal requiere de mucha destreza y calidad musical, mientras que los subterráneos se influenciaban de la improvisación y baja calidad que caracterizaba al punk británico de la época. De manera que los metaleros se volvieron herméticos y muy selectivos, haciendo que la difusión de su música sea muy reducida, alcanzando a muchas menos mujeres que varones.

La presencia femenina comenzó a aumentar después de los años 90's, cuando las calles se sintieron más seguras y la música encontró un mercado más estable para su difusión. Siendo Ni Voz Ni Voto la primera banda de metal que incluía una mujer en su formación, en 1994, sin tener buena acogida en el público metalero y desarrollando sus primeros años entre los escenarios de conciertos punk. Posteriormente, hacia inicios del nuevo milenio, más mujeres incursionaron en los exigentes escenarios metaleros. Bandas como Area7 o Reino Ermitaño empezaron a afianzar el camino para que más mujeres participen activamente de este género. Hoy en día se cuentan muchas bandas femeninas tanto en Lima como en provincias entre las que destacan Mandrágora, Vulture, Contracara, Hamadria, y por supuesto, Strógena. Este largo camino a través del tiempo estuvo marcado por dificultades no solamente propias de la carrera musical, sino también por conflictos de género, prejuicios y discriminación.

La presente investigación busca abordar estas experiencias desde los discursos de las protagonistas, así como las lógicas utilizadas en su quehacer musical y sus dinámicas como banda, alrededor de su identidad femenina. Por ello se ha elegido a una banda netamente femenina, con la que se pueden identificar y analizar desde distintas posiciones, las dinámicas y conflictos que se suscitan en la labor musical de las mujeres en una escena tan masculinizada como el metal.

Es importante identificar y evidenciar este tipo de problemáticas en el contexto de una sociedad tan machista como la peruana, en donde las mujeres deben desarrollar discursos con los que enfrentarse a los estereotipos y prejuicios que envuelven a la figura femenina en el entorno público y, sobre todo, en la industria musical. También es importante entender la manera en que se gestionan distintas feminidades en función de los grupos sociales por los que las mujeres transitan, entendiendo los intereses de ambas partes, y la manera en que la banda negocia estas feminidades en los tres espacios de su vida, el

laboral, el musical y el familiar, tomando como base, las diversas feminidades y masculinidades planteadas por Norma Fuller.

Esta investigación se enfoca en una única banda, pero se nutre de experiencias, entrevistas y conversaciones con distintas bandas femeninas de Perú y el extranjero, buscando entender la construcción de la feminidad en un entorno homosocial que se aferra a prácticas y lógicas masculinas, y parece ignorar la creciente presencia femenina en sus espacios.



1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. CONTEXTO Y JUSTIFICACIÓN

En el 2017 se realizó en Santiago de Chile, el tercer coloquio de investigación musical organizado por Ibermúsicas, que es un programa de fomento de las artes musicales tanto en su ejecución, como en la labor investigativa de las mismas. Se presentaron mujeres de más de diez países latinoamericanos a exponer las problemáticas que enfrentan las mujeres al incursionar en la música en sus distintos estilos, desde músicas tradicionales hasta música electrónica. En este coloquio, fui invitada a presentar la situación de las mujeres en la escena metalera peruana (Yrivarren, 2017), y se publicó un acta con cada una de las ponencias expuestas, titulada *Música y mujer en Iberoamérica: Haciendo música desde la condición de género* (2017) a cargo de Juan Pablo Gonzales como editor. Este trabajo, a modo de exploración inicial, muestra a grandes rasgos, ciertos dilemas y conflictos que deben atravesar las mujeres para lograr visibilidad y prestigio dentro de la escena metal limeña, y la escena rockera peruana en general. Dicha investigación se basó en la poca bibliografía existente en ese momento, en datos estadísticos y en experiencias personales, de las cuales ya había reflejado en un artículo previo, titulado *El genius loci del metal peruano* (Yrivarren, 2015). Muchas cosas quedaron sin decirse por falta de tiempo, y otras tantas requerían mayor profundización, ya que sentía que me faltaba entender las razones que subyacen en las problemáticas de género en torno a la labor musical, es por eso que decidí continuar con el tema, indagar más exhaustivamente, los conflictos que enfrentan las mujeres no solo en la industria musical peruana que ya de por sí tiene sus propias trabas, sino en un espacio tan hermético como el metal, y cómo gestionan su feminidad para abrirse camino en ese entorno.

1.2. ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA INVESTIGACIÓN METALERA

Sobre las cuestiones de género en la cultura metalera se han escrito diversos artículos, entre los que destacan la labor de Deena Weinstein y Simon Frith. La primera escribió su icónico libro *Heavy Metal a cultural sociology* (Weinstein, 1991) donde explora todas las facetas del metal como subcultura, y dedica especial cuidado al enfoque de género, identificando al metal como una comunidad muy masculina, muy misógina, pero donde las mujeres no dejan de estar presentes. Es una primera aproximación para cualquier estudio sobre la cultura metalera. Posteriormente, complementó sus primeras investigaciones con *Heavy metal the music and its culture* (2009), donde profundiza sobre las cuestiones de identidad y cultura en la comunidad metalera. Además, participa con su artículo *Playing with gender in the key of metal*, en un compilado sobre estudios de género, llamado *Heavy Metal Gender and sexuality*, a cargo de Heesch y Scott (2016). En este libro se pueden encontrar distintos artículos que han servido al presente estudio, como el de Dietmar Elflein, *Never say die!: Ozzy Osbourne as a male role model*; el artículo de Sarah Shaker y Florian Heesch, *Female metal singers: A panel discussion with Sabina Classen, Britta Görtz, Angela Gossow and Doro Pesch*, entre otros.

Simon Frith, por su parte, en 2016 edita un compilado de artículos junto con Andrew Goodwin donde también colabora Hebdige con un artículo sobre la subcultura y diversos autores abordando el rock y el pop desde diversos enfoques. *On Record*, el libro, nos presenta artículos de estudios culturales y subculturales de la música, la industria musical, procesos creativos, musicología y sexualidad. Para el presente estudio, se han tomado de este libro, varios artículos como el de Will Straw (2016), *Characterizing Rock music culture: The case of Heavy metal*, donde analiza el perfil de las clases obreras que se insertan en la cultura metalera, dando importancia a la construcción de masculinidad. También se usó el artículo de Barbara Bradby, *Do-talk and Don't talk: The division of*

the subject in girl group music, en el que explora cómo históricamente, los grupos de chicas han generado importantes cambios en la historia del rock mediante su lírica y su sonoridad. Asimismo, el artículo de Simon Frith y Angela McRobbie, *Rock and sexuality*, donde explican la sexualización y masuclinización del rock desde las presentaciones de Elvis Presley, denominándolo “cock rock” (rock falocéntrico).

Por otro lado, Rosemary Lucy Hill (2016), en su libro *Gender, metal and the media*, analiza los conflictos de ser oyente de metal siendo mujer. Aborda desde su perspectiva personal, y de diversas oyentes de este estilo, interseccionando cuestiones de género, raza y sexualidad.

Otro texto relevante es el artículo de Nelson Varas-Díaz, Sigrid Mendoza, Eliut Rivera y Osvaldo Gonzalez (2017) *Heavy metal as a vehicle for critical culture in Latin America and the Caribbean: Challenging traditional female gender roles through music*, donde se busca entender, mediante entrevistas a diversas mujeres músicas de Latinoamérica que han incursionado en el Heavy Metal y debieron enfrentar expectativas de roles de género no solo de la sociedad en general, sino también de las propias de la misma subcultura.

1.3. INTERSECCIONALIDAD: MUJERES Y EL ROCK PERUANO:

Son muy conocidas las dificultades de hacer música y vivir de la música en el Perú. Si bien en los últimos años se ha visto una mejora en la calidad y cantidad de conciertos en vivo, favoreciendo la labor artística de los músicos, aún pocos alcanzan la capacidad de poder vivir de su música como en cualquier otra profesión.

Sin embargo, esta dificultad se incrementa exponencialmente cuando estos músicos son, además, mujeres. *Conciertos Perú* es una página con larga trayectoria, que busca siempre difundir y potenciar la actividad musical mediante las crónicas de conciertos, entrevistas,

y artículos diversos, entre los cuales realizó un recuento de la presencia femenina en los principales escenarios del 2017 en el Perú, y los resultados, a grandes rasgos, fueron los siguientes:

- Día de rock peruano 2017: 0 de 30 (el 0%)
- Road to Ultra 2017: 0 de 9 (el 0%)
- Solaris Festival 2017: 0 de 16 (el 0%)
- Alternativo Music Festival 2017: 0 de 24 (el 0%)
- Vivo x El Rock 9 (2017): 1 de 24 (el 4%)
- Taytakunan Festival 2017: 1 de 14 (el 7%)
- Selvámonos 2017: 2 de 18 (el 11%)
- Cosquin Rock 2017: 3 de 28 (el 11%)¹

Este sencillo cálculo evidenció la poca presencia de las mujeres rockeras peruanas, poniendo en discusión las dificultades que podrían estar enfrentando para llegar a los escenarios. Dicha página menciona la actitud de los productores y del público en general, y no solamente la actitud de consumo prefiriendo bandas masculinas, sino el desdén y menosprecio que se muestra en las críticas a bandas femeninas, con comentarios del tipo: “no hay artistas mujeres que estén al nivel de los festivales” (Conciertos Perú, s/f a).

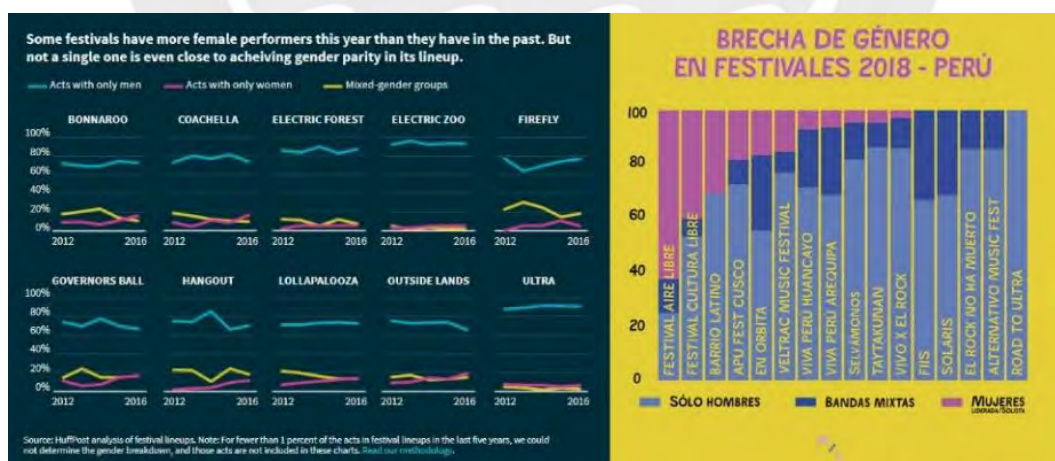


Figura 1: Comparativa de estadísticas de bandas femeninas en conciertos al 2018 entre el Huffington Post y el colectivo María Landó. Fuente: elaboración propia.

¹ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 1.

Por su parte, la plataforma feminista María Landó, que se dedica a visibilizar la labor musical de las mujeres en las escenas peruanas, realizó su propio estudio para el año 2018 (María Landó, 2019), analizando conciertos masivos diversos como música electrónica, latina o rock chicha, identificando que la escasa presencia de mujeres en comparación con los artistas masculinos, limita también la difusión de su obra y el crecimiento de su carrera artística, de manera que, aunque se pudiera decir que las mujeres aparecen poco por no alcanzar aún a un público considerable, es una lógica que entra en un círculo vicioso donde se les resta la posibilidad de ampliar el espectro de su público, mientras las bandas con mayor trayectoria e impacto mediático, siguen expandiendo sus horizontes (Martínez, 2019).

De forma similar, un estudio preliminar del desbalance de género en los escenarios metaleros en Lima, llegó a similares conclusiones:

Suelen presentarse, en promedio, unas diez bandas de entre cuatro y cinco integrantes, es decir, cuarenta a cincuenta personas en una sola noche. [...] Esto significa que solo eventualmente se puede encontrar a una mujer compartiendo escenario entre más de cuarenta hombres. (Yrivarren 2017, p. 140)

Este estudio se presentó en el marco del III Ibermúsicas realizado en Santiago de Chile, y que tuvo como tema justamente las dificultades de hacer música en América Latina, desde la condición de género, y en el que se presentaron trece investigadoras de once países, con diversos problemas que enfrentan las mujeres al hacer música en sus respectivos países, y desde distintos géneros musicales, desde la música clásica hasta la electrónica. De manera que este no es solamente un problema del rock ni un problema peruano, sino que forma parte de una amplia cultura machista que parece menospreciar la capacidad creativa, interpretativa y performativa de las mujeres en la industria musical, como podemos ver en otros estudios como, por ejemplo, el realizado en México sobre la presencia de bandas femeninas y mixtas en los conciertos de rock (Escamilla, 2019).

En Europa, el éxito de las bandas de folk-metal, gothic-metal y symphonic-metal se maximiza con la presencia y voz de una mujer. Pero este éxito mediático está envuelto, además, por una sexualización del cuerpo femenino que trasciende su desenvolvimiento musical. Ante esto, Jill Hughes publica *Not just tits in a corset* (2014), libro en el que trata de desvincular la imagen sexualizada de las mujeres en el metal internacional, y concentrarse en visibilizar su carrera artística enfatizando la diversidad de géneros en los que las mujeres incursionan actualmente como crítica a la aparición de un género llamado “metal femenino” que engloba en una sola etiqueta, la misma gama de variantes de metal que se muestran por separado al considerar lo masculino como característica por defecto. Pero esta problemática va mucho más allá de la invisibilización o la sexualización. Son los hombres, sobre todo desde el público, quienes parecen exigir escenarios misóginos en los conciertos rockeros. Oscar García (2018)² inicia su artículo con una frase muy fuerte:

“A Diana Foronda, cantante de la banda de metal Área 7, la han amenazado con violarla y matarla tantas veces que ya no las puede contar”.

El aparente rechazo a las bandas femeninas se hace más evidente en redes sociales, pero los comentarios no quedan solo en frases de odio o menosprecio como profesionales de la música, sino que, en algunos casos, han alcanzado niveles de cosificación, violencia sexual y amenazas de muerte, con lo que se podría deducir que esta misoginia apunta directamente a ellas por el simple hecho de ser mujeres y no necesariamente por su destreza en la música. Por lo que será valioso analizar comparativamente, ambos tipos de ataques, sus intereses, motivaciones y repercusiones tanto para la escena en general como para la carrera musical de una banda femenina.

² Revisar anexo de citas digitales: Figura 2.

1.4. FEMINISMO EN EL PUNK. DE RIOT GRRRL A MARÍA T-TA:

En 1991 en Olympia, Allison Wolf y Molly Newman de Bratmobile, inician un fanzine punk llamado Riot Grrrl que inició un movimiento feminista sin precedentes en la historia del rock. Si bien en épocas anteriores, muchas mujeres habían incursionado en bandas rockeras, nadie había evidenciado los conflictos de género que denunciaban las Riot Grrrl en su manifiesto (Adam, 2018). Kathleen Hanna y su banda Bikini Kill, fueron consideradas líderes de este movimiento que buscaba igualdad de género en los escenarios, y mejores oportunidades para las bandas femeninas hasta entonces ninguneadas.

Anabel Vélez (2018) afirma que, gracias a ellas, fueron redescubiertos y revalorados importantes íconos femeninos del rock, quienes en sus inicios fueron objetualizadas, criticadas y ridiculizadas por la prensa y los fanzines de la época, al pertenecer a bandas femeninas. Las volvieron estandarte del naciente movimiento femenino del punk y las promocionaron en sus fanzines. Muchas de estas bandas no habían definido una postura feminista frente al rock o en torno a sus letras, pero sus historias de rechazo en la escena eran más que suficientes.

Tras el boom del feminismo en los setenta, parecía que muchas mujeres pensaban que ya se había ganado esa batalla, pero no cierto es que no era así. En los noventa, las hijas de aquellas que lucharon por los derechos de las mujeres empezaron a unirse [...] organizando conciertos benéficos o grupos [...]. Ellas redescubrieron a bandas como The Raincoats, The Slits, Patty Smith o X-Ray Spex. Las reivindicaron y las tomaron como modelos a seguir. (p.292).

El punk, como movimiento transgresor y antisistema, era el entorno perfecto para que las feministas de la tercera ola pudieran elaborar y difundir sus ideales, los que se organizaban, en cuatro ejes primordiales que se enuncian en su manifiesto publicado en 1991 en el Bikini Kill Zine 2, el fanzine de las Riot Grrrl:

- Facilitar a las mujeres, el acceso a la producción musical y el debate en torno a los trabajos de otros.
- Fomentar y apoyar a las mujeres a formar parte de la escena.
- Mantener una estructura antisistema donde se comparta la información de manera abierta y se reduzcan las posibilidades de beneficiarse del capitalismo.
- Apoyar a la fuerza revolucionaria de las mujeres que pueda ayudar a generar cambios importantes en el mundo real.³

Queda claro que su interés principal era la inclusión de las mujeres en las escenas punk como un derecho que sentían tener en igualdad con los hombres, pero que les era negado. Esa era su principal manera de rebeldía y deseo por cambiar el mundo.

En este sentido, era importante transmitir estos ideales a través de fanzines y música, pero más allá de las canciones, también mediante el performance y los discursos vertidos en los escenarios.



Figura 2: Fanzines de Riot Grrrl. Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, en el Perú la situación era un poco diferente. Durante los años ochenta, el punk que se desarrollaba en el movimiento subterráneo era propio de una cultura limeña-migrante muy masculina, que, sumada a la peligrosidad del conflicto armado de aquellos años, construía un entorno hostil para las pocas mujeres que se atrevían a formar parte.

Atrapados y encerrados, por un lado por el emergente terrorismo ke [sic.] iniciaba su sendero de sangre y destrucción, y por otro lado por los políticos corruptos e ineptos, toda una generación decidió buscar su propia solución y abrirse paso a punta guitarrazos y cantos de guerra. (Factory Zine, 2010).

³ Revisar anexo de citas digitales: Figura 3.

La sexualización de las mujeres era una práctica normalizada tanto desde las fuerzas armadas como desde los movimientos revolucionarios. Las más perjudicadas eran las mujeres pobres quienes no podrían hacer valer sus derechos o no estaban seguras de tenerlos.

Sin embargo, la guerra dio como resultado lo que Rocío Silva Santisteban (2008) llama la «basurización» de los objetos desechables de la nación, incluyendo principalmente los cuerpos de las mujeres andinas pobres. Las prácticas de sometimiento a tortura sexualizada y violaciones de militantes femeninas, bajo sospecha o confirmadas, en tiempos de guerra fueron tácticas comunes de las fuerzas armadas y la policía. (Green 2012, p. 69).

Fue una mujer feminista, transgresora y punk quien se atrevió a cuestionar las estructuras machistas de la sociedad peruana en sus canciones y en su performance en el escenario. Ella planteaba problemas tan normalizados como el maltrato, discriminación y violación sistemática de empleadas domésticas, la doble moral entre la mujer virginal y la mojigata, o entre la mujer liberal y la llamada puta. Todo esto desde la música punk subterránea y los fanzines (Coria, 2013).

Empujón Brutal fue una banda mixta con María T-ta a la cabeza en la voz, Tamira Bassallo en el bajo, guitarra y batería eran hombres. Pero María también fundó la primera banda subte femenina llamada La Concha Acústica (en alusión a la concha como coloquial de vagina). En ambos proyectos, T-ta utilizaba los recursos histriónicos aprendidos en la escuela de teatro de la Comunidad de Lima, para desarrollar un performance y una manera de expresar sus discursos, muy particulares que posteriormente fueron replicados por otros artistas peruanos como Cardenales o Lima 13. También desarrolló un fanzine llamado “Punto de Placer”, que circulaba en el año 1986, donde vertía su afición al dibujo y la expresión visual mediante collages (recurso típico del punk) para difundir su mensaje más allá del concierto.

El mensaje que María T-ta transmitía en sus fanzines y en el escenario, lejos de enfocarse en la rebeldía contestataria antisistema en términos políticos, económicos o de clase, se centraba en el feminismo, la liberación sexual y la denuncia de la violencia machista imperante en la sociedad peruana de su tiempo. Sin embargo, el movimiento subterráneo recibió dichos discursos de muy mala manera pues, en cuestiones de género, aún mantenía los estándares conservadores de las culturas provincianas que migraron a la capital, y de las familias limeñas conservadoras de clases media y alta.



Figura 3: María T-Ta y el punto de placer. Material compilado por Subterrock (Coria, 2013). Elaboración propia.

La escena del rock subterráneo era antisistema, pero la igualdad de género no era parte de la agenda. Y el antimachismo de María T-ta sacaba a flor de piel los temores más íntimos en la masculinidad marginal subte. (Bazo 2017, p. 126).

María T-ta encontró detractores en el movimiento subterráneo. Ella y su amiga y compañera de banda Tamira Vasalo, fueron atacadas, cosificadas e insultadas por sus mensajes de feminidad transgresora y de liberación sexual. Los hombres punks no estaban listos para revelarse contra esa parte del sistema porque no eran capaces de entender los problemas de las mujeres, y estaban más concentrados en los problemas sociales.

Su agenda transgredía a los transgresores. María T-ta infiltró lo femenino, considerado doméstico y privado, por lo tanto, no relevante en una contracultura callejera y netamente

masculina preocupada en denunciar cosas “serias” y por eso, se le calificó de inauténtica, “posera”. (Bazo 2017, p. 124).

Ella incitaba a las pocas mujeres de la escena subterránea, a revelarse de igual manera contra los constructos machistas, pero a cambio, recibió rechazo, insultos y amenazas, teniendo que salir del país para nunca más volver, desconectándose incluso de sus amistades cercanas, al punto de que la noticia de su muerte solo llegó al Perú varios años después de sucedida. El discurso de María T-ta y su empujón brutal terminó por ser silenciado por el patriarcado, pero no olvidado.

El problema fue la manera como las punks, que desafiaban conscientemente las normas tradicionales de feminidad, fueron acogidas con una reacción violenta predeterminada: fueron acusadas de ser putas. Una mujer que se participa conscientemente en actos de ambigüedad de género y rebelión sexual los entiende como resistencia. (Green 2012, p. 83).

Ya Pedro Cornejo (2002) y Daniel F. (2007) exploraban la historia del rock peruano casi sin mencionar presencia femenina. Sin embargo, se puede encontrar en María T-ta un referente femenino importante para el rock peruano. Aún con esto, es importante recalcar que María T-ta empezó sus incursiones artísticas en 1986, tres años después de la aparición de la primera banda de metal peruano, Oxido (1983), y la consecuente segregación de los metaleros hacia una nueva escena, diferenciándose de los subterráneos (Yrivarren, 2015, 2017). De manera que la labor y el impacto feminista de María T-ta no ha calado demasiado en la escena metalera directamente, pero no deja de ser importante, ya que muchas bandas metaleras, sobre todo las de estilo más “Hardcore” continuaron participando en conciertos punk y compartiendo ciertas ideologías de corte contestatario que pudieron influir en la escena metalera posteriormente.

2. MARCO TEÓRICO

Para entender la escena metalera es importante revisar conceptos como subcultura de Hebdige (2004) y comunidades emocionales de Maffesoli (1990). Que entienden la música más allá de una expresión cultural sonora y la llevan al nivel de una productora de cultura tanto en sonido como en estética, discurso y performance.

El metal, a nivel mundial, se ha configurado como un espacio evidentemente masculino. Y, aunque ya desde fines de los 70s han aparecido en la escena rockera y metalera mundial, mujeres como Lita Ford y las Runaways, que, con ciertos conflictos de género, tuvieron mucha aceptación, en el caso de Lima, recién en los últimos diez años, se ha notado una mayor presencia femenina no solo como aficionadas a la música y la estética, sino también como intérpretes, lidiando con diversos conflictos y roces de género más allá del machismo generalizado en el Perú.

2.1. EL METAL COMO SUBCULTURA:

Andrew O'Neill (2017) Define al metal como el más duradero de los sonidos modernos, el que trasciende modas. Y aún con eso, identifica al Heavy Metal como un término inicialmente despectivo. Pero para definir el metal y diferenciarlo de las otras variantes del rock, se puede recurrir a los estudios de Deena Weinstein (1991) o Sam Dunn (2005), quienes sitúan su origen hacia fines de los años 70s, con un auge importante hacia los 80s, y una permanencia en el tiempo de la que otros estilos como el punk, carecen. Enmarcándolo bajo la influencia del hard rock, pero caracterizado por ruidosas distorsiones de guitarras, extensos solos y densas percusiones.

Esto se enmarca en la definición de subcultura que plantea Hebdige (2004) quien, a su vez, se basa en las teorías de Albert K. Cohen para subculturas en términos de criminología, y las convierte en una categoría para definir grupos sociales basados en el estilo.

[Cohen] Definió la subcultura como “[...] una solución de compromiso entre dos necesidades contradictorias: la necesidad de crear y expresar la autonomía y la diferencia respecto a los padres [...] y la necesidad de mantener las identificaciones con los padres” (Hebdige, p. 108-109)

Subcultura es entonces, un grupo social de jóvenes que busca transgredir la cultura hegemónica de sus padres, pero sin apartarse completamente de la influencia de esta. Una subcultura no puede sobrevivir sin la cultura hegemónica, pues se basa principalmente en el estilo y descuida muchas de las cuestiones fundamentales de supervivencia. Explica pues, que cada subcultura debe gestionar lo que desea transgredir y lo que necesita mantener para subsistir y resistir.

No existe razón alguna para suponer que las subculturas sólo afirmen espontáneamente las “lecturas” bloqueadas excluidas de la radio, la televisión y la prensa (conciencia de un estatus subordinado, modelo conflictivo de la sociedad, etc.). También articulan, en mayor o menor medida, algunos de los significados e interpretaciones preferentes, aquellos que son favorecidos por y transmitidos a través de los canales autorizados de la comunicación de masas. Los miembros típicos de una cultura juvenil de clase trabajadora en parte replican y en parte aceptan las definiciones dominantes de quiénes y qué son, y existe una sustancial cantidad de terreno ideológico compartido no sólo entre ellos y la cultura dominante (por lo menos en sus formas más “democráticas” y accesibles). (p. 120)

Hebdige explica las subculturas a partir de los códigos que conforman el estilo, lo aceptado y lo transgredido. De manera que estos códigos permiten unificar a un grupo social reducido criticando o contradiciendo una cultura más amplia.

El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van “contra natura”, interrumpiendo el proceso de “normalización”. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la “mayoría silenciosa”, que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso. (p. 34)

En este sentido, el metal se construye como subcultura, pues transgrede cuestiones de género, clase y estética, adoptando elementos de la cultura imperante, pero también de otras subculturas. Weinstein lo define como “cultura bricolaje”, concepto que extrajo a su vez, de Hebdige (2004) cuando escribe:

Si tomamos como punto de partida la definición de cultura empleada en *Resistance Through Rituals*, “cultura es el ámbito en que los grupos sociales desarrollan distintos esquemas de vida e imprimen una forma expresiva a su experiencia social y material” (Hall y otros, 1976a), descubriremos que cada subcultura representa una forma distinta de manejar la “materia prima de la existencia social” (Hall y otros, 1976a). Pero ¿en qué consiste exactamente esa “materia prima”? Marx nos dice: “Los Hombres crean su propia historia, pero no simplemente a su gusto, no la crean bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente interpuestas, dadas y transmitidas desde el pasado” (Marx, 1951). (Hebdidge 2004, p. 113).

De esta manera, se explica cómo es que el metal se construye como un collage que ensambla una serie de elementos extraídos de la cultura ya existente. Las chaquetas de cuero de los moteros, estética y sonidos entre el punk, el blues y el hard rock, los metaleros nórdicos tomaron elementos vikingos, los metaleros estadounidenses adoptaron el estilo cowboy, etc. y los redefine en un nuevo concepto que desarrolla una subcultura basada en la preexistente.

Sin embargo, Angela McRobbie (1990) encuentra en Hebdige cierto vacío en su enfoque sobre las subculturas, en la que su perspectiva como hombre no le permite ver las cuestiones de género tan clara y objetivamente a pesar de tener los recursos para hacerlo:

Pero a pesar de que su método se basa en el trabajo de feministas como Kristeva y es una de las más usadas por feministas que trabajan en estudios de medios, Hebdige en general, reproduce todavía otro “silencio”. La pena es que él, de algún modo, pierde la oportunidad de abordar el secreto mejor guardado de la sub-cultura, hablando del estilo como hombre, pero nunca desambigua su prerrogativa masculina. Esto no quiere decir que las mujeres eran negadas al estilo, sino que el estilo de una subcultura es principalmente de los varones. [...] Si él hubiese presionado más su análisis sobre el estilo, Hebdige bien podría

haber descifrado la cuestión de la sexualidad, masculinidad y la aparente redundancia de mujeres en la mayoría de subculturas⁴. (McRobbie 1990, pp. 60-61, traducción propia)

De manera que los estudios sobre el metal como subcultura, también se han inscrito en esta ausencia de perspectiva de género, considerando que pueden existir mujeres, pero proponiendo por defecto, todas las características y hallazgos en términos masculinos, invisibilizando la feminidad en los códigos de la subcultura metalera.

A su vez, se puede decir que el metal es también una tribu urbana de Maffesoli (2004), pues los códigos que maneja pueden ser cerrados, pero son repetibles y replicables en distintos grupos sociales (Yrivarren, 2012, 2015). No llegan a ser iguales una comunidad metalera en Birmingham y la comunidad metalera peruana, pero sí son muy parecidas y manejan códigos similares.

Una subcultura como el metal, se carga así, de muchos simbolismos y códigos de los que se apropia o construye, como las camisetas de bandas, las chaquetas de cuero, piezas metálicas en la vestimenta, y sonidos estridentes y contundentes. Incluso O'Neil (2017) hace referencia al saludo metalero como un código identitario:

El saludo, gesto sutil pero importante, reconoce que estamos en presencia de otro heavy [...]. Es nuestro equivalente al saludo masónico. (p. 14).

Se puede deducir entonces, que hablar de la música metal no es lo mismo que hacer referencia a la cultura metalera que rige y articula a las comunidades metaleras. Para el

⁴But although his method draws on the work of feminists like Kristeva and is one widely used by feminists working in Media Studies, Hebdige by and large reproduces yet another "silence." The pity is that he thereby misses the opportunity to come to grips with sub-culture's best-kept secret, its claiming of style as a male but never unambiguously masculine prerogative. This is not to say that women are denied style, rather that the style of a subculture is primarily that of its men. Linked to this are the collective celebrations of itself through its rituals of stylish public self-display and of its (at least temporary) sexual self-sufficiency. As a well-known ex-mod put it:
[...] If only he had pushed his analysis of style further, Hebdige might well have unraveled the question of sexuality, masculinity, and the apparent redundancy of women in most subcultures.

presente estudio, se hará especial énfasis en la cultura metalera sin desvincular la labor artística de los músicos como piedra angular de la subcultura metal.

2.1.1. El metal como espacio homosocial:

Norma Fuller (1997) define el machismo como la obsesión por la virilidad y la hipersexualidad del varón, no sólo en relación a las mujeres, sino también en relación a otros varones. Parte también de la definición cultural de la masculinidad hegemónica y las negociaciones que deben realizar los varones para acercarse a ella todo lo posible.

El machismo designa la obsesión del varón por el predominio y la virilidad que se manifiestan en la conquista sexual de la mujer. Ello se expresa en la posesividad respecto a la propia mujer, especialmente en lo que se refiere a los avances de otros varones y en los actos de agresión y jactancia en relación a otros hombres. El macho sería el varón hipersexuado que se afirma como tal a través del ejercicio irrefrenado de su sexualidad y a través del dominio sobre las mujeres, pero sin asumir su rol de jefe de familia y padre proveedor. (Fuller 1997, p. 37).

Si bien en la comunidad metalera, de inicio no se considera la presencia femenina, no se podría hablar de un machismo expreso, pero sí, de un espacio homosocializado en términos de Sedgwick (1985). Es decir que, es un espacio en donde los hombres prefieren interactuar con sus pares y construir códigos de masculinidad alejados de sus vínculos con lo femenino. De la misma manera en que las mujeres construyen su femineidad entre ellas de madres a hijas o con los grupos de pares adolescentes, los hombres, antes necesitan cortar el vínculo materno alejándose de toda influencia femenina en espacios de homosocialización mucho más exclusivos entre sus pares, donde puedan afianzar su masculinidad y establecer pactos de heterosexualidad. Es por esto que los espacios de homosocialidad pueden tender a la misoginia y el machismo.

El "deseo homosocial", para empezar, es una especie de oxímoron. "Homosocial" es una palabra que se usa ocasionalmente en la historia y las ciencias sociales, donde describe los lazos sociales entre personas del mismo sexo; es un neologismo, obviamente formado

por analogía con "homosexual", y obviamente, busca diferenciarse de "homosexual". De hecho, se aplica a actividades como el "vínculo masculino", que puede, como en nuestra sociedad, caracterizarse por una intensa homofobia, miedo y odio a la homosexualidad. [...] Por ejemplo, la oposición diacrítica entre lo "homosocial" y lo "homosexual" parece ser mucho menos minuciosa y dicotómica para las mujeres, en nuestra sociedad, que para los hombres. (Sedgwick 1985, pp. 696-697, traducción propia⁵).

En este sentido, la comunidad metalera es un espacio de homosocialidad, que rechaza a las mujeres por considerarlas incapaces de valorar sus estéticas sonoras o visuales, en este sentido, las considera inferiores y por tanto, subyace una mentalidad machista a pesar de todo, pero para la presente investigación, se abordará en términos de masculinización y misoginia. Iván Allué (2017) explica la cultura masculinizada que se construye alrededor del heavy metal:

Puede ser que la imagen más típicamente asociada a la música heavy sea la hipermasculinidad, recreada a través de la indumentaria y la estética heavy: cazadoras de cuero negras, tatuajes, actitudes machistas e imaginario violento en general. (p. 58).

El heavy metal se inscribe en la cultura machista de una clase obrera industrial británica que ya de por sí, contaba con poca o nula presencia femenina. Las bandas lo entendieron así desde el inicio, pero poco a poco, también han buscado transgredir la misma masculinidad hegemónica. Como el caso de históricas bandas de glam metal como Twisted Sister o Poison, quienes optan por presentarse maquillados, con mallas o corsés, como una forma de transgredir a la masculinidad hegemónica. La idea era demostrar que la imagen afeminada no les restaba masculinidad, como lo describe Miguel Ángel Bargueño (2019):

⁵ "Homosocial desire," to begin with, is a kind of oxymoron. "Homosocial" is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with "homosexual," and just as obviously meant to be distinguished from "homosexual". In fact, it is applied to such activities as "male bonding," which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. [...] For instance, the diacritical opposition between the "homosocial" and the "homosexual" seems to be much less thorough and dichotomous for women, in our society, than for men.

Hasta en las etapas en las que se puso de moda que los músicos de rock se vistieran de mujer, calzaran tacones y se maquillaran (en los sesenta, con bandas como New York Dolls, T-Rex o Slade, y a mediados de los ochenta, con grupos estadounidenses de glam rock como Twisted Sister, Motley Crue, Poison o W.A.S.P.), su estética denotaba una confianza tan grande en su condición masculina que era como si estuvieran diciendo: soy macho hasta con los labios pintados. (p. 44).

De manera que, el carácter contestatario del metal que inició en términos sociales principalmente, por sus sonidos industriales y sus letras morales, comienza a diversificarse hacia una transgresión de la masculinidad, comenzando por las largas cabelleras y continuando con el repertorio visual antes mencionado.

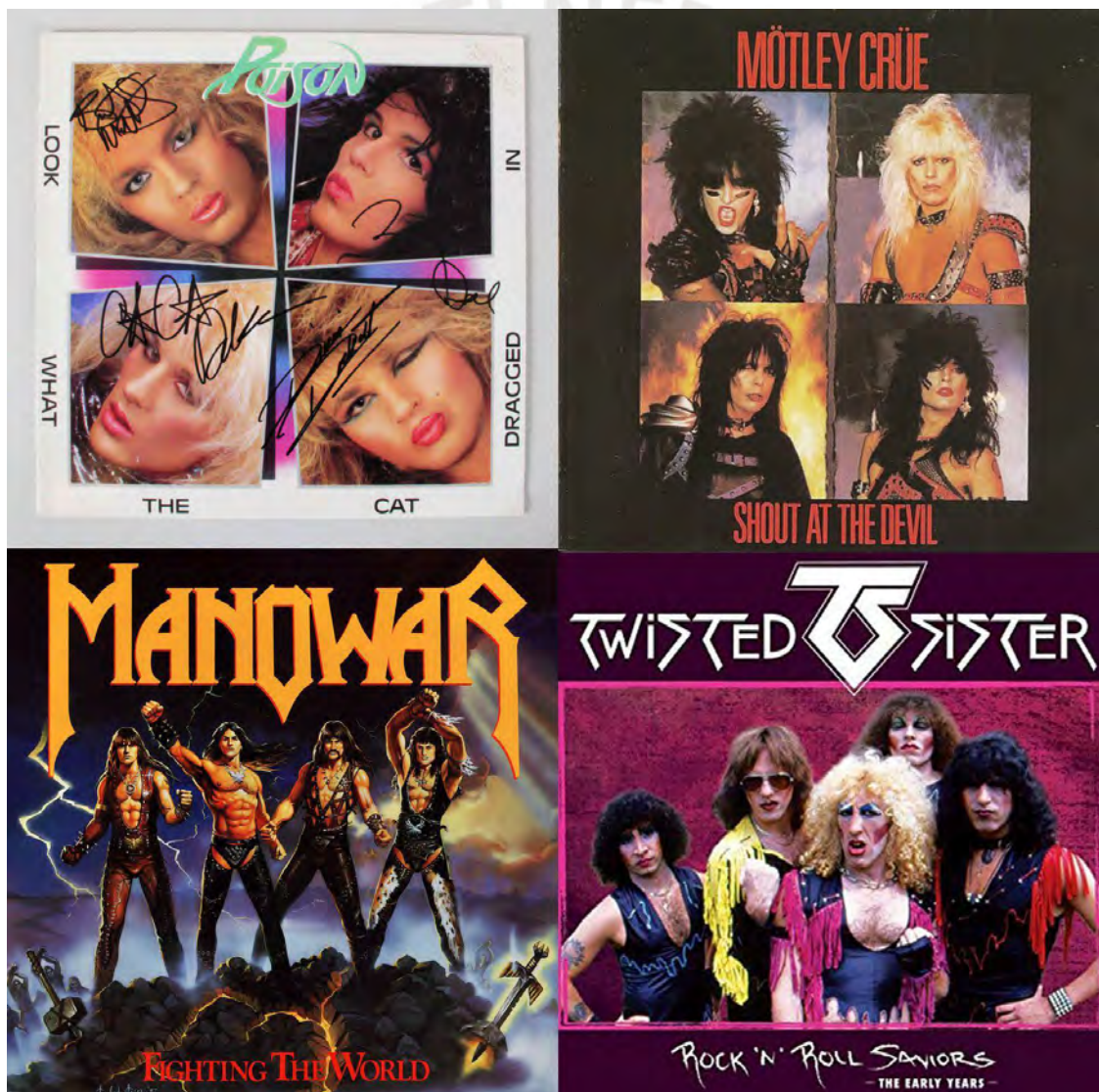


Figura 4: Masculinidad en el metal. Fuente: portadas de bandas emblemáticas glam. Elaboración propia.

Deena Weinstein explica el juego de género que envuelve a estos varones feminizados, como un juego de roles que nada tiene que ver con lo homosexual, sino con una deconstrucción transgresora de la masculinidad, sin descuidar la tan importante virilidad, donde la mujer no ha dejado de ser el objeto sexual dominado:

Los juegos de género del Hair metal pueden ser identificados como una deconstrucción de masculinidad. Esto no fue un intento de jugar con la homosexualidad, su dualidad no era hetero-gay, sino masculino-femenino. Su heterosexualidad era constantemente subrayada. En sus videos, ellos eran rodeados por mujeres sexualizadas. En entrevistas, ellos frecuentemente mencionaban sus siempre presentes y dispuestas groupies, sus visitas a strip clubs y sus encuentros románticos con strippers. Algunos nombres de bandas jugaban con la deconstrucción como Twisted Sister, Britny Fox, Cinderella y Pretty Boy Floyd, pero otros como Poison, Motley Crue, Skid Row, Slaughter, Warrant y Ratt, no⁶. (Weinstein 2016, p. 14, traducción propia).

Sin embargo, hasta no hace mucho, la feminidad no era parte de la agenda porque simplemente había muy pocas mujeres de por medio, y solamente eran mencionadas en las letras o representadas en las portadas de los discos, de dos maneras: la mujer divinizada e idealizada, y la sexualizada y cosificada. Siendo que, ante un público eminentemente masculino, portadas con mujeres cosificadas como las de Motley Crue o Manowar, han sido altamente cotizadas, como lo comenta una metalera en el texto de Allué (2017):

“¡A mí, la música de Manowar me encanta! Pero su actitud con las mujeres y sus letras hablando de ellas como ‘mujer, sé mi esclava’, me resulta muy desagradable. ¡Y Manowar son un ejemplo de manual de la actitud del heavy metal de antaño! [...]” (p. 58)

⁶ Hair metal’s gender play can be identified as a deconstructed masculinity. It was not an attempt to play at homosexuality; their binary was not straight-gay, but masculine-feminine. Their heterosexuality was constantly underscored. In videos, they were surrounded by sexily attired femme fatales. In interviews, they frequently mentioned their ever-present and willing groupies, their visits to strip clubs and having strippers as romantic partners. Some band names played with the deconstruction, such as Twisted Sister, Britny Fox, Cinderella, and Pretty Boy Floyd, but others, such as Poison, Mötley Crüe, Skid Row, Slaughter, Warrant, and Ratt, did not.



Figura 5: Cosificación de la mujer en el metal. Fuente: Portadas de bandas emblemáticas. Elaboración propia.

El paso de las mujeres representadas en letras o en imágenes a las mujeres que suben a los escenarios a tocar metal no ha sido fácil de asimilar para la comunidad metalera en general, así como en la mayoría de estilos de música popular. Considerada una esfera demasiado pública, además de intrínsecamente misógina. Donnie Rock (2014), bloguero español, intenta entender las raíces de esta misoginia en el heavy metal:

Quando nos remontamos a los orígenes del estilo es cierto que encontramos muy poca presencia femenina [...] ¿Se trata de un estilo que excluye de forma pretendida a las mujeres? Simplificándolo [sic.] podrías dejarlo en una actitud machista, pero creo que sería importante profundizar en las raíces del estilo, en el contexto social y económico en el que nace esta música. [...] El heavy metal es una música que crece en ese ambiente de hombres jóvenes trabajadores, lo cual lleva a que tanto la temática de las canciones como los valores que buscan transmitir tengan ese contexto: masculino y de clase obrera. Por un lado, lleva a actitudes machistas y homófobas entre algunos fans/bandas [...] y en otros casos, aunque no sea de una manera tan agresiva y consciente, sí provoca una situación hermética hacia la entrada de mujeres en las bandas y en la escena⁷.

Esto se valida en estudios más académicos como los de Deena Weinstein (1991) y Sam Dunn (2005) que presentan sendos capítulos a las problemáticas de las masculinidades y la incursión de las mujeres en la escena metalera. Alegan que la masculinidad es un espacio de libertad que se contrapone a la siempre controlada y controladora feminidad, y que es por esto que los hombres, sin pretender construir un espacio eminentemente masculino en la escena metalera y sin tener una postura deliberadamente misógina, se

⁷ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 4.

sienten muy a gusto de que sean pocas las mujeres que se atrevan a entrar en este espacio. Incluso si para ello, deben alcanzar el límite de la androginia y el homoerotismo entre la masiva presencia masculina (Dunn, 2005).

Y, aunque progresivamente exista mayor presencia femenina en los escenarios, a diferencia de los hombres, las mujeres siempre parecen estar obligadas a cumplir muchas más expectativas además de su destreza musical. Morgan y Mercedes Lander, de la banda canadiense Kittie, comentan: *“el talento no siempre es suficiente, a los ojos de las masas y del público, debes ser atractiva y eso es un fastidio... es decir, el metal está lleno de chicos feos”* (Dunn 2005, 59:00).

Ya lo decía Simone De Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (2011), y lo confirma Fuller (1998), que la feminidad es un constructo social que se basa en expectativas. De manera que lo que se espera de las mujeres estará siempre por encima de lo que ellas sean capaces de hacer fuera de dichas expectativas. Es decir que, si generalmente, se espera que una mujer sea bella y hogareña, será socialmente aceptado que, antes de juzgar a una mujer por sus destrezas en la esfera pública, se la juzgue por ser bella y tenga una familia. Los varones no parecen sufrir tanto este problema pues de ellos sí se espera un importante desempeño en la esfera pública y más bien tienden a sentirse infravalorados cuando se ven superados en estos campos, por una mujer. Y estos conflictos se evidencian cuando las mujeres incursionan en espacios tradicionalmente masculinos, como la industria musical y más específicamente, la escena metalera.

En tiempos más actuales, Jill Hughes (2014) escribe sobre el desempeño de las mujeres en los distintos géneros del metal, exponiendo que la diversidad de intereses y preferencias musicales de las mujeres en la actualidad, no excluye necesariamente, los sonidos estridentes y violentos, pero que aún existen barreras para alcanzar un trato igualitario con los intérpretes masculinos. Como lo narra Angela Gossow, vocalista de la

famosa banda de death metal (estilo tradicionalmente cantado por hombres por el uso de guturales), cuando decidieron ocultar que cantaba una mujer para no recibir opiniones anticipadas por cuestiones de género:

Cuando hicimos esto, solo pusimos el nuevo single sin anunciar quién era el nuevo vocalista, y la gente asumió que solo era otro chico. Ellos lanzaban nombres de quienes creían que podrían ser [...]. Y seis meses después, Arch Enemy le dijo a los fans que era en realidad Angela Gossow, una chica alemana. Yu sabes, para ese momento, ellos ya no podían voltear a decir ‘esa no es una chica’ o negarnos su aprobación (Hughes 2014, p. 24)⁸

Es sabido que en todas partes se presentan situaciones similares, anécdotas que refieren a las dificultades que enfrentan las mujeres cuando intentan interpretar música en espacios tan masculinizados como el metal. Dani Álvarez, desde España, escribe:

El Metal ha sido, y aún es, muy machista. Un grupo compuesto sólo por mujeres se considera todavía como algo anecdótico, uno cuya cantante sea una mujer se califica como Metal femenino. Incluso se ha creado una etiqueta en inglés, Female fronted bands. [...] Eso no sucede en ningún estilo musical. Ni siquiera en el reggaetón. (Álvarez 2015).

Algunos autores como Shane Green (2012), encuentran una relación especial entre la masculinidad y las guitarras eléctricas del rock. Una relación ‘cuasi-erótica’ en la forma de tocar una guitarra o un bajo eléctricos, y el poder y la fuerza que emana desde ellos al posicionarlos a la altura de los genitales. Es pues una expresión de violencia masculina, y una sutil relación de poder entre el músico y los oyentes.

El deseo de más poder en la guitarra —así como el deseo de poder en general— no es para nada neutral en términos de género. En comparación con las guitarras acústicas, las guitarras eléctricas cargan un pesado bagaje simbólico de fantasías de poder masculino. El músico que llama a su guitarra eléctrica «hacha» está haciendo referencia a la violencia interpretativa de romper una guitarra en el escenario [...]. A diferencia de las guitarras acústicas, que generalmente se sostienen sobre el vientre o el pecho, la posición para tocar una guitarra eléctrica entre los músicos rockeros es explícitamente sexualizada (Bayton, 1997). Aunque es una posición incómoda debido al esfuerzo de los brazos y las manos, sostener una guitarra eléctrica directamente sobre la pelvis se ha vuelto un estándar implícito del rock’n’roll. De hecho, cuanto más bajo lo sostengas, más pingón te vuelves.

⁸ When we did this, we just put out a new single without announcing who the new singer was, and people were assuming it was just another dude. They were throwing a bunch of names out there of guys they thought it might be [...]. And six months later, Arch Enemy told the fans that this was actually Angela Gossow, a lady from Germany. You know, that was the moment where they couldn’t turn around and say, ‘that’s not a chick’ or fail to give their approval. (Hughes 2014, p. 24)

La tendencia a realizar solos de guitarra con el cuello «erecto» solo hace que el punto fálico sea patéticamente más evidente. El término cock-rock (rock pinga en inglés) existe por algo (p. 73).

De manera que el hombre que sostiene y toca una guitarra es como el macho alfa que acaricia a la mujer que el ´macho beta´ no pudo tener. Donde el puente de la guitarra se vuelve una alegoría fálica y las cuerdas emiten gemidos femeninos en vez de música. Pero también el que toca una guitarra es el guerrero que porta el arma y sale al frente a luchar mientras que el público es el pueblo que espera a su héroe de guerra. En ambos casos son situaciones imposibles para una mujer. Una mujer no tiene falo, ni necesita presumir con otros hombres, que puede hacer gemir a otra mujer, tampoco una mujer necesita ir a la guerra o dirigir un ejército de hombres. Por tanto, para los hombres, una mujer tocando una guitarra eléctrica es una incoherencia en sí misma.

Si se parte de dicha incoherencia, tendría sentido el concepto de “metal femenino” (o “*female fronted bands*” en inglés) que se viene utilizando para agrupar a todo el metal hecho por mujeres, pero Hughes (2014) y Alvarez (2015) apuntan a que no se puede comprimir en una etiqueta de género a todos los estilos del metal que pudieran interpretar los hombres (como *trash, heavy, doom, stoner, gothic, epic*, etc.) como si la masculinidad se asumiera por defecto, y como si todas las mujeres que incursionan en bandas de metal no estuvieran desarrollando exactamente los mismos variados estilos.



Figura 6: Portadas de álbumes de The Runaways, Lita Ford, Joan Jett y Doro Pesch.
Fuente: internet. Elaboración propia.

Desde fines de la década de 1970, mujeres como las Runaways, de donde salieron Lita Ford y Joan Jett, mostraban interés en estilos muy diferentes entre ellas. Joan era más rebelde y agresiva, mientras que Lita prefería mostrarse erotizada y seductora. Incluso siendo todavía una banda de cuatro integrantes, cada una evidenciaba sutilmente sus preferencias personales mediante el peinado, la actitud o el vestuario. Posteriormente, la cantante alemana Doro, muestra un estilo hard rock, casi en un punto medio entre las antes mencionadas. Ya desde entonces, es evidente que las mujeres no necesariamente prefieren sonidos melódicos como el actual cliché de bandas de Gothic metal con una vocalista soprano contrastando su melódica voz y su elegante vestido de época, con una masculina voz gutural más agresiva, estilo que muchos han llamado “Beauty & Best” por el parecido alegórico con la relación entre mujer-bella y hombre-bestia.



Figura 7: Lita Ford y Joan Jett, feminidad contrastada. Fuente: internet. Elaboración propia.

Es así que ahora se puede encontrar mayor presencia femenina en la comunidad metalera, tanto en el público como en los escenarios, pero los estereotipos aún persisten y no son fáciles de erradicar en una comunidad tan poblada de hombres y tan predispuesta al machismo.

2.1.2. Mujeres en el metal peruano:

En el Perú, las mujeres son también invisibilizadas, consciente o inconscientemente. Enrique Baba (2015) realizó un reportaje como parte de la publicidad del Lima Metal Fest 2015, donde se explican los inicios del metal en Lima hacia fines de los años 80s, mencionando bandas como Orgus, Mortem y Oxido pero nuevamente, no se mencionan mujeres en ningún momento. En todo el cartel de aquel concierto del primer Lima Metal Fest en septiembre del 2015, la única mujer en dos escenarios donde tocaron bandas durante más de 12 horas, fue Tania Duarte, vocalista de la legendaria banda Reino Ermitaño.

Además de la invisibilización, la situación peruana no es muy diferente a la extranjera. Las mujeres deben, constantemente demostrar sus capacidades además de atravesar los filtros de las expectativas de género sobre su imagen. Parte de esto se evidencia también en la escena metalera, como se menciona brevemente en el artículo sobre el espíritu metalero limeño (Yrivarren, 2015).

Muchos de ellos se inician en sus primeros conciertos con una imagen muy poco trabajada, [...] mientras que una banda femenina debe verse bien desde el primer concierto. [...] aunque muchos músicos reconocen que las mujeres son más dedicadas y responsables que los hombres, consecuencia de su afán por demostrar que son mucho más que un buen cuerpo o una cara bonita (p. 295).

En el mismo artículo, se explica la situación que viene desde el público, arrastrando a los productores y organizadores de conciertos a pensarlo dos veces antes de seleccionar

bandas femeninas en sus escenarios. Sin embargo, luego son ellos los chivos expiatorios. Los productores pasan a ser los villanos que solo buscan engordar la billetera. Son ellos los que decidieron que las mujeres no son dignas de subir al escenario. Pero lo cierto es que los productores responden a los intereses del público, y en primera instancia, el público no está dispuesto a darle una oportunidad a las mujeres. Muchas bandas femeninas aseguran que han necesitado el doble de esfuerzo para primero, demostrar que son capaces y talentosas, antes de ser vistas y tratadas con respeto más allá de su feminidad, sobre todo por el público.

Las bandas femeninas afirman que basta con subir al escenario para notar un cambio de actitud en los hombres del público. Una postura desafiante y una mirada que les reta a demostrar que merecerá la pena escucharlas (Yrivarren 2015, p. 143).

Además de estas primeras dificultades, las mujeres en la escena musical peruana en general, sufren otros tipos de problemáticas como el acoso sexual o violencia psicológica. Para denunciar esta situación, Oscar García (2018) registra casos de violencia de género y acoso hacia las mujeres en las escenas rockeras limeñas. Diana Foronda, vocalista de la banda de metal Area7, es citada en el mismo artículo, a la luz del acoso que vivió cuando su banda fue nominada a abrir el concierto de los famosos Slipknot:

“He sido amenazada desde que opté por ser música. Las mujeres no somos bienvenidas. Esto es como un club de hombres” [...] Fue en octubre del 2016, cuando renunciaron a ser teloneras de la banda norteamericana Slipknot, tras meses de recibir insultos por parte de los fans de esta banda. El contenido que leían era el mismo: las vamos a violar, las vamos a matar. La paranoia la llevó a contratar a un VIP para que revise mochilas en sus conciertos, por si aparecía un arma de fuego.⁹

Es así que el debate sobre la misoginia, consciente o inconsciente, normalizada o circunstancial, dentro de la escena metalera, es aún un tema poco explorado pero que las pocas bandas femeninas o mixtas que incursionan, padecen constantemente y resulta relevante analizar los trasfondos sociales de esta problemática. Los propios de la escena

⁹ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 2.

metalera, y los que pudieran estar enraizados en la cultura peruana, así como los alcances que pudieran tener ante la infravaloración de la labor musical en la sociedad peruana.

2.1.3. Organizar un concierto:

Entre el saber popular y algunos investigadores como Pedro Cornejo (2004), K. Riveros (2009, 2012), Gerardo Silva (2018), y Alex Ruiz (2018) queda claro que la gestión de los conciertos se vale en gran medida, de la red de contactos que se pueda generar a partir de la construcción de capital simbólico a lo largo del tiempo en las escenas rockeras, inicialmente como aficionado y posteriormente, como público.

Hemos de recordar que «La escena» es una red de relaciones dedicada a la producción artística con alto índice de heterogeneidad. Cada una de las personas que componen la red posee sus propias interpretaciones acerca de su significado y características, abstracciones, conceptos y sentimientos que están en continua reinterpretación a través de las experiencias personales y colectivas de cada participante. (Riveros 2009, p. 4)

Riveros (2009) enfatiza en la capacidad de agencia que podían tener los músicos de la escena subterránea gracias al circuito cerrado en el que se movían, y la limitada cantidad de espacios de conciertos, que hacía más fácil el conocerse entre todos y trabajar en función a redes de amistades. Además, la informalidad propia de la Lima criolla, facilitaba el reajuste de los carteles de conciertos incluso a última hora, permitiendo una mayor visibilidad de las bandas que iban como asistentes.

Músicos y amigos escuchas se trasladaban con los medios que a los que pudieran acceder, desde su lugar de residencia al lugar donde se realizaría la actividad en cuestión; en muchas ocasiones para participar de ella, al margen de estar programados o no, al margen de poseer los recursos necesarios para su realización. Así, cualquiera fuera el caso se aplicaba la estrategia de que, si había solamente una o dos bandas programadas por media hora cada una, tocaban alrededor de diez bandas en el mismo tiempo, tocando pocas canciones cada una. (p. 7)

Sin embargo, de la misma manera en que es importante manejar redes y capitales para llegar a un escenario, también es importante gestionar nuevas redes a partir de estos, para

escalar en locales con mayor status o conciertos más grandes y con mayor visibilidad para que la banda sea escuchada por más gente. Para esto es importante, sobre todo en la escena metalera, tener especial cuidado en la calidad instrumental y de sonido, pues de esto depende el éxito o fracaso en la escucha del público y en la crítica.

De hecho, ofrecer un show convincente [...] no sólo le permite conquistar al público que lo está viendo y escuchando, sino que de rebote le abre las puertas para acceder a una audiencia más amplia, sea porque siempre funciona el “boca a boca” que termina arrastrando a sus conciertos a gente nueva que, eventualmente, comprará los discos del grupo, sea porque los medios de comunicación –léase radio, televisión y prensa escrita– se interesarán, tarde o temprano, en una banda que llena los lugares donde se presenta. Los conciertos son, desde este punto de vista, una inmejorable vitrina para que una banda de rock se exponga y exponga su música ante los ojos y los oídos del público y de los medios de comunicación. De ahí su importancia como mecanismos de promoción, amén de la que tienen, por supuesto, como potenciales generadores de utilidades para los grupos. De esto se deduce que es de fundamental importancia que el grupo haya ensayado suficientemente... (Cornejo, p. 47).

Es por esto que entender la complejidad que envuelve la gestión de conciertos, será necesario para identificar las rutas y los recursos que utilizan las bandas para abrirse camino en la escena, y las limitaciones o facilidades de agencia que puedan presentar las mujeres en contraposición a las bandas masculinas, según el manejo de sus capitales sociales, simbólicos y eróticos.

Inicialmente, se manejan las etapas de producción descritas por A. Ruiz (2018), quien enfatiza la importancia de los ensayos, los contactos que se puedan generar en las salas de ensayos, la elaboración de un buen repertorio, y la gestión de la grabación de un demo. Todo esto antecediendo las presentaciones en concierto, ya requiere un manejo importante de redes de contactos, que, con la llegada del internet, puede hacerse más amplia pero no necesariamente más fuerte, de manera que las relaciones con salas de ensayo, productores de discos o de conciertos, y demás promoción y difusión de la banda, se manejan en paralelo personalmente y vía on-line.

Weinstein (1991) identifica, para el caso norteamericano, tres actores en los conciertos: los productores, los músicos y el público. Por otro lado, para el caso de Perú, Cornejo (2004) identifica tres tipos de conciertos: *“aquellos que son organizados y producidos por el propio grupo, aquellos en los que el grupo es contratado por un tercero y aquellos en los que el grupo acepta tocar gratuitamente”* (p. 47). En estos tres tipos de conciertos, y ante las dificultades de acceder a esferas de conciertos a gran escala, se vuelven populares los pequeños conciertos autogestionarios, en donde las categorías de productor, músico y público, se diluyen y entremezclan, dado que un productor puede a su vez ser músico o aficionado, y las bandas que suben y bajan del escenario, se vuelven también público para escuchar y disfrutar otras bandas de su interés.

Es importante tener en cuenta la autogestión en las escenas rockeras peruanas pues es el resultado de la infravaloración de la música popular en el Perú, y se sostiene gracias a los rockeros aficionados que decidieron dedicar sus vidas a apoyar su escena desde el campo de la logística y la organización, dando como resultado, una diversificación de oferta de conciertos y salas de grabación que hoy en día, son importantes productores y difusores de bandas nacionales como el caso de Wicho García, líder de la banda subterránea Narcosis, y que ahora es productor de nuevas bandas locales. De igual manera, integrantes de bandas de metal son quienes se juntan y organizan los conciertos o dirigen productoras y salas de ensayo.

2.2. TIPOS DE FEMINIDAD:

Para entender los conflictos de género, es importante entender los discursos y expectativas en torno a las mujeres, pero también en torno a los hombres. Norma Fuller explora en diversos textos (Fuller 1998, 2000, 2001, 2005), identificando tipos de feminidades y

masculinidades que la sociedad construye a partir de expectativas sobre los estilos de vida. Esto servirá para entender las distintas feminidades que se mencionan muy superficialmente en el artículo para Ibermúsicas (Yrivarren, 2017), y profundizar más sobre las expectativas que tienen los hombres metaleros respecto de las mujeres que se atreven a interpretar un estilo de música tan socialmente masculinizado.

Los estudios de género han resultado de gran importancia para entender los conflictos de identidad y de apropiación de espacios, que surgen en el roce entre hombres y mujeres desde que estas últimas empezaron a ocupar las esferas hasta hace pocos años, reservadas solo para hombres, como el ambiente laboral, las ciencias, los espacios públicos, y por supuesto, las profesiones artísticas.

Fuller (1998) identifica que el espacio de la mujer ha sido, y sigue siendo el espacio doméstico. Cualquier intromisión hacia la esfera pública como la calle o el trabajo, está siempre en conflicto. El único espacio femenino de lo público, es la belleza. La mujer debe lucir bella en la esfera de lo público, porque de eso depende que pueda conquistar a un hombre, y regresar a la esfera privada de lo doméstico con el estatus de mujer casada alcanzando los otros espacios femeninos por excelencia: el matrimonio y la maternidad (p. 67).

Es por esto que las mujeres que salen en público se ven siempre juzgadas inicialmente por su apariencia física. Ser bellas en todo momento, es la expectativa social principal. Pero, de otro lado, esta belleza femenina, va de la mano de una serie de actitudes y características que el constructo social ha definido como femeninas: delicadeza, dulzura, docilidad, etc.

Los argumentos que afirman que hombres y mujeres poseen naturalezas diferentes y que ello justifica los privilegios masculinos, son directamente catalogados como “machismo”. Esto se debe a una certera conciencia de que dichas proposiciones han servido de sustento a actitudes discriminatorias contra la mujer (Fuller 1998, p. 198).

Sin embargo, Weinstein menciona un factor importante para entender a la escena metalera, que es el constructo social de que, si los cuerpos femeninos están siempre controlados y vigilados (lo doméstico), lo masculino está relacionado con la libertad (lo público), y desde esa perspectiva, es para los mismos hombres, reconfortante, encontrar un espacio dónde poder ser hombres entre hombres, sin las tensiones que conlleva la presencia femenina, y puede ser ahí donde radique el hermetismo que sienten las mujeres al intentar permanecer estos espacios (Yrivarren, 2015).

Es por esto que cuando Fuller (2000) explica a la feminidad como lo abyecto, lo que los hombres necesitan rechazar para reafirmar su masculinidad, deja en evidencia el constructo social que justifica hechos como que el arte solo es arte en sí mismo, si es hecho por hombres, mientras que el arte hecho por mujeres, pasa a ser catalogado como “arte femenino”. Esto se viene notando en las artes plásticas, las artes escénicas y con mucha más notoriedad, en la música. Tal sería el caso de lo antes mencionado sobre el género mal llamado “metal femenino” (female fronted bands) del que se comentó anteriormente.

Sin embargo, para liberar a las mujeres de esa etiqueta globalizante y esencialista de la feminidad, a la que Beauveoir (2011) criticaba tanto, Fuller (1998) propone que existen distintos tipos de mujer según la manera cómo responden a las expectativas sociales y la búsqueda de sus intereses personales.

2.2.1. Modelos de mujer:

Fuller (1998) define tres modelos de mujer en la clase media peruana, de acuerdo a las expectativas sociales y los discursos de feminidad que las mujeres plantean según sus

aspiraciones y estilos de vida. En estos se encuentran muy presentes los ejes de identidad femenina que ella misma describe en su libro: la maternidad, la pareja y el trabajo.

Sin embargo, si se extrapolan estas categorías a las mujeres contemporáneas, desvinculando el factor de clase social, y agregando el concepto de tribu urbana, pueden resultar más complejas las expectativas que deben enfrentar las mujeres en la escena metalera, a la vez que compaginar esa realidad con sus realidades cotidianas en casa y trabajo/estudios, desarrollando discursos reaccionarios que pudieran parecer contradictorios.

Parte de esto se ve en las entrevistas realizadas por Jill Hughes (2014), donde se pueden apreciar distintas feminidades dentro de la escena metal, desde las vocalistas sopranos de metal gótico, con elegancia, hasta las vocalistas guturales de death metal mucho más agresivas, y cómo, fuera de los escenarios, deben desarrollar otras facetas y otras actitudes tanto si están en espacios metaleros como fuera de estos, en familia o trabajo.

Pese a las dificultades para figurar en los escenarios sin tener que usar vestimentas femeninas como minifaldas o corsés, Doro Pesch, cantante alemana, se ha vuelto un ícono y aspiración de feminidad dentro de la comunidad metalera femenina, como lo comenta Sarah Teets, vocalista de Mindmaze:

En metal siempre he admirado a Doro Pesch. Ella siempre ha estado ahí fuera simplemente pateando traseros. Sin trucos ni tonterías. Ella siempre ha sido una cantante sencilla, sin poses ni faldas con volantes. Simple y directo metal. Siempre la he respetado por eso. (Hughes 2014, p. 33)¹⁰

¹⁰ In metal, I've always admired Doro Pesch. She's always been out there just plain kicking ass, no gimmicks, no bullshit. She's always been a straight-forward singer, with no niche, no frilly skirts, just straight-up metal. I've always respected her for that.

De manera que para entender los tipos de mujer planteadas por Fuller (1998) desde la perspectiva de las feminidades metaleras, se plantea abordar los tres ejes de identidad femenina de la siguiente manera:

- **Maternidad por familia y entorno social:** Fuller explica que la maternidad es la capacidad de dirigir una familia y hacer de la casa un hogar. Plantea que socialmente, se espera que toda mujer sea capaz de demostrar capacidad en este rubro dada su capacidad de embarazarse y desarrollar el instinto maternal.

Se extrapolará el concepto de maternidad entendiéndolo como la fortaleza de su entorno familiar y social. Pues, las mujeres que ingresan a una comunidad emocional como la escena metalera, así como los hombres, crean vínculos identitarios y lazos casi familiares con otros integrantes, de forma que la dimensión familiar no puede estar sujeta únicamente al entorno doméstico o a relaciones consanguíneas para este tipo de mujeres.

- **Pareja por romance y sexualidad:** La relación de pareja que plantea Fuller en tanto la mujer es capaz de conseguir y sostener una relación con un hombre bueno y proveedor, será entendida a la luz de la liberación sexual y el descreimiento actual respecto del matrimonio, para concentrar este eje en el manejo de las relaciones románticas, la sexualidad y la belleza física como herramienta de atracción.

- **Trabajo por el contraste entre la música y las otras actividades:** Fuller afirma que, pese a que la mujer se inscribe en un entorno doméstico, no deja de ser importante el trabajo y el desarrollo de una profesión para sentirse realizadas, principalmente hasta antes de ser madres. Sin embargo, considerando que la música es ya una profesión y un arduo trabajo que además incluye la autogestión de los conciertos y grabaciones, pero que sin embargo en el Perú, mucho de esto

se hace por amor al arte, obteniendo el sustento económico gracias a otros trabajos. Interesará pues, la relación o conflicto existente para una mujer, al compaginar su trabajo, su familia y su desempeño musical.

2.3. CAPITAL SIMBÓLICO:

Para poder alcanzar prestigio y poder como figura pública, toda persona, hombre o mujer, necesita construir lo que Pierre Bourdieu llama capital simbólico (Bourdieu, 2011). Una serie de elementos no físicos, pero intrínsecamente valiosos, que ayudan a generar estatus, favores o capital económico

Sin prestar acuerdo a la aserción de que las diferencias sólo existen porque los agentes creen o hacen creer que existen, debe admitirse que las diferencias objetivas, inscritas en las propiedades materiales y en los beneficios diferenciales por ellas procurados, se convierten en distinciones reconocidas dentro y por obra de las representaciones que los agentes se brindan y crean con respecto a ellas (pp. 205-206).

Bourdieu (2011) identifica cuatro tipos de capitales (económico, cultural, social y simbólico) que sirven para facilitar el movimiento y el estatus de unas personas en función de otras. Cada persona puede hacer uso de estos, en distintos campos, espacios o circunstancias para alcanzar objetivos sociales, laborales o económicos.

- **Capital económico:** Es el más conocido, y se basa en disponer de una economía capaz de facilitar el acceso a ciertos beneficios o círculos sociales beneficiosos.
- **Capital cultural:** Se centra en la gestión de los conocimientos y destrezas que pudieran servir para alcanzar fines sociales o mejorar el estatus.
- **Capital social:** Es la capacidad de manejar una red de contactos lo suficientemente fuerte e influyente para facilitar una vida social activa y dinámica.

- **Capital simbólico:** Se basa en adquirir ciertas características suficientemente importantes para los demás, como para alcanzar prestigio y legitimidad.

En el caso de las subculturas y las tribus urbanas, como es el caso del metal (Yrivarren, 2012), el status dentro de la comunidad emocional se da justamente a partir de la construcción constante del capital simbólico y el capital cultural que funcionarían expresamente, en ciertas circunstancias.

Para que una práctica o una propiedad funcionen como símbolo de distinción, es necesario y suficiente que se la sitúe en relación con tal o tal otra de las prácticas o propiedades que le son prácticamente sustituibles en determinado universo social (Bourdieu, 2011, p. 206).

Entendiendo esto desde el concepto de comunidad tribal de Maffesoli (2004), los códigos de identificación y pertenencia de la tribu, no son suficientes para alcanzar el capital simbólico como banda, y obtener prestigio y aceptación de la comunidad metalera. Pues si bien los aficionados no requieren tanto esfuerzo y se concentran en acumular capital social, es decir que van afianzando lazos entre sus coetáneos para acceder a beneficios como enterarse de otros eventos o precios especiales, las bandas de metal deben, además, manejar ciertos códigos (de conducta, de vestimenta, de lenguaje, etc.) y conocimientos (de sus instrumentos, de la escena, de otras bandas, etc.) que les permitan ganar prestigio y aceptación del público.

2.3.1. Capital erótico:

En el caso de las mujeres, muchos confunden con lo que Catherine Hakim (2012), llama capital erótico, que formaría parte del capital simbólico, pero que se elabora a partir del cuerpo, la representación, la ropa y la sexualidad, y se basa en la capacidad de atraer, seducir o convencer a otros en beneficio de los propios intereses.

En el capital erótico se aúnan la belleza, el atractivo sexual, la vitalidad, el saber vestirse bien, el encanto, el don de gentes y la competencia sexual. La sexualidad es uno de sus componentes, fácilmente pasado por alto al restringirse solo a las relaciones íntimas. (Hakim 2012, p. 20).

Es importante entender que el capital erótico puede ser considerado también simbólico, y sería tratado como tal, mientras no se demuestre que tiene suficiente peso simbólico por sí mismo, para coadyuvar a las intérpretes femeninas, a alcanzar prestigio y aceptación principalmente por su estética corporal, como sí podría pasar en el caso de la música pop o el reggaetón, pues el oyente metalero es y ha sido siempre, muy exigente con la calidad musical y las muestras de destreza. De manera que las mujeres parecen tener un camino mucho más difícil ante un público que es desde ya, muy exigente incluso con los hombres:

Va menos gente a aquellos conciertos donde tocan grupos que no tienen un nivel musical bueno. El público metalero siempre ha sido muy exigente (Cornejo 2002, p. 231).

Es por eso que el análisis de los recursos de los que se valen las mujeres para acceder a un turno en el escenario o para lograr grabar un disco, más allá del físico, será muy importante para entender cómo es que ellas se empoderan en un ambiente tan misógino y a la vez tan exigente en términos de la calidad musical.

Pero Hakim (2012) menciona varios elementos que construyen el capital erótico:

- **El atractivo:** La capacidad de arreglar el poco atractivo físico natural mediante el estilo, el corte de cabello o la postura.
- **El atractivo sexual:** Que no refiere necesariamente al rostro sino al cuerpo, y no tiene que ver con una belleza clásica sino con las formas de moverse, hablar y actuar. Por ejemplo, una voz grave en los hombres, puede ser muy seductora sexualmente.
- **El encanto o carisma:** Consiste en lograr caerle bien a los demás, que se sientan a gusto y deseen la compañía de uno. Los políticos por ejemplo, deben tener mucho carisma.

- **La vitalidad:** Hakim la define como “*la mezcla de buena forma física, energía social y buen humor*” (p. 22). Muchas culturas valoran el humor, y este resulta también un cohesionador social. El baile es también un ejemplo de vitalidad pues genera conexión física y emocional con la pareja de baile. De manera similar podría ser el deporte.
- **La presentación social:** La forma en cómo uno envuelve y presenta su cuerpo ante los demás. El vestuario, el maquillaje, los perfumes, las joyas. Indican la percepción de estatus que se tiene o se aspira a tener. Los uniformes por ejemplo, buscan transmitir una imagen seductora de la empresa, homogeneizando y neutralizando la imagen individual de sus trabajadores. De igual manera, la forma de vestirse para una fiesta no es la misma que para un día de trabajo.
- **La competencia y energía sexual:** Se considera valiosa la imaginación erótica, el espíritu lúdico, aunque estas calificaciones solo las podrían otorgar los compañeros sexuales. Este elemento es invisible y sutil en el campo social, pero puede favorecer en otros ámbitos.
- **La fertilidad:** Hakim considera este como un elemento más, pero indica que es el único que corresponde solo a las mujeres. La capacidad de procrear hijos sanos y guapos, pero que, dados los nuevos tiempos de atraso o rechazo de la maternidad, ha perdido valor (p. 25).

Si bien Hakim (2012) deja claro que el capital erótico se desarrolla tanto en hombres como en mujeres, pues ambos necesitan del poder de la seducción para alcanzar ciertos favores, beneficios o poder, será valioso analizar de qué manera las mujeres gestionan estos recursos, los seis correspondientes a ambos géneros, y la fertilidad que es expresamente femenina, para desenvolverse en un entorno tan poblado de hombres como

la comunidad metalera, y cómo estos recursos de seducción les facilitan o perjudican el acceso a los escenarios o a la difusión de su trabajo.

2.3.2. Masculinidad y capital masculino:

En su libro *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu (1998), identifica a lo masculino desde una posición de poder y nobleza, es decir que adquiere la condición de capital simbólico en sí mismo al considerar los privilegios que goza. Esto dentro de una cultura occidental androcéntrica, en donde lo masculino se muestra como hegemónico, empoderado y dominante, pero que trasluce unas relaciones de poder entre lo masculino-dominante y lo femenino-dominado en donde ambas partes son víctimas y victimarios de sus propias situaciones. Asegura que *“los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante”* (Bourdieu 1998, p. 67).

Él explica cómo se perciben alrededor de las diferencias físicas entre hombre y mujer, unas categorías binarias más relacionadas con los constructos sociales que con los factores biológicos. Así, desde lo sexual, donde el varón es el ente activo y la mujer es el ente pasivo, ya se desarrollan estructuras de poder, que evidencian un primer referente de la agresividad masculina hacia lo femenino. Lo que refuerza, además, una estructura de poder y dominación basada en el mencionado binarismo.

Estas estructuras de poder se polarizan sin considerar puntos intermedios, y posteriormente, estas concepciones son naturalizadas y normalizadas socialmente, estableciendo las expectativas sociales de lo masculino y lo femenino como antagónicos. De manera que, en las esferas sociales, los hombres necesitan reafirmar su posición de poder al ennoblecer su labor por encima de la labor que realizan las mujeres, quienes solo pueden secundar o apoyar. Cosa que se evidencia en la percepción de las profesiones, donde las mejor vistas son consideradas masculinas como economía, política o derecho,

mientras que educación o psicología, que suelen ser femeninas y además son mal pagadas. Por otro lado, nuevamente, el binarismo también recae en la nobleza de una profesión masculina, respecto de un complemento femenino que le de soporte como piloto-aeromoza, jefe-secretaria o doctor-enfermera. Finalmente, aparecen casos donde por cultura o por idioma, no se logra concebir una labor más allá de un mismo género, no siempre de forma positiva, como el caso de las empleadas domésticas o la primera dama, donde ambas realizan funciones que complementan, y resulta conflictivo plantearlas como masculinas. Todas estas diferencias, además de idiomáticas o culturales, se expresan mediante la actitud o el vestuario como parte del control de los cuerpos.

Para el caso del metal, un claro ejemplo sería la situación de las groupies, quienes son mujeres sexualizadas, cosificadas, que están siempre siguiendo a los músicos, apoyándolos y ofreciéndoles sexo. Y siempre se ha visto a las mujeres desde la posición subordinada de público o de groupies pero no en la posición “noble” que sería el músico. No sería fácil pensar en hombres groupies que persigan a las bandas de mujeres.

Sin embargo, Bourdieu (1998) entiende que los temores de la masculinidad no vienen precisamente por su relación directa con las mujeres sino más bien por la posición que puede alcanzar cada hombre respecto de la masculinidad hegemónica. Los varones que no logran sentirse capaces de ser el macho alfa, el líder, el guapo, son quienes sienten su masculinidad vulnerable y revierten sus frustraciones no en otros hombres sino en mujeres o gays, como lo explica Shane Green sobre la masculinidad en las escenas punk:

A veces, el punto relevante de comparación no es el género opuesto ni las sexualidades alternativas, sino otros hombres, los más competentes, los bonitos, esos gran hijueputas que, desde la perspectiva de un chico punk inseguro, que no sabe dónde ni cómo meter su pobre pinga, inexplicablemente se llevan a todas las chicas. (Green 2012, p. 76)

Se entiende entonces que, desde una masculinidad hegemónica, se puede ejercer un tipo de violencia hacia las mujeres, pero desde las masculinidades no hegemónicas, la frustración puede desencadenar otros tipos de violencias de género. En ambos casos, la

mujer se vuelve víctima y cómplice de esos maltratos en tanto los normalice y naturalice. Por ello la importancia de las transgresiones a la norma, que permiten visibilizar los conflictos como aquellos que se mantienen en la escena metalera.

Sin embargo, tanto Norma Fuller (1997) como Bourdieu (1998) afirman que transgredir la norma nunca es fácil, y que además puede arrastrar consecuencias negativas a nivel personal o gremial que pocos están dispuestos a asumir.

Los varones se definen en base a su relación con el mundo exterior a la familia y a la comunidad, mientras que las mujeres reciben su poder del mundo interno, es decir, del interior de la casa e incluso de sus cuerpos. La cualidad asociada con un género no puede ser manifestada en la conducta del otro. Cuando así sucede, el actor recibe una evaluación negativa. (Fuller 1997, pp. 32-33).

Bourdieu (1998) entiende que esta es una razón importante que justificaría a las mujeres que no están dispuestas a rebelarse contra el patriarcado, pues el círculo de confort y el miedo al rechazo o fracaso social pueden ser mucho más fuertes que sus deseos por cambiar su situación desaventajada.

Pero, en tanto lo masculino siga viéndose como una característica intrínseca de los sujetos, lo femenino, más que una posición desaventajada, se entiende como una contraparte necesaria para construir la masculinidad y justamente por ello, se genera la tensión constante entre necesidad y repudio. Fuller (1997) explica que la masculinidad se construye y se reafirma a partir de su rechazo de lo femenino, desde la etapa infantil cuando debe desapegarse de la madre. Lo que se explica mejor cuando utiliza el concepto de abyección planteado por Butler (1993), donde lo masculino se entiende como intrínsecamente propio del sujeto, y lo femenino es lo que define sus límites. Lo que permite al sujeto identificarse por medio de la negación de todo lo que considera ajeno a sí mismo.

Es precisamente la operación de repudio la que permite definir cuáles son los rasgos masculinos y visualizar la masculinidad como una identidad fija y estable. De este modo,

lo abyecto actúa como un agente activo que amenaza al sujeto con la pérdida de su identidad -en este caso masculina- y lo fuerza a reafirmar constantemente sus límites. (Fuller 2018, p. 29)

De manera que, si lo masculino necesita repudiar a lo femenino para validarse a sí mismo y reafirmarse, es posible comprender las razones por las que un espacio homosocial como la comunidad metalera no podría dejar de hacerlo tan fácilmente. Ciertamente, las mujeres están ganando un espacio que los varones consideraban muy suyo y su espacio de masculinidad se ve reducido. ¿Cómo podría un hombre sentirse empoderado y dominante tocando una guitarra si una mujer lo puede hacer también? Es necesario entonces replantear los parámetros de la virilidad para que esta no se sienta vulnerable ante la presencia femenina que ya se insertó en el mismo espacio.

2.4. LA PERFORMANCE Y EL CUERPO:

Para entender las maneras, recursos y medios de los que se valen las mujeres para alcanzar el capital simbólico que requieren para ser reconocidas dentro de la escena metalera, es importante entender la teoría del performance que, con base en las teorías de la representación cotidiana de Erving Goffman (1981) donde el escenario es el yo bajo tensión social, y el backstage es el espacio privado donde el yo se muestra distendido y para sí mismo, Richard Schechner (1994) plantea la representación del yo en base a las actitudes tomadas como propias y las representaciones sociales a modo de juegos de roles, que se desarrollan en distintos escenarios de la vida cotidiana.

Las representaciones marcan las identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias. Las representaciones -de arte, rituales o de la vida cotidiana- están hechas de “conductas realizadas dos veces”, “conductas restablecidas”, acciones representadas para la que la gente se entrena, que se practican y se ensayan. (Schechner 2012, p. 59).

Se diferencia la “persona real” respecto de lo que se aspira a ser o lo que se quiere representar, mediante el performance como una serie de herramientas visuales, estética, discursos y actitudes, representadas para alcanzar un fin o reafirmar una postura personal.

La interacción entre performer y espectador (como oposición a la interacción personaje y espectador) no tenía límites hasta antes de la producción. Durante el intermedio, los intérpretes permanecen en el espacio de representación (Schechner, 1994, p. 82)

Se entiende que la performance no es tan igual como la interpretación de un personaje (*character*), sino la interpretación de uno mismo (*self*) potenciando o maximizando elementos en favor del interés performativo, no siendo del todo una actuación artificial sino una interpretación o parcialización de uno mismo, desde el sinceramiento y la autopercepción. Y que es por esta misma razón, que la performance de un artista puede trascender el escenario, y continuar performando fuera de él e incluso alcanzar los ambientes privados, pero que, a su vez, estos varían según las culturas o subculturas en las que están inmersos los *performers*.

Los términos difieren entre cultura y cultura, y difieren radicalmente entre alguna cultura tribal y la nuestra. Pero existen vínculos conectándonos con ellos. Estos vínculos, o metáforas, son más fuertes y más directas entre lo que llamamos arte, particularmente el nuevo teatro, y lo que ellos llaman por nombres que van desde el juego, el baile y el hacer (p. 40).

Estas performances serán entendidas de distintas maneras en distintos contextos. Es por esto que es importante siempre contextualizar el acto performativo en relación a la cultura o subcultura en la que se inscribe, así como las cuestiones de género y los discursos que se interpretan. Pero es justamente en estas especificidades donde se enmarcan por contraposición, las relaciones y diferencias con los demás, en tanto “dentro – fuera del escenario”.

De otro lado, Diana Taylor (2016) afirma que el performance es un evento especial no vinculado a la cotidianeidad. Se sostiene en sus propias lógicas, tiempos y estructuras y, además, debe transmitir un mensaje mediante la corporalidad y la interpretación.

Si las personas transmiten mensajes constantemente mediante el lenguaje no verbal, la actitud, o la vestimenta, todos esos factores se maximizan al subir a un escenario, más aún estando en grupo. Una banda de metal debe sostener una performance en conjunto sin perder de vista la performance individual de cada integrante, y esa es una señal de autenticidad muy valorada en las escenas rockeras, como se verá más adelante.

También es importante notar que Schechner (1994, 2012), diferencia entre dos términos, representacionalidad y representacionalismo (*performance, and performativity*):

La representacionalidad apunta a una variedad de temas, entre ellos la construcción de la realidad social, incluyendo el género y la raza, la cualidad de la conducta restablecida de las representaciones y la compleja relación de la práctica de la representación y la teoría de la representación. (Schechner 2012, pp. 204-205).

Es decir que se elabora una realidad simulada pero no falsa, que se construye a partir de discursos y actitudes por parte del sujeto que la realiza. Podría decirse que el escenario de un concierto construye una realidad social particular, donde aquellos que suben a interpretar música, deben tomar una actitud, un personaje, y sostenerlo durante toda la presentación.

Schechner (2012) identifica el proceso de representación como una secuencia espacio-temporal en tres etapas:

Protorrepresentación: 1. entrenamiento, 2. taller, 3. ensayo.

Representación: 4. calentamiento, 5. representaciones públicas, 6. sucesos/contextos en los que se apoya la representación pública, 7. enfriamiento.

Repercusiones: 8. respuestas críticas, 9. archivos, 10. memorias.

(pp. 353-354)

Estos procesos serán necesarios para entender cómo se desenvuelven los artistas en el escenario. El proceso previo de preparación y ensayo, el concierto mismo donde se desenvuelve la representación corpórea e histriónica, y las repercusiones, críticas y reacciones.

Sin embargo, se entiende que la performance no es solamente un acto eventual o circunstancial como la presentación sobre un escenario, sino que las personas se encuentran performando constantemente en sus vidas cotidianas. De manera que el concepto de performance y los procesos que lo construyen, deben servir también para entender cómo se muestran los artistas tanto en sus actividades individuales como en sus redes sociales, construyendo quizás imágenes distintas para cada espacio de sus vidas como lo familiar, lo laboral y por supuesto, lo musical.

Las mujeres a lo largo de la historia, se han visto relegadas al campo doméstico gracias al contrato social explicado por Pateman (1988), en el que, dados ciertos roles asignados a los géneros masculino y femenino, la sociedad atribuye derechos y deberes implícitos a cada uno. La mujer se debe quedar en casa no solamente por el deber de criar a los hijos, sino también por el derecho a ser protegida, mientras que el varón gana el derecho al espacio público, a cambio de la obligación de proveer a su familia alimento y seguridad.

Es una regla de simbiosis que muchos han querido romper o adaptar a los cambios sociales o a sus intereses personales, pero que se encuentran bastante arraigados. De manera que cuando una mujer se expone al espacio público, debe cuidar mucho su performance para no mostrarse como una mujer disidente y terminar siendo criticada o repudiada.

Linda McDowell (1999) explica desde el texto de Emile Zola (1982) el carácter amenazante que históricamente ha envuelto a las mujeres que se atreven a introducirse en la esfera pública:

Al contrario que en el caso del hombre público, serena estampa de la racionalidad, la ideología de la época consideraba que la mujer “pública” se hallaba presa de todo tipo de impulsos salvajes y violentos. (Zola en McDowell, pp. 238).

Por tanto, McDowell explica que era necesario desalentar a las mujeres de alejarse de lo doméstico, mediante la estigmatización como malvadas o perdidas, y la exaltación de los peligros de la ciudad para aquellas que se atrevan a querer ir más allá de sus roles como madres, esposas y amas de casa. Es decir, toda aquella que busque construir una performance alejada de las expectativas que la sociedad ha puesto sobre ella. En el caso particular de atreverse a subir a un escenario, mostrando no solo el talento musical sino también exponiendo sus cuerpos mediante la performance artística, estos cuerpos pasan a ser motivo de escarnio y juicios morales.

Más aún tratándose de jóvenes, Kogan plantea que la necesidad de los jóvenes por encontrar un lenguaje corporal es de vital importancia para su desenvolvimiento social.

El cuerpo se convierte en una vía estética privilegiada a partir de los gestos, portes o poses (cuerpo inscrito), o bien tatuajes, piercing, maquillajes o tratamientos del cabello (cuerpo escrito). Otros canales afines son la pertenencia a agrupaciones juveniles, pandillas o tribus urbanas (cuerpo adscrito) y la representación del cuerpo en pantallas y paneles publicitarios que se cotejan permanentemente con el otro (cuerpo descrito). La moda, en ese sentido, permite la construcción de una semántica y una sintaxis. El joven “siente las prendas”, se identifica con las marcas y crea, por este medio, estilos de vida particulares y signos de pertenencia e identidad. (Kogan 2010, p. 71-72)

Por tanto, para las mujeres no deja de ser menos importante, encontrarse que, en la realidad, hagan lo que hagan con sus cuerpos, estos siempre serán objeto observado de la sociedad, en busca de mermar autoestima.

Este control de los cuerpos es la base de la cosificación del cuerpo femenino, principalmente en la esfera pública, y que no va solo de hombres hacia mujeres, sino que forma parte de todo un constructo social sustentado por la dominación masculina, de la que son cómplices también las mujeres.

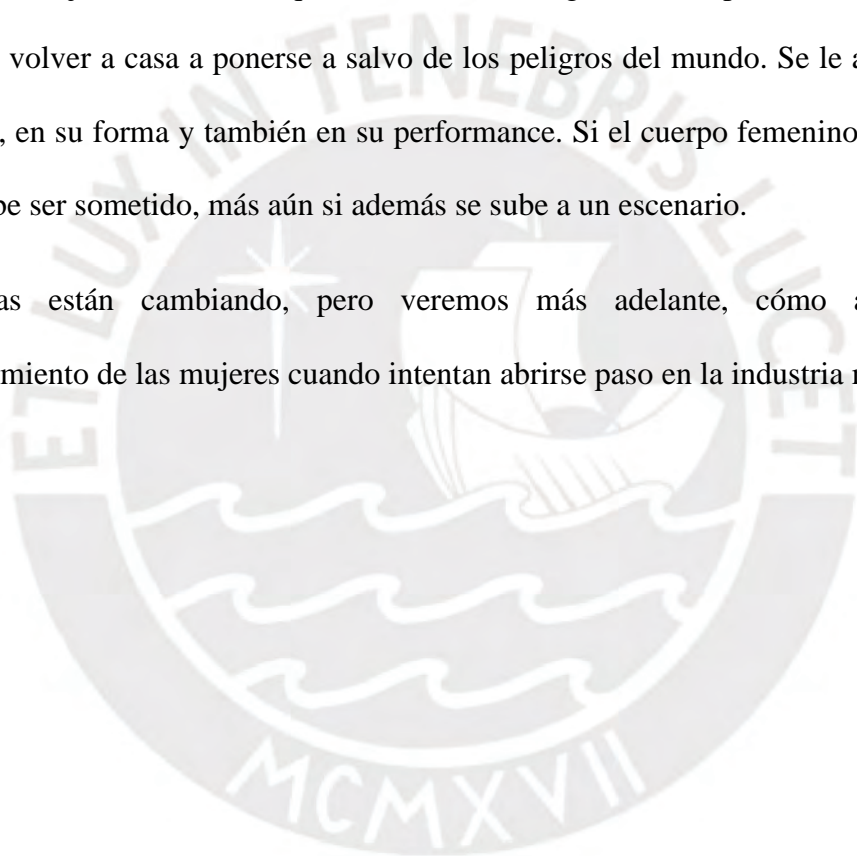
Como menciona Bourdieu (1988), los varones buscan inconscientemente, desarrollar en las mujeres una dependencia simbólica sobre la percepción de sus cuerpos mediante los comentarios y las críticas, para que éstas gasten más recursos y energías en ello y no

desarrollen plenamente su autoestima. Buscan generar una brecha entre el cuerpo real y el cuerpo legítimo (el físico socialmente aceptado). Se naturaliza entonces, que la mujer sea un ente constantemente observado y criticado por el resto de la sociedad.

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (esse) es un ser percibido (percipi), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. (Bourdieu 1998, p. 86).

De manera que la performance de las mujeres en la esfera pública está implícitamente, exponiéndose a juicios de valor, que más bien buscan generarle dependencia emocional y ganas de volver a casa a ponerse a salvo de los peligros del mundo. Se le ataca en su sexualidad, en su forma y también en su performance. Si el cuerpo femenino que sale a la calle debe ser sometido, más aún si además se sube a un escenario.

Estas ideas están cambiando, pero veremos más adelante, cómo afectan al desenvolvimiento de las mujeres cuando intentan abrirse paso en la industria musical.



3. DISEÑO METODOLÓGICO

Para los objetivos de esta investigación, será necesaria una metodología etnográfica, bibliográfica y audiovisual para recopilar información cualitativa y cuantitativa respecto de las conductas personales y grupales tanto de mujeres como de hombres en los conciertos metaleros limeños. Puesto que se busca identificar no solamente los discursos de género que envuelven a las personas sobre lo que buscan expresar en sus performances, y lo que se espera de ellos en un medio tan específico, será importante realizar entrevistas no estructuradas y encuestas a personas cercanas a las bandas (integrantes de otras bandas, organizadores, y público asistente), para entender sus expectativas, prejuicios e identificación con las bandas femeninas.

Se trabajará en tres niveles: el discurso, los hechos y los antecedentes. Es decir, un primer análisis de lo que se dice en entrevistas y conversaciones casuales, se contrastarán estos discursos mediante la observación de eventos como conciertos, ensayos y los datos sobre consumo y mercado, para luego finalmente, contrastar ambas perspectivas a la luz de la bibliografía teórica e histórica, es decir, no solamente autores teóricos, sino también la información que se pueda recopilar sobre bandas femeninas antecesoras y la situación de la escena previa al inicio de la investigación.

Se espera tener una primera aproximación a partir del análisis de datos estadísticos e información de redes sociales, que sirvan como base para las primeras entrevistas con las bandas, y puedan contar sus experiencias a la luz de las estadísticas, fotos y comentarios de redes, donde se logre un primer entendimiento del proyecto de la banda como mujeres músicas, y sus proyectos de vida personales, familia, amigos e intereses laborales. De la misma manera, será interesante comparar las variaciones entre el proyecto de la banda

cuando es mixta y cuando es solo femenina, puesto que en una etapa se pueden contraponer más de cerca los roles que se espera de cada integrante cuando entran en juego las cuestiones de género hacia el interior de la banda.

3.1. DEFINICIÓN DE CAMPO:

Según Guber (2005), define el campo como un fragmento de realidad definible por el investigador y que sirve de espacio de interacción con los informantes.

El campo no es un espacio geográfico, un recinto que se autodefine desde sus límites naturales (mar, selva, calles, muros), sino una decisión del investigador que abarca ámbitos y actores; es continente de la materia prima, la información que el investigador transforma en material utilizable para la investigación. (p. 47).

Esta realidad es entonces delimitada y reconstruida en base al vínculo que se genere entre el investigador y el informante, siendo de esta manera, inevitablemente parcializado, de manera que resulta importante situar al investigador en su capacidad por insertarse dentro de la sociedad que interactúa en ese fragmento de realidad y su capacidad por incluir dentro de este fragmento, todos los elementos necesarios para reconstruir una realidad lo más fielmente posible.

En base a la metodología planteada por Ruiz (2018), se analizarán todos los aspectos en los que se desenvuelve la banda, entendiéndose de la siguiente manera:

En la producción de las bandas y solistas se distinguen dos momentos: el primero de ellos es aquel en que el producto es elaborado; mientras, en segundo lugar, nos referimos a la forma como esta mercancía es materializada y se hace llegar al público consumidor (p. 25).

En este sentido, y para ampliar el espectro de este fragmento de realidad, se plantea trabajar en cuatro campos definibles en los que interactúan las bandas: los ensayos, los conciertos y el público, en base a la metodología planteada por Ruiz (2018).

- **Los ensayos:** Es el espacio donde la banda interacciona entre sí y para sí, definiendo el discurso que los autodefine como grupo y los límites de sus individualidades en favor del bien común, es decir, para la banda como unidad social (Weinstein, 1991). Además, es la fase en la que la banda prepara y construye el material que desea mostrar y coordina la búsqueda y mezcla precisa de los elementos que necesita para que el material salga lo mejor posible.

- **Los conciertos:** Es donde la banda refleja todo lo previamente construido en los ensayos, y desarrolla la performance que desea transmitir al público. Se divide a su vez, en el seguimiento de las coordinaciones previas con organizadores de los eventos, el concierto en sí mismo, donde se interactúa con el público tras los límites del escenario que definen roles y espacios determinados, y el “después del concierto” donde la banda pasa a ser público de alguna otra, pero puede interactuar con su público desde un plano más cercano y horizontal (Yrivarren, 2015). Asimismo, el concierto es un espacio de experimentación y prueba de lo ensayado, pues ahí se verá si lo que buscan ofrecer, es lo que el público está dispuesto a recibir. Este espacio permite una interacción directa entre la banda que produce el material, el público que lo recibe y todo el sistema de producción y difusión entre ambos.

- **El público:** Es donde se puede observar el impacto del proyecto de la banda, en función de la aceptación directa del público en el concierto, así como en el ámbito comercial, la venta de discos y las respuestas de las redes sociales. El público es el jurado calificador del material ofrecido, y decidirá si le gusta la mezcla de música y performance que la banda ofrece. Ante cualquier señal de rechazo, la banda siempre puede volver a los ensayos y repetir el proceso. El público es también el elemento decisivo para que una productora decida auspiciar a la banda.

Estos tres espacios se ven interseccionados por una serie de negociaciones que surgen entre ellos, y que también serán tomadas en cuenta como parte del trabajo de campo. Como, por ejemplo, las negociaciones que pueden surgir al buscar presentarse en algún concierto (Cornejo, 2004), y de igual manera, la negociación inevitable con el público por satisfacer o transgredir sus expectativas sin contradecir los intereses y discursos de la banda y de la escena en general.

- **Las redes sociales:** Será de vital importancia entenderlas como un espacio más donde se pueden observar no solamente las respuestas del público sino también el impacto de los conciertos, las relaciones con las productoras o con otras bandas, la venta de merchandising, entre muchas otras cosas, ya que hoy en día, las redes sociales se configuran como un espacio de interacción que puede llegar a ser incluso mucho más frecuentado que el espacio físico, en algunos casos, pero que ofrece la particularidad de que casi todo lo que sucede queda registrado literal o gráficamente, mediante fotos y comentarios. Más aún, por su capacidad de sostener registros y estadísticas, las redes sociales son también un sistema de medición de la aceptación de la banda, pues se pueden contar cuantas escuchas tienen, cuántos seguidores, qué tipos de comentarios reciben, cuál es su relación con el público, etc.

Por otro lado, las interacciones y experiencias de la banda no han sido registradas únicamente en los momentos específicos de ensayo, concierto y trato con el público, sino que se tomarán en cuenta otros ambientes más casuales como salidas o encuentros amicales o reuniones de cumpleaños que, si bien no han sido registrados, permiten entender comparativamente, las actitudes propias, inherentes e inconscientes de las informantes. De manera similar, otras informaciones de carácter comparativo serán tomadas en cuenta como datos de ventas, asistentes de los conciertos, etc.

Finalmente, y para entender más profundamente la relación entre la banda y el público, y también el desenvolvimiento en redes sociales, será importante considerar el análisis que hace Finnegan (2003), en donde explica que el intérprete no es el único participante activo en el proceso de escucha de la música, y el público no es necesariamente pasivo, sino que ambos se retroalimentan en distintos sentidos mediante sus performances.

Actualmente existe una percepción creciente de que debe haber diferentes roles durante un mismo evento, y que las experiencias de la audiencia también son merecedoras de atención. Hay también muchas formas diferentes de “ser audiencia”, desde la distinción clara entre intérprete y audiencia hasta los ejemplos, bien documentados por los etnomusicólogos, en los que parte de la audiencia interviene activamente en ciertos aspectos de la performance (p. 7).

Es decir que desde la manera en que escuchan un concierto, hasta las interacciones con el artista (como aplaudir, corear, poguear o gritar), e incluso la interacción y adrenalina que se puede generar con el grupo de pares, conforman una participación activa en la producción sonora de la banda. Si bien heredamos desde los conciertos de música clásica, una costumbre por entender a la escucha como un acto pasivo que consiste en recibir y analizar la música elaborada por otros, las nuevas tecnologías, y las nuevas sonoridades han desarrollado también nuevos sistemas de escucha. Como podría notarse, por ejemplo, en canciones como We will rock you de Queen, donde la participación activa del público es fundamental para consolidar el ritmo y la atmósfera de la canción.

De igual manera, Finnegan (2003) explica que no solo se realiza una participación creativa en los conciertos sino también en los momentos de escucha de música grabada, pues son estos momentos los que permiten al oyente interiorizar y dar significado a la música. El intérprete se inserta en la vida cotidiana del oyente, participa de sus viajes en auto, de sus ejercicios matutinos, de la limpieza doméstica, etc. generándose un vínculo más profundo no solo con el intérprete sino con la música en sí misma.

De la misma forma que el ser audiencia en un concierto, “escuchar” música grabada también abarca un espectro amplio de posibilidades, propósitos, grados de atención y

contextos. Con seguridad constituye una forma de participación en la música. A veces esta experiencia de escucha no se limita a un evento particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes (p. 8).

Podría ser lo que Hill (2016) menciona sobre las prácticas de escucha de rock y metal entre las mujeres adolescentes, quienes al no encontrar suficientes referentes femeninos o al verse abrumadoramente envueltas en letras misóginas, no logran identificarse y disfrutar plenamente de la música:

Para mí, crecer también significó aumentar mi sensibilidad feminista. Y en eso, el rock era un obstáculo, porque mucha de la música que me gustaba era hecha por hombres -las mujeres estaban notablemente ausentes- y muchos de los cantantes cantaban cosas incómodas sobre las mujeres. ¿Cómo podría yo aceptar eso? (p. 3)¹¹

Y, además, agrega que la escucha puede ser entendida de distintas formas, pero sin embargo, en el caso de las mujeres que escuchan metal, las letras no parecen tan relevantes, probablemente por no alcanzar a sentirse identificadas con ellas. Es la sonoridad o la atmósfera lo más resaltante del metal escuchado por mujeres.

Las respuestas a la pregunta ‘¿qué piensas que es el heavy metal?’, eran muy variadas. Algunas mujeres dieron una lista de instrumentos y nombres de bandas, pero otras describieron sonidos o atmósferas. Incluso otras hablaron de lo que la música les hacía sentir. (Hill 2016, pp. 108-109)¹².

Por tanto, es importante entender cómo la escucha es un acto activo y participativo que vincula directamente al intérprete y a los oyentes y puede significar identificación o rechazo, pero forzosamente implica una inserción del intérprete en la cotidianeidad de su público. Este último, donde el oyente permite al músico participar de sus actividades más íntimas o cotidianas, es el que refuerza la afinidad con la música y permite luego, en los conciertos, una mayor y más intensa actividad participativa del público. Y la capacidad

¹¹ For me, growing up also meant growing feminist sensibilities. And there rock was a stumbling block, for much of the music I loved was made by men -women were conspicuously absent- and many of the singers sang unpleasant things about women. How I could accept this? (p. 3)

¹² Responses to the question, ‘what do you think heavy metal is?’, were very varied. Some women gave a list of instruments and band names, but others depicted sounds or atmospheres. Still others talked of how the music made them feel (Hill 2016, pp. 108-109)

de alcanzar ese grado de confianza entre una banda y su público, debe ser entendida como una característica muy valiosa en todo análisis sobre música y performance.

3.2. DEFINICIÓN DE INFORMANTES:

Según Guber (2005), define a los informantes como:

- un sujeto constreñido por la sociedad y la cultura y que, por lo tanto, no desempeña ningún papel constructivo en el proceso histórico del cual aparece como mero ejemplar, como agente mecánico de determinaciones ajenas a su voluntad;
- un individuo que puede suministrar "datos" de manera directa y no mediada, pues él es el portador de su cultura y de sus pautas sociales; (p. 79)

En este sentido, las informantes en primer orden serían las mujeres que integran una banda femenina posicionada y con cierta trayectoria en la escena metalera peruana. Para la presente investigación, la banda Strógena es idónea ya que cuenta con cinco integrantes mujeres, tiene más de cinco años de trayectoria y cuenta con un disco grabado.

Se buscará entender las dinámicas, discursos y desenvolvimiento de la banda como grupo, pero también de cada una de las mujeres individualmente, triangulando, los ámbitos claves de sus feminidades, para lo cual se toman los lineamientos planteados por N. Fuller (1998), maternidad, pareja y trabajo, adecuándose al contexto de la escena metalera: lo familiar-maternal, lo romántico-erótico y lo laboral-musical.

Familia: identificar cuánto de su vida personal y relaciones personales entran en juego en su rol de personaje histriónico. Como muestra Huerta Mercado (2014) para el caso de las vedettes, cuál sería el perfil de mujer hogareña, maternal o, todo lo contrario, que desean mostrar sobre sus relaciones familiares, con hijos, padres, etc.

Pareja: identificar de qué manera exponen sus sensibilidades y sentimentalismos, su capital erótico y su sexualidad como personajes públicos. Cómo negocian el control sobre sus cuerpos que suele imponer la sociedad a las mujeres.

Trabajo: cómo se manejan, negocian y entrelazan o conflictúan, su vida laboral y su labor musical. Cómo manejan los tiempos para estas dos actividades, y cómo éstas a su vez, se manejan en relación a sus responsabilidades en casa y sus relaciones familiares.

Pero también de igual manera, su desenvolvimiento dentro del entorno musical, identificando hasta qué punto, su feminidad afecta, para bien o mal, el acceso a la escena y la aceptación del público por su música y performance. Sobretudo si se toma en cuenta que la gran mayoría de personas relacionadas a los circuitos musicales son hombres acostumbrados a tratar con otros hombres, y la feminidad puede significar una variable decisiva entre la aceptación y el rechazo tanto del público como de los organizadores.

3.3. METODOLOGÍA:

De igual forma, se busca hacer una revisión de la imagen que proyectan mediante la vestimenta y pose de las fotos promocionales, en persona y en escenario, para entender los discursos del performance de las integrantes y la feminidad que buscan construir a partir de sus cuerpos.

Será importante realizar la observación participante no solamente en los conciertos donde se presente la banda, sino también en los ensayos, para elaborar el concepto del “proyecto de grupo”. Entender las dinámicas que envuelven la construcción y elaboración de los discursos que se vierten en las canciones y en el escenario, y estimar si la respuesta del

público y los organizadores es acorde a lo que ellas plantean, o supone parte de un reto el adaptarse a las exigencias y estándares de lo que se espera de ellas en el escenario.

Para esto, puede ser útil también, hacer una revisión de los antecedentes, bandas rockeras y metaleras femeninas previas en Lima, si es que las hay, y bandas femeninas en el ámbito internacional que estén marcando los estándares de lo que se debe hacer y el cómo, las predecesoras que fungen de referentes en la escena metalera global. Se hará una revisión de la manera en que ellas presentan sus cuerpos y su música, cómo han performado y qué tipo de discursos han tenido respecto del género y su posición como mujeres en un entorno tan masculino.

Se busca entender los discursos que plantean las mujeres al conformar una banda de metal. Entender sus experiencias de vida, sus influencias musicales, sus ritmos laborales, cómo afecta o complementa la maternidad con los ensayos y conciertos, cómo buscan mostrar sus cuerpos en escenario y cómo son percibidos estos por el público, a qué prejuicios de género se enfrentan.

Todas estas comparativas se complementarán con la triangulación de la información obtenida. Los discursos, las performances, los antecedentes y los conceptos teóricos, en conjunto, arrojarán luz sobre los dilemas y conflictos que enfrentan constantemente las mujeres para ser conocidas y reconocidas dentro de la escena metalera limeña, y aquellos conflictos propios de cualquier músico indistintamente de su género.

También se pueden identificar las barreras con las que se chocan los discursos que ellas intentan expresar, dentro de un entorno machista o misógino, al contrastar las opiniones vertidas en entrevistas semi-estructuradas durante los conciertos, respecto de las estadísticas de ventas y reproducciones en línea, los comentarios positivos y negativos en redes sociales, y la manera en la que ellas responden a dichas respuestas.

Por otro lado, estas barreras también se evidenciarán cuando, como parte del trabajo de campo, se acompañe el proceso de negociación que ellas deben realizar para figurar en el cartel de un concierto de metal donde pocas veces aparecen mujeres en escena y que, dado que en el Perú muchas de estas negociaciones son autogestionarias, funcionan más por camaradería dejando poco espacio a la incursión de nuevos proyectos si sus integrantes no son previamente conocidos en la escena.

Para esto se hará también una revisión de sus contactos, el capital social del que se valen para alcanzar un lugar en los flyers, pero también para obtener el apoyo y difusión de sus discos y videos. En este punto, resultaría valioso contrastar también el tipo de relaciones que ellas buscan construir y mantener, y el tipo de relaciones que realmente los hombres elaboran alrededor de ellas, el capital erótico que se les atribuye y la influencia que éste pueda tener dentro de las negociaciones o la percepción que se tiene sobre ellas.

Es importante entender que no se trata expresamente de bandas juveniles, por lo que será enriquecedor entender qué opinan sobre las relaciones sentimentales, la familia y la maternidad, y cómo esperan manejar esas facetas de sus vidas a futuro o actualmente, en caso alguna informante ya sea madre. La diferenciación de la cantidad y calidad de tiempo libre del que disponen, y los esfuerzos diferenciados que hacen para asistir a los ensayos y conciertos. Para esto puede ser útil trabajar las historias de vida, desde sus orígenes, lo que las motivó a introducirse en la escena metalera, y lo que las sigue motivando más allá de sus vidas laborales y familiares, a seguir no solamente asistiendo como fans, sino a participar activamente de la escena conformando una banda y enfrentándose a un entorno complicado y hostil como es el artístico-musical. Triangulando los ejes de feminidad que plantea Fuller (1998), maternidad, pareja, trabajo, descritos anteriormente, entendiéndolos desde la perspectiva de este caso particular, maternidad como el entorno familiar en el que están inmersas quienes tienen hijos como quienes no, pareja trasladado

a un campo más amplio, entendido como la gestión de su capital erótico tengan pareja o no, y el trabajo entendido como la labor de músicas y sus vidas laborales paralelas.



4. EL CASO DE STROGENA

4.1. LOS INICIOS DE LA BANDA:

Strogena es una banda femenina de Heavy Metal peruano que surge en el año 2013. Actualmente, está integrada por María Castro en la voz, Verónica Apolinario y Ana Rodríguez en las guitarras, Ann Simonini en el bajo y Morganne (Morgana) Rojas en la batería. Aunque en el transcurso de los años, otros integrantes, entre hombres y mujeres, han formado parte o colaborado. Todas tienen actualmente, menos de treinta años de edad.

Cada una de las integrantes trae consigo una historia personal con la música. No son improvisadas y de hecho son bastante perfeccionistas en lo que a su producción se refiere. Ana es música profesional de la Escuela Nacional de Folklor, Morgana tocaba instrumentos de percusión desde la banda de su colegio, María cantaba en iglesias antes de incursionar en el metal, Ann estudió ingeniería de sonido, y Verónica lleva muchos años colaborando en otras bandas desde su natal Huacho.

Entre ellas, Verónica y Ana son madres de sendas niñas. La hija de Verónica tiene unos diez años mientras que la de Ana apenas tiene un año. La maternidad en sus vidas es un factor importante a considerar pues representa una dificultad puramente femenina con la que las mujeres lidian en cualquier carrera profesional y que muchas veces, propicia lo que Marilyn Londe llamó el “techo de cristal” en los años setentas, al ser considerada la maternidad mucho más importante que las aspiraciones profesionales en la vida de las mujeres, no siendo considerada de igual importancia, la paternidad en la vida de los varones. Verónica ingresó a la banda ya siendo madre, de manera que ya tenía estructurado un estilo de vida que le permitía ir a los ensayos y conciertos además de

cumplir con sus responsabilidades maternas. Sin embargo, Ana salió embarazada hacia fines del 2016 y se vio obligada a tomarse un período de retiro de casi un año por complicaciones en el embarazo, pero siempre estuvo dispuesta a regresar y las demás siempre estuvieron dispuestas a esperarla.

Así como la maternidad es un eje importante para entender las dificultades para el desenvolvimiento laboral de las mujeres en general, en el caso de la música en el Perú, es importante considerar las dificultades para poder vivir de esta profesión. Es por esto que muchos músicos deben compaginar su carrera musical junto con alguna otra actividad o profesión para financiar sus vidas. En este sentido, será importante entender las implicancias del retiro de Ann durante un período entre julio del 2016 y fines del 2018, en el cual estuvo viviendo en Rioja por motivos de trabajo.

La banda publicó su primer EP titulado “Stronger than death” que incluye cuatro potentes temas, llenos de la energía propia del Heavy Metal más clásico, cantadas entre el inglés y el español. “Hangover Queen”, “Resistir”, “The power of pain” y “Strogena”.

Sin embargo, ya desde sus inicios, la banda ha tenido que lidiar con las implicancias y dificultades de ser mujeres dentro de una escena tan masculinizada como el metal. María, vocalista y fundadora de la banda, asegura que no era su intención formar una banda femenina. Ella empezó su búsqueda de integrantes navegando por internet y buscando músicos entre hombres y mujeres, que quisieran formar una banda de Heavy Metal. Eso le bastaba. Sin embargo, asegura que los dos hombres que en algún momento formaron parte o apoyaron a la banda, no pretendían quedarse mucho tiempo. Ella sabía que no serían integrantes fijos. Esto debido a los ataques por parte del público, quienes no veían con buenos ojos la presencia de algún hombre en una banda junto con otras tres mujeres.

María asegura que la banda siempre tuvo tendencia a ser solamente femenina, aunque no sea lo que ellas buscaban. Los hombres recibían *bullying* en los conciertos y en las redes sociales y, aunque Marco y Christian siempre las apoyaron y no les importaban las cuestiones de género, esta no es la primera banda que atraviesa por esto.

Al inicio era una banda simplemente, pero como éramos mayoría de mujeres, ya había predisposición a que los hombres se vayan porque ya la gente comentaba “¿qué hace ese pata en una banda de puras chicas? ¡debe ser cabro!”. Tu sabes que la masculinidad es super frágil entonces se iban. Nunca estuvieron muy dispuestos a quedarse por siempre. (María, mayo 2019)

En el Perú, ninguna banda mixta en la escena metalera ha sobrevivido mucho tiempo con más de una integrante mujer (Yrivarren, 2017). Generalmente, la aceptación del público se limita a una integrante femenina, si es vocalista mucho mejor, es como si la masculinidad peruana fuese particularmente frágil y no soportara encontrarse en un espacio mayoritariamente femenino. Las chicas que incursionan en puestos tradicionalmente menos femeninos como Arianne Gozzing, bajista de Nova Génesis, reciben también muchas críticas y ataques. Mientras que otras bandas que apostaron por una formación mixta desde el inicio, como Híbrida (gothic metal desde 2006), que contaba con dos mujeres en su formación, han desaparecido.

Fuller (2000, 2001) afirma que, ya que la masculinidad es una construcción social muy frágil, los hombres pueden sentirse vulnerables al ver su espacio invadido por mujeres, y probablemente, es esto lo que puede explicar este fenómeno. Los hombres de la escena metalera aceptan a las mujeres mientras se mantengan en minoría. R.L. Hill (2016) apunta a lo mismo al afirmar que los hombres de la escena metalera, esperan que las mujeres que ingresan en este ambiente, estén dispuestas a ser más como ellos, negando su feminidad.

Es por esto que han aparecido en la escena metalera peruana, una serie de iniciativas por valorar y visibilizar a las mujeres que incursionan en los escenarios, y Strógena no ha sido ajena a esto. El primer concierto en el que participaron fue el Fem Metal Warriots el

sábado 5 de octubre del 2013, compartiendo escenario con bandas mixtas como Híbrida, Crownless, Vulture y Hamadría, entre otras. Algunas con las que se han consolidado vínculos de amistad debido a la larga trayectoria compartiendo espacios de este tipo como el Gender War Fest, Mujeres al Mando, Mujeres al Poder, Femme Metale, etc.

Las integrantes de Strógena aseguran que nunca han pretendido sostener una postura feminista ni una imagen feminizada. Ni siquiera pretendieron ser una banda femenina. Pero las cosas se fueron dando, y en ese transcurso, la elección del nombre marcó un hito. Cuentan que fue como poner un apodo alusivo a una característica. Eran mayoría de mujeres y las mujeres tienen estrógenos. Simple y directo.



Figura 8: Flyers de conciertos con enfoque de género. Fuente: Redes sociales / elaboración propia.

El nombre lo tuvimos que escoger para una tocada y, para ese entonces, nuestra formación éramos casi todas chicas, y el novio de W. que nos estaba apoyando en ese momento, pero sabíamos que él no se iba a quedar por las razones que ya mencionamos, entonces dijimos ya pues “Strógena por la hormona femenina”. Se dio casi por casualidad, nos hicieron decidir el nombre, tomarnos foto y todo fue demasiado rápido. Como cuando te dan un perrito que tiene manchas y te preguntan ¿cómo lo voy a llamar? Manchas! (Morgana, mayo 2019).

No pretendieron hacer apología a la feminidad ni admitir que los integrantes masculinos de la banda tendrían siempre fecha de caducidad. Tampoco pretendieron participar en tantos conciertos movidos por el género, posicionándose como un referente femenino en la escena.

Sin embargo, no hubo pasado mucho tiempo antes del primer cambio de integrantes. Hacia finales del 2014, y a mediados del 2015 se pueden encontrar las convocatorias bajo títulos como “Banda Heavy Metal con temas propios busca BAJISTA mujer”. Esto deja claro que, desde épocas muy tempranas, la banda ya se estaba consolidando como banda femenina. No podían escapar a los conflictos del género que han abordado largamente Fuller (2000, 2001, 2018) y Huerta (2018). Las mujeres nos vemos constantemente rodeadas de muchos hombres en los ambientes públicos y laborales, pero los hombres no están tan acostumbrados a encontrarse en minoría, y esto afecta directamente a su frágil identidad masculina. Es en estos casos cuando atacan más fehacientemente a lo femenino e intentan evidenciar y diferenciar su masculinidad. Ver a un hombre tocando en un grupo mayoritariamente femenino es una transgresión a la idea de que lo masculino debe



Figura 9: Convocatorias de integrantes para la banda Strógena. Fuente: Redes sociales. Elaboración propia.

predominar sobre lo femenino en la esfera pública, que Pateman explica más detalladamente en su libro *El contrato sexual* (1988).

La masculinidad se encuentra siempre en tensión y a los hombres no les resulta fácil desenvolverse en entornos con mayoría femenina, sobre todo si ésta se encuentra una posición empoderada. Los hombres tienden a atacar lo que consideren abyecto y amenazante de su identidad. En este caso, atacar no solo a la banda femenina, sino al varón que se atreva a presentarse en una posición tan vulnerable. Atacar tanto a unas como al otro, sería una manera de defender su propia masculinidad.

Es precisamente la operación de repudio la que permite definir cuáles son los rasgos masculinos y visualizar la masculinidad como una identidad fija y estable. De este modo, lo abyecto actúa como agente activo que amenaza al sujeto con la pérdida de su identidad -en este caso masculina- y lo fuerza a reafirmar constantemente sus límites. (Fuller 2018, p. 29)

Ni siquiera cuando se trata de un pequeño grupo musical de cinco integrantes como en este caso. Los hombres no se sentían cómodos tocando con ellas, y ningún hombre que entrara a la banda, lo hacía con la expectativa de quedarse en ella. Es por esto que, asumiendo esa realidad, Strógena decide apostar por integrantes femeninas sintiéndose más seguras de las expectativas de su permanencia y lealtad.

Se podrían encontrar innumerables bandas que han pasado por lo mismo, y seguramente muchas mujeres viven casos similares en otros ambientes. Pero se puede citar a Vélez (2018) cuando menciona el caso de Girlschool, primera banda femenina de metal:

Cuando se les preguntaba por qué formaron una banda femenina, la respuesta era aplastante, ningún chico quería tocar con ellas. (p. 193).

Si bien los tiempos han mejorado bastante el panorama y al día de hoy, las chicas encuentran apoyo y solidaridad por parte de muchos chicos en la escena metalera peruana, aún ninguno esperaría ser el único o ser minoría masculina en una banda y el público

tampoco está preparado para eso. Cosa que dejan muy claro en los comentarios¹³ de redes sociales atacando la masculinidad de un hombre cuando lo ven sobre un escenario, rodeado de tantas mujeres o, por el contrario, lo utilizan como excusa para legitimar la calidad de la banda, cayendo nuevamente, en las contradicciones de los dilemas de género que refiere Fuller.

Huerta Mercado (2018) también explora este espacio de transgresión que pone en tensión a los hombres cuando las mujeres se encuentran en una posición dominante o empoderada. En su caso de estudio, las vedettes juegan con el humor y la burla para hacer menos dolorosa esta transgresión, tomando completo control de la situación y humillando a los hombres más vulnerables. Pero cuando una banda de metal se sube al escenario, no hay mucho espacio para que algo lúdico o cómico relaje esas tensiones, y el hombre que se encuentre en una posición más vulnerable que las mujeres que le rodean, difícilmente está preparado para soportarlo.

4.2. LA PROPUESTA COMO BANDA:

Toda banda desarrolla sus propios ideales e ideologías y se configura como una familia. Las bandas que no alcanzan a conectarse en ese nivel, están condenadas a separarse o a fracasar. Weinstein (1991) lo llama “unidad social”. La idea de que el todo es más que la suma de las partes porque niega, por un lado, las individualidades, pero adquiere un valor agregado resultante de la unificación.

En este sentido, las chicas de Strógena reconocen que en sus inicios no lograban fraguar esta unificación que se construye con complicidad y homologación de ideales. Tuvieron

¹³ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 5.

algunas idas y venidas de otros integrantes, e incluso de la propia Ann, quien reconoce que al inicio no lograba conectar con las demás, no entendía el metal. Se define en aquellas épocas, como una aficionada al HardRock y al Blues, y que consideraba que el Metal no era tan bueno. Pero que posteriormente, reconoció estar equivocada y por fin pudo entender las aspiraciones de la banda y comprometerse con el proyecto.

Entonces un día en el ensayo yo les dije que ya fue, y ellas también dijeron “si, ya fue”. fue mutuo. [...] Y ese día de Mujeres al mando, yo fui con un amigo y me gustó porque las había visto antes y había tocado con ellas y no me gustaba, pero ese día sentí que hubo un progreso de tal magnitud, que me gustó cuando tocaron y lo disfruté. Yo estaba sin banda y me escribieron para volver. Fue preciso porque yo quise volver y justo me escribieron. (Ann, junio 2019).

Ellas lo comparan con una relación sentimental. “Si no hay amor, no fluye”. Y el regreso de Ann fue como volver con un ex. Se necesita el momento preciso. Sin embargo, con otras integrantes, no se logró concretar ese amor, esa conexión que les permitiera volver en alguna circunstancia. Ahora las cuatro integrantes sienten que su éxito se debe a la unidad, complicidad y compañerismo que se refleja en el momento de componer las canciones y de trabajar en equipo sobre los escenarios.

Yo creo que, en la banda, más allá de que musicalmente seamos buenas o malas o intermedias, lo que ha hecho que dure es la química que hay amical y también musical. O sea, toquemos bien o mal, nos gusta cuando compartimos ese momento. (Ann, junio 2019).

Pero ¿En qué consisten estas aspiraciones como banda? ¿Cuáles son sus ideales e intereses como grupo? Lo que define a las chicas de Strógena como una banda con un estilo propio.

Actualmente, la conformación es la siguiente: María es la líder y vocalista, Verónica es primera guitarra y vocal gutural, Ana es segunda guitarra, Ann es la bajista y Morgana es la baterista.

Ellas cuentan que cuando están juntas como banda, no hay mayores problemas, pero cuando se encuentran solas, sienten cómo afloran las expectativas de género de la sociedad.

Cuando digo que tengo una banda, a veces me dicen “ala, no sabía que cantabas” y yo les digo “no canto, soy baterista” y se sorprenden más [risas]... es que es muy raro que una mujer sea baterista, pero a mi siempre me gustaron los instrumentos de percusión. (Morgana, mayo 2019).

Anne también cuenta experiencias similares:

Yo toco teclados, además del bajo, y también edito, porque estudié ingeniería de sonido. Entonces, cuando apoyo a otras bandas, a amigos, en el concierto me preguntan si vengo con ellos, o creen que soy la vocalista (Anne, mayo 2019).

Estas expectativas de género pasan por la sexualización de los instrumentos. Como si hubiera instrumentos para mujeres y otros para varones. Es generalmente aceptado ver mujeres como vocalistas o tecladistas, pero es más extraño encontrarlas en bajo o guitarra, y ciertamente muy desconcertante encontrar una mujer en la batería. Este es un tema que trasciende fronteras, pues Varas y otros (2017) ya habían encontrado casos similares en su investigación alrededor de Latinoamérica, como el caso de Marisol Marrero, baterista de Xacrosaint, quien además suele vestirse muy femenina y convencional.

Esta dualidad, de tocar un instrumento tradicionalmente asociado con hombres, sumado a una vestimenta tradicionalmente femenina, es un ejemplo de las complejidades que subyacen en la cultura de las manifestaciones del género en la escena metal local. Marisol desafía roles tradicionales de género con su interpretación, pero simultáneamente refleja las expectativas culturales durante su presentación. De esta manera, ella claramente ilustra cómo el Heavy metal puede desafiar la cultura imperante mientras además forma parte de ella¹⁴. (Varas y otros 2017, p. 9, traducción propia).

De manera que el metal es un espacio donde se puede transgredir códigos convencionales, pero también se pueden mantener otros para transgredir los códigos de la cultura metalera.

¹⁴This duality, of playing an instrument traditionally associated with men, while dressing in a traditionally feminine manner is an example of the complexities underlying cultural gender manifestations in the local metal scene. Marisol would challenge traditional gender roles through her playing, but simultaneously reflect cultural expectations of dress codes during her shows. In this way, she clearly illustrated how HM music can challenge mainstream culture, while also being part of it.

Las mujeres logran que el transgresor resulte transgredido, y con esto pueden alcanzar un mayor impacto socio-cultural.

4.2.1. Legitimar una banda femenina:

Uno de sus intereses primordiales es posicionarse como una banda reconocida y valorada por su trabajo, su performance y la calidad de su producción. Sin embargo, antes de ser escuchadas ya eran constantemente criticadas solamente por ser mujeres. Y no sería la primera banda femenina que atraviesa esa situación. Vélez (2018) escribe sobre el caso de las Runaways:

Aunque su primer disco tuvo buenas críticas [...]. Aun así, las emisoras de radio no programaban sus canciones, la prensa las criticaba y las ventas no acompañaban [...]. Nadie parecía hablar de su talento. Y en los innumerables artículos que se escribían sobre ellas, se hablaba de sus vidas personales, su comportamiento o, sobre todo, de la imagen sexy que la banda proyectaba. (p. 160).

De manera que es necesario construir una imagen que legitime a la banda por razones más idóneas. Las Girlschool necesitaron el apoyo de Doug Smith y Lemmy Kilmister de Motorhead para ganarse un lugar en los escenarios y hacerse oír (Dunn, 2005). Ellos las llevaron en su gira durante 1979, haciendo que las dejen tocar ya que antes de eso, los organizadores de los conciertos las rechazaban por ser mujeres.

Hoy en día, cuarenta años después, las chicas de Strogena han vivido una realidad muy similar. Cuentan que, en sus inicios, tuvieron el apoyo de Walter De Costa, de las bandas Necropsya y Metal Crucifier, a quien mencionan como “padre y mentor” en su EP, y quien las apoyó y las recomendó en diversos conciertos donde pudieran presentarse. Los demás integrantes de la banda Necropsya también estuvieron dispuestos a enseñarles

cómo perfeccionar la técnica de sus instrumentos y les ayudaron durante el proceso de grabación de su primer EP, ya que ninguna productora aceptaba trabajar con ellas.

Es importante mencionar que este proceso no se hizo a puertas cerradas, sino que ellas han publicado en sus redes eventualmente, los ensayos con los Necropsya, admitiendo su



Figura 10: Fotos con integrantes de la banda Necropsya. Fuente: Strógena / Elaboración propia.

desconocimiento, pero logrando el valor agregado del aprendizaje y perfeccionamiento siempre muy bien visto en la comunidad metalera, dada la destreza que se necesita para tocar con velocidad y precisión. De manera que podría considerarse un capital cultural muy bien trabajado para alcanzar legitimación como una banda metalera respetable que busca una producción de calidad. Cosa que las bandas masculinas no se sienten tan presionadas por demostrar.

Los contactos resultan importantes en muchos entornos profesionales, al menos en el Perú, para alcanzar ciertos beneficios o legitimaciones que, de otra manera, sería mucho más difícil conseguir. Lo que Bourdieu (2011) llama capital social. Que, en el caso antes mencionado, va de la mano con el capital cultural, para construir las estrategias de legitimación que necesitó Strogena en su búsqueda por alcanzar visibilización tanto en los escenarios como en la producción de su disco.

Sin embargo, el capital social también puede valerse de una carga simbólica cuando estos vínculos sociales traen consigo no solo el acceso a facilidades sino también el reconocimiento de un status similar por cercanía y homologación. Como cuando Strogena tocó en Arequipa, con personajes de reconocimiento internacional como Udo (ex vocalista de Accept) y Blaze Bayley (ex vocalista de Iron Maiden). Esto les otorgó la legitimación como una banda que está al nivel musical y performativo para compartir escenario con músicos internacionales de larga y renombrada trayectoria. Una foto con estos dos personajes y su posterior publicación tanto en las redes sociales de Strogena como en las redes sociales de ellos, significa una difusión importante y una mayor llegada al público al ser influenciados por los comentarios positivos que pudieran decir estas leyendas del metal, sobre ellas.

Nuevamente, no es un caso aislado. Hace pocos años se vió el menosprecio general hacia una banda femenina de metal japonés llamada BabyMetal. Consta de tres chicas con una imagen casi infantil, y muy kawaii (dulce y adorable), que presentaban una especie de fusión entre metal y electrónica muy propia del pop japonés contemporáneo. Las críticas apuntaban a la incompatibilidad entre dulzura y metal, o a la falta de autenticidad al



Figura 11: BabyMetal junto a Opeth / Strógena junto a Udo, Blaze Bayly y Sara Monzón. Fuente: Redes sociales / Elaboración propia.

fusionarlo con sonidos electrónicos y pop, aunque no faltaron los comentarios cosificantes o fetichistas sobre la feminidad asiática. Sin embargo, la crítica de la comunidad metalera cambió drásticamente, al ver en redes sociales, fotos de ellas junto a importantes íconos del metal como Lamb of God, Dragonforce, Metallica, Iron Maiden, Judas Priest, entre muchos otros.

Y si se retrocede en el tiempo, Vélez (2018) también narra cómo Lita Ford recibió el apoyo de Ozzy Osbourne (Black Sabbath), Nikki Sixx (Motley Crue) y Lemmy Kilmister (Motorhead), para que su música dejara de ser considerada pop, en una época en la que no había redes sociales, pero que ver a un cantante reconocido colaborar en canciones con una mujer, al menos en la escena metalera, generaba un impacto mediático importante:

El pop metalero que había estado ofreciendo en sus anteriores trabajos parecía que se abría camino entre las grandes audiencias, así que llegó en el momento justo. Junto a Ozzy cantaba y coescribía uno de sus singles más exitosos, “Close my eyes forever” que llegó al número 8 de las listas. Nikki Sixx de Mötley Crue y Lemmy Kilmister de Motörhead colaboraron también en un par de temas. (Velez 2018, p. 184).

Queda claro entonces que no es casualidad que una banda femenina en el Perú, haya necesitado el apoyo de alguna banda masculina reconocida para legitimarse, como en el caso de Strógena. Sin embargo, también queda claro que ellas no han buscado alcanzar ese capital simbólico persiguiendo a algún artista como ‘groupies’, sino que se ganaron la oportunidad de adquirirlo, con su esfuerzo y dedicación.

4.2.2. Negociar feminidades:

Es inevitable hablar de bandas femeninas sin abordar temas de feminidad, sexualidad y erotismo, como ya se ha vislumbrado en los puntos anteriores. Strógena no ha quedado ajena a esto. Desde sus inicios han recibido constantes comentarios tanto en redes como

durante los conciertos, acerca de su feminidad, el control sobre sus cuerpos, o rumores sobre su sexualidad.

Cuentan que ya desde que los Necropsya les ayudaron a perfeccionar su técnica y a grabar sus canciones, la gente rumoreaba que hubiera una relación más intensa entre alguno de ellos con alguna o varias de ellas. Agregan que fue una de las razones por las que, una vez terminado el proyecto del EP, decidieron distanciarse un poco, y aunque podría interpretarse desde fuera, como mera conveniencia, los Necropsya entienden el problema y no le dan mayor importancia al asunto. Actualmente, ambas bandas mantienen muy buenos lazos de amistad que se evidencian en las ocasiones en que se cruzan en un bar o comparten escenario.

Luego comenzaron a rumorear que, si él estaba con alguna de nosotras, o que éramos “las chicas de...”, y eso ya no nos sonó tan bien, así que lo conversamos con ellos, les dijimos “mira, por esto mejor nos tomamos un poco de distancia, pero todo bien con ustedes” sin roches y siempre agradecidas con su apoyo. Ellos han sido nuestros mentores. (Morgana, abril 2019).

Fuller (1998) explica las dualidades a las que están expuestas las mujeres constantemente. Exigiéndoles siempre un punto medio, pero criticadas siempre extremistamente. Se debe ser pura pero no mojigata. Se debe ser dulce y tierna, pero luchadora y fuerte. Se debe ser bella pero no sexy. Y un largo etc. En el metal el caso es dramático porque, si bien las mujeres atraviesan estas dualidades en distintas facetas de sus vidas, en el metal deben lidiar con ellas en el mismo espacio.

Las Strógena admiten que nunca les interesó mucho estar pendientes de su feminidad, pero ciertamente, se pueden identificar momentos en los que se muestren más rudas, más carismáticas o más sensibles. Y negocian sus performances en escenario o en redes sociales, según parámetros sutiles y difusos que los hacen difíciles de identificar.

Nuestra mentalidad no es de andar muy pendientes en ver las cosas como femeninas o masculinas. Tratamos de no estar encasilladas respecto a eso [...] No hemos buscado enaltecer una característica femenina. (María, mayo 2019).

Siempre buscan mostrarse en el escenario como chicas empoderadas, valientes y rudas.

María como vocalista, se dirige al público con voz potente y se autocritica cuando siente que no ha podido sostener ese carácter tanto como quisiera. Fuera del escenario, María no deja de sonreír y bromear y es muy carismática. Otra de las más dulces y sensibles pareciera ser Verónica, quien siendo la que hace los guturales y se muestra ruda al tocar su instrumento, fuera del escenario, suele hablar con una voz muy suave y calmada, además no oculta su lado dulce y amoroso con su hija y su familia.



Figura 12: Foto de la banda para el álbum / foto de la banda durante el concierto.
Fuente: Strógena / Elaboración propia.

Las más rudas podrían ser Morgana y Ann, la primera, manteniendo una estética muy sensual, enfatizada por sus curvas y su preferencia por ropas escotadas y ajustadas, mientras que la segunda lleva una imagen mucho menos sensual, casi a modo de “tomboy”. Es decir que se viste sin ningún afán de evidenciar sus curvas, además se comporta y viste con elementos y características tradicionalmente relacionados con la masculinidad.

Esto no significa que unas performen un personaje y otras sean más sinceras en el escenario, sino que es parte del performance que exige un escenario metalero, y es una

faceta de cada una, que aflora solamente ante su público o al sostener su instrumento, como mecanismo para infundir fuerza y energía.

Ciertamente, la rudeza no excluye la feminidad. Esto se ha visto largamente en la historia de las mujeres en la música como, por ejemplo, al comparar la carrera artística de Joan Jett y Lita Ford. Ambas salieron de la banda femenina The Runaways, pero en solitario, cada una fue encontrando su propio estilo. Joan llevaba una imagen más fresca y casual, con chaquetas de cuero propias del metal, pero sin usar tacones ni presumir sus curvas. Mientras que Lita apostó por una sensualidad evidente y atuendos más provocativos, pese a que su música no era muy diferente la una de la otra. Sin embargo, las críticas que apuntan al control del cuerpo femenino del que tanto habla Fuller (2001), no se hicieron esperar. Sobre Lita Ford, Vélez (2018) escribe:

Esa es una de las críticas que más le han achacado a Lita Ford, convertirse en el sueño de todo adolescente metalero. Por lo visto, no se puede ser atractiva y sexy, y tocar la guitarra al mismo tiempo. Mientras en aquellos mismos años SkidRow o Poison iban vestidos con mallas de colores, pelos cardados y maquillaje y no parecía pasar nada, a Ford se la criticaba por ir demasiado sexy en las portadas de sus discos y en sus videoclips. (p. 185).

Así, el dominio del cuerpo femenino es una constante en toda esfera pública donde se desenvuelvan las mujeres. En el caso de la música, entre el público y la prensa, y más actualmente, y más agresivamente, en las redes sociales.

Las chicas de Strogena han debido lidiar con eso desde sus inicios. Muchos comentarios en redes apuntaban más a su belleza, sus curvas o su forma de vestir antes que a sus destrezas musicales o performativas. Estaría de más incidir en el dilema que esto puede resultar para cualquier mujer que busca abrirse espacio en la carrera musical, pero ellas admiten que, en el mundo real, hay que acostumbrarse. Simplemente ignorar ciertos

comentarios si no se tiene para responder, algo que sea tajante, pero a la vez no sea tan agresivo como para “espantar fans”¹⁵.

Incluso cuando hubo algún chico colaborando en su banda, ellos también fueron objeto de críticas, entre su masculinidad y su imagen poco trabajada. Cosa que, a las bandas masculinas en general, nunca se les critica. Pareciera ser que, al estar dentro de una banda femenina, pese a ser hombres, adquieren el derecho a ser criticados por su aspecto como a las mujeres.

Ellas aseguran que jamás han pretendido hacer uso de algún capital erótico, en términos de Hakim (2012), para alcanzar favores o beneficios en ningún concierto o alguna otra actividad. De igual forma, niegan haber pretendido mostrar más curvas para conseguir fans ni nada parecido. Solo tratan de ser ellas mismas y que lo femenino pase tan a segundo plano como les sea posible. Incluso han llegado a considerar que lo erótico no es siempre un beneficio.

Morgana comenta que, cuando empezaban a presentarse en sus primeros conciertos, no era consciente de la atención diferenciada que recibía solo por ser mujer, y que lejos de sentirse incómoda, se sentía aceptada y empoderada. Le invitaban cerveza, la felicitaban por su presentación.

Sin embargo, con el tiempo, empezó a darse cuenta que si fuese hombre no habría recibido la misma atención, y que dicho trato no era necesariamente por hacer un cumplido sincero sino por intereses eróticos o sexuales.

Al principio, cuando eres más joven, se siente bien toda la atención y las cosas que dicen cuando bajas del escenario, pero luego, yo misma me iba dando cuenta que si fuese hombre, no lo harían. Que a los chicos de otras bandas no los abordaban como a nosotras ni les invitaban chela. Entonces era solo por ser mujeres. (Morgana, junio 2019).

¹⁵ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 6.

De manera que ellas han aprendido a interpretar el trasfondo que pudiera subyacer en cada comentario vertido en persona o en redes, y a tratar siempre de moverse lo más al margen posible, de su condición de mujeres, evitando tanto como sea posible, la cosificación y la erotización de sus cuerpos, pero sin dejar de ser ellas mismas mujeres que tienen el derecho y la libertad de vestirse como ellas desean.

Es importante notar cómo ellas se esfuerzan por despojar a su música de todo lo físico que la envuelve, como sus cuerpos femeninos y su performatividad, para otorgarle una carga mucho más abstracta y simbólica, buscando evitar que su sonido sea relacionado con lo femenino, pero sin alcanzar a lograrlo del todo. Es imposible desvincular la esencia femenina de las creadoras dentro de su creación.

El control del cuerpo y el capital erótico son factores que pueden resultar en un empoderamiento efímero, pues están sujetos a la respuesta que ellas estén dispuestas a ofrecer. También está sujeto a una belleza o un performance circunstanciales, como pasar de delgada a gorda o de ir más cubierta o descubierta. En cualquier caso, es un empoderamiento que depende mucho del cuerpo y de lo físico, es cosificante y tiende a disminuir su valor con el tiempo, mientras que como músicas buscan sentir un empoderamiento más perenne y meritocrático, relacionado con sus destrezas musicales, su dedicación, sus aportes a la cultura metalera y su empatía con el público.

En este sentido, el texto de Kogan (2010), que ilustra sobre la cosificación y la sexualización entre mujeres y hombres, se contrasta con las ideas de Huerta-Mercado (2015) cuando hace referencia a la producción de la imagen corporal como medio de identidad o transgresión del grupo social, pero también como símbolo de libertad para los estándares personales de belleza ignorando los estándares sociales o los intereses del sexo opuesto.

El ser mujeres corporaliza sus canciones, sus voces y sus instrumentos. Desvincular sus cuerpos cosificados de la música, requiere un valor agregado mucho más trascendente. Como Fuller (1998) anunciara, las mujeres siempre necesitan demostrar lo que valen para dejar de ser cosificadas. Es por esto que usualmente, a las mujeres se les exige socialmente, demostrar mayores destrezas que a los hombres antes de ser valoradas más allá de sus cuerpos. Y a las mujeres músicas se les exige demostrar una gran habilidad musical para ganarse el respeto de los productores y del público.

Un hito importante aparece con la presentación de su primer EP en agosto del 2017. “Stronger than death” les ha dado la legitimación que les hacía falta como banda profesional al contar con un material físico y tangible que pueden presentar y vender, y que perpetúa la calidad de su trabajo. Es notable ver cómo los comentarios cosificantes en redes sociales como Facebook y Youtube, se han visto dramáticamente disminuidos luego de esa fecha¹⁶.

Se puede notar que el paso de cosificación a fetichización cobra más peso que los esfuerzos que ellas pudieran realizar en su afán por des feminizar su música, y esto es porque en el metal es muy importante el fetichismo coleccionista. Es decir que al hacer tangible su música mediante un dispositivo físico como un disco, este objeto adquiere ese valor agregado que su música necesita para ser validada como buena, indistintamente del género o sexo de sus creadoras. Un disco físico en la comunidad metalera, simboliza su afán por hacer música a nivel profesional y no son simplemente aficionadas. Mientras que bandas como Orgus o Mortem son reconocidas por ser las primeras bandas metaleras en el Perú, a pesar de no haber grabado un disco o tardar muchos años en hacerlo, las mujeres necesitan de este soporte físico para ser reconocidas en la escena.

¹⁶ Revisar Anexo de citas digitales. Figura 6.

4.2.3. Transgredir los discursos:

Con sus cuatro canciones grabadas en un EP y publicadas en redes sociales, además de otras tantas terminadas o en proceso para el siguiente disco, es posible analizar el discurso que transmite la banda mediante la sonoridad y la letra de sus canciones.

Pero también se puede analizar e interpretar el mensaje de cada canción, partiendo siempre de la intención expresa de ellas por mostrarse muy al margen de su género o del feminismo y aseguran crear canciones que bien podrían ser escritas por hombres. Sin embargo, es comprensible que ellas no pueden ser ajenas a sus géneros, su naturaleza femenina y las experiencias de vida que estos conllevan, por tanto, hay cuestiones de género que se filtran entre la lírica, el ritmo y los versos que ellas crean.

Diversos autores explicaban que el rock desde sus inicios, y desde sus distintas variantes, se ha identificado por una esencia masculina, al ser vinculado con la libertad y la rebeldía, y el metal es el rock en su expresión más intensa. Weinstein comenta en el documental de Dunn (2005), que el metal, al ser muy liberal, empoderante y rebelde, se lo asocia con la masculinidad, pues lo femenino se asocia más con el control y la moderación. De otro lado, Frith y McRobbie (1990) expresan:

Algunas feministas argumentan que el rock es ahora esencialmente una forma de expresión masculina, de modo que para que las mujeres hagan música no sexista, es necesario usar sonidos, estructuras y estilos que no pueden ser entendidos como rock. Esto levanta importantes cuestionamientos acerca de la forma y contenido, acerca del efecto de la dominación masculina en las cualidades formales del rock como un modo de expresión sexual¹⁷ (Frith and McRobbie, p. 317, traducción propia).

De modo que la dificultad de las mujeres al enfrentarse a la labor de componer música rock en cualquiera de sus variantes, pasa por ser agrupadas en un grupo especial, casi

¹⁷Some feminists have argued that rock is now essentially a male form of expression, that for women to make nonsexist music it is necessary to use sounds, structures, and styles that cannot be heard as rock. This raises important questions about form and content, about the effect of male domination on rock's formal qualities as a mode of sexual expression.

como ajeno al género mismo. De ahí surge el término “female fronted metal (FFM)”, es decir, metal dirigido por mujeres, que no encaja en ningún subgénero de metal. Esta es una de las críticas más importantes que hace el libro de Jill Huges (2014), pues las bandas femeninas componen canciones con los mismos estándares que los varones. La música compuesta por una banda de death metal femenino es igual a la de una banda masculina. Los instrumentos se tocan con las mismas destrezas, y la voz sigue siendo gutural y, aunque no se puede pedir que las mujeres hagan guturales iguales a los hombres, varias han logrado confundir a sus oyentes. Aún con esto, se las sigue segregando en un mismo grupo excluyente y apartado, junto con grupos femeninos de otros muy diversos subgéneros de metal.

En una conversación con los presentadores de un podcast colombiano llamado Paroxis Histórica, estos comentaban lo perjudicial que podría resultar esta diferenciación, pues reduce a las mujeres a un subgrupo que siempre tendrá sus propios rankings, compitiendo solamente entre ellas y jamás accederá a los rankings generales junto con los grupos masculinos. Así, si se busca los 10 mejores álbumes de metal del 2019, todos serán hombres, y las mujeres tendrán un ranking de los 10 mejores álbumes de female fronted metal del 2019.

Este no es un conflicto solamente del metal. Desde los años sesentas las mujeres exitosas se han visto apartadas bajo otros estándares, como explica Barbara Bradby, desde una crítica al artículo de Frith y McRobbie (1990):

Por supuesto, una interpretación alternativa desde la perspectiva de Frith y McRobbie, ve la música de grupos femeninos como innovadora, pero precisamente en línea con su teoría sobre rock y sexualidad, adscriben las innovaciones enteramente a la creatividad y toma de riesgos de varios productores masculinos. Entonces, muchas de las más conocidas canciones de grupos de chicas son reeditadas solo como *Phil Spector's Greatest Hits*, y

George “Sadow” Morton’s reedición de las Shangri-Las¹⁸ (Bradby 1990, p. 291, traducción propia)

Las Strógena no desean ser segregadas como grupo femenino ni ser asociadas al éxito de algún hombre ajeno a la banda, pero eso es algo que puede escapar de sus manos, así que buscan acortar esta brecha entre lo masculino y lo femenino, restándole importancia a las cuestiones de género en las letras de sus canciones, pero trasluce en medio de estas, un enfoque femenino y feminista difícil de ocultar.

a. Hangover Queen

Es con la que inicia el álbum y se puede observar que ya desde la primera canción, “Hangover queen” (Reina de la resaca), parecieran decididas a dejar en claro que buscan abordar cualquier tema en igualdad de condiciones con los hombres. La resaca es una consecuencia de haberse emborrachado, y las borracheras son siempre asociadas a los hombres. Socialmente, las mujeres no son bien vistas si beben excesivamente. Las chicas aseguran que durante los conciertos deben cuidarse de beber moderadamente. Este es uno de los constructos sociales sobre una mujer decente, del que profundiza Fuller (1998), y ellas se encuentran constantemente en el dilema entre sus ganas de beber y divertirse, y mantener el control y la compostura. Ciertamente, hay una cuestión de seguridad de por medio no solo por sus pertenencias sino también por los cuerpos. Una mujer ebria es una mujer vulnerable a ser tocada indebidamente o llevada a lugares que no desearía ir.

¹⁸Of course, an alternative interpretation from that of Frith and McRobbie does see girl-group music as involving innovations, but, precisely in line with their theory of rock and sexuality, ascribes the innovations entirely to the creativity and risk taking of a few male producers. So, several of the best-known girl-group songs are reissued only as Phil Spector’s Greatest Hits, and George Morton’s “shadow” stalks the reissue of the Shangri-Las.

María asegura que el ser mujeres no les obliga a cantar sobre temas de mujeres, sino que ellas quieren cantar sobre cualquier cosa que les interese indistintamente de su feminidad. Sin embargo, La reina de la resaca cuenta sobre la mujer que despierta y no recuerda qué pasó la noche anterior. Se dejó llevar por la cerveza y el vodka. Es una canción que idealiza lo que toda mujer desearía, el poder emborracharse, terminar con el cuerpo destruido y la cabeza explotando de dolor, pero sin ver dañada su integridad física ni su reputación. Idealiza las noches de diversión cuando en la realidad se sabe que las mujeres no pueden divertirse libremente sin tomar precauciones. Esta puede ser una canción feminista sin haberlo deseado expresamente, pues muestra una mujer liberada, capaz de dominar la esfera pública nocturna, sin miedos ni tabúes.

Hangover queen es una canción completamente en inglés, muy cargada de rebeldía y deseos de libertad, donde conjugan tres tipos de voces, la voz potente y melódica de María, la voz coral de todas las integrantes, y la voz gutural de Verónica. Este conjunto permite cambios dramáticos en la sonoridad de la canción.

Algunos fragmentos de su letra:

Original:

I can't remember that dance that rape me
were dancing destroyer again
So beer! so vodka! and empty broken bottles arrounding on here
I can't shaking my body. It's breaking in peaces i bet.
This is the spirit of beer.
This i sour leader.
Heavy metal kick your ass!

Traducción:

No puedo recordar ese baile que me arruinó. Fue un baile de destrucción otra vez. ¡Mucha cerveza! ¡mucho vodka! y botellas rotas y vacías dando vueltas por aquí... No puedo mover ni sacudir mi cuerpo. Se quiebra en piezas, puedo apostar. Es el espíritu de la cerveza. Es nuestro líder. El heavy metal patear tu trasero.

b. Resistir

La segunda canción, “Resistir”, cantada en inglés y en español, trata sobre un guerrero en lucha constante, dispuesto a no dejarse vencer, a creer en su fuerza interior y luchar siempre hasta el final. Cualquiera que la escuche, puede sentir la energía que se transmite con esta canción. Protagoniza la potente voz de María acompañada de los guturales de Verónica, y remata la voz coral a modo de gritos de guerra.

Es interesante notar que, en algunas partes, cantan en masculino, por lo que queda claro que hacen referencia a un guerrero hombre, valiente y luchador. Sin embargo, estas no son partes guturales, sino que son las más agudas y melódicas, transgrediendo la voz masculina, feminizándola con melodía y agudeza, pero sin quitarle la potencia y energía de batalla.

¿Por qué las Strogena canta esta canción en masculino y no se refieren a una guerrera mujer? Ellas cuentan que la idea de esta canción fue simplemente contar la historia de un valiente guerrero, y les pareció que no debía tenerse en cuenta que sea cantada en voz femenina porque querían sentirse con la misma libertad que los hombres al componer. Es interesante cómo, a partir de esta decisión, se puede evocar a algunas mujeres en la historia, que han preferido hacerse pasar por hombres para alcanzar sus objetivos sin los prejuicios de la feminidad. Margaret Ann Bulkley se hizo pasar por James Barry para

estudiar medicina y llegó a ser doctor del ejército británico, Amantine Aurore Lucile Dupin se hizo pasar por Georges Sands para poder vender sus libros y acceder a los círculos de escritores más prestigiosos de la Francia en su época, Dorothy Tipton se hizo pasar por Bill Tipton para alcanzar éxito en el jazz ya que en su época no era bien visto que las mujeres interpretasen ese estilo musical, Dorothy Lawrence se convirtió en Denis Smith para poder ser corresponsal de la Gran Guerra... Y la lista podría resultar muy larga, pero es evidente que, en la historia, las mujeres están acostumbradas a referenciarse en masculino para hacerse notar, y esta canción puede llevar a esa reflexión. De manera que tal como está cantada, por una voz femenina refiriéndose en género masculino, puede interpretarse como la representación de todas esas mujeres que tuvieron que hacerse pasar por hombres para poder acceder a espacios considerados masculinos, y más aún a aquellas que se enrolaron en el ejército como varones para poder ir a luchar. Es la mujer que no quiere quedarse pasiva en su pueblo, esperando ser protegida por los hombres, y se disfraza de soldado para poder ir a la batalla.

La letra dice:

¡No retornaré! en un pueblo inerte no estaré
no me vencerán! no es tan fácil dejarme vencer.

Fight 'til the end! I feel the power in my heart

(¡Lucha hasta el final! siento el poder en mi corazón)

Fight 'til end! Don't care about death 'till you're dead

(¡Lucha hasta el final! no importa la muerte hasta que estés muerto)

¡Soy la guardia en pie! esta empuñadura es de temer

¡Soy guerrero fiel! esclavo de mi suerte no seré...

¡Más luchas en pie! luchar por mi victoria otra vez
¡No me detendrán! gritaré a los vientos mi poder...

Largo es el camino de esta batalla final
cuerpo a cuerpo tocará luchar
no hay amigos ni aliados, luchar es la misión
a su propio modo aprenderán.

c. The Power of Pain

En la tercera canción, completamente en inglés, “The power of pain” (El poder del dolor) se canta sobre la energía y el poder que se adquiere luego de haber sufrido ante los problemas. Es mediante el dolor, que las personas se hacen más fuertes hasta alcanzar brillar. Aparece nuevamente el contraste entre los coros grupales, los gritos melancólicos guturales de Verónica y la voz aguda y melódica de María. Es una canción que hace referencia a un empoderamiento que se gana tras la lucha y el sufrimiento, pero no necesariamente femenino. Los guturales tienen un sonido melancólico y doliente, casi agonizante, contrastando con los agudos expresan energía, valentía y motivación, haciendo que la canción se divida en fases, como las emociones mismas de una persona en medio de una lucha. Las sensaciones de desfallecimiento no impiden seguir intentando vencer, no pueden callar las voces de aliento que motivan a continuar.

Esta canción no tiene ninguna referencia de género, y ellas lo han querido así. Para este caso, escogieron el inglés por ser más fácil escribir neutralmente en ese idioma, pero además escogieron cuidadosamente las palabras para no tener que usar un “him” o “her”

o cualquier otro término que evidencie un género, para que este guerrero torturado pueda entenderse como varón o como mujer por igual.

Pero, como en el caso anterior, siendo mujeres cantando sobre una batalla que además incluya tortura y sacrificio corporal es ya de por sí, transgresor. Es bien sabido que las mujeres en las guerras eran protegidas del enemigo no solo para evitarles las torturas y sacrificios del campo de batalla, sino también protegerlas de posibles violaciones. Presentar una mujer en batalla, aceptando torturas físicas que no hacen alusión a una violación sexual, las coloca en una posición muy masculina, dejando muy clara una búsqueda por la igualdad de género que va más allá de la elección del idioma.

Algunos fragmentos de la letra:

Original:

Now I can't resist the pain whatever you want

you see me worry for all pain

because I know the brave forever I fight

to can with persons matters

¡No!! I've got the power in your thought

i'm a glorious so yeah

fear! pain! the power of the fear! pain!

is what i feel

Tell me that you are there in the sky

Doubt! when may I can be free and my heart will faint

that you and I are not the worse
because I learned them all as I was so fight

Traducción:

Ahora yo no puedo resistir el dolor, por lo que más quieras.
Tú me ves sufriendo por todo el dolor. Porque yo conozco el valor, lucharé siempre,
siempre por los que más quiero.

¡No! yo tengo el poder en tu mente. Ahora soy glorios@.

¡Miedo! ¡Dolor! ¡el poder del Miedo! ¡Dolor!

Es lo que yo siento. Dime que tú estás allá en el cielo.

Cuando sea libre mi corazón podrá descansar.

Tu y yo no nos rendiremos

Porque yo les enseñé todo lo que puedo luchar.

d. Strógena

La última canción es homónima de la banda, “Strógena”. Esta tiene, además, un videoclip cargado en Youtube con buenos comentarios. Habla de una persona empoderada gracias al heavy metal. Es la esencia de la suma de sus historias personales, que se condensa en la conformación de la banda. Es una canción con mucha energía, sin guturales pero sí con muchos coros que dialogan constantemente con la voz de María.

Muestra cómo el Heavy Metal las ha empoderado, les ha dado mayor agencia para mandar, dominar y destruir, de manera que es gracias al metal que ellas se sienten capaces de modificar su entorno y su mundo como prefieran. En este caso, ellas cuentan que no se preocuparon por el género ya que era una alegoría a las historias personales de la banda,

por lo que entendían que debía entenderse en femenino, aunque curiosamente no hay referencias de género.

La letra dice:

Hoy tengo fuego en la piel, no soy más ceniza
enfrento al mundo hoy sin nada que perder
pues ahora traigo yo la ley
en el caos que sufriré del heavy metal
(let's go to hell) (¡vamos al infierno!)

Pues ahora vengo a aniquilar y destruir
no volveré sin importar
en el caos mortal (¡con tu poder!)
del heavy metal (¡let's go to hell!) (¡vamos al infierno!)

e. The Hex

Además, cuentan con “The Hex” (el maleficio), una de sus más recientes canciones, también en inglés, que aún no ha sido publicada en álbum, pero ya tiene un videoclip cargado en Youtube. Esta refiere a una posesión, pero hace referencia a los miedos que absorben la energía y la fuerza y es necesario librarse de ellos. Se puede ver en el videoclip, además, referencias a la brujería y el paganismo, siempre asociados a mujeres temibles y capaces de dominar a los hombres y a la naturaleza con sus “malas artes”. El video contiene solamente presencia femenina, lo que fortalece una implícita relación de la brujería con la feminidad, siendo esta relación un estandarte del feminismo contemporáneo. Ciertamente, esta no ha sido la intención original de las autoras, pero

como ya se ha mencionado, pueden ser conexiones que afloran muchas veces sin notarlo, como parte de la experiencia de vida que implica el ser mujer, que llevan cargado en el inconsciente y aunque digan que no era una alegoría premeditada o intencional, aparece y pone en evidencia la imagen de mujer empoderada desde antaño vinculada a la brujería.

Algunos fragmentos de la letra:

Original:

I got your power

I can feel your soul so leave me now

let me out of here

needing for power needing for souls

that's what the evil will win

Traducción:

Tengo tu poder, puedo sentir tu alma

déjame ir ahora. Déjame ir de aquí.

Siento tu fuego. Siento tu alma.

Necesidad de poder, necesidad de almas

Así es como la maldad ganará.

Todas las canciones hacen referencia a la lucha constante, una lucha de espíritu. No es un frente femenino, pues esta es una lucha por la que pasan todas las personas. Strógena no hace referencia a la feminidad, el feminismo o las luchas de las mujeres, sino a la lucha constante de la vida, y la energía y empoderamiento que ofrece el heavy metal desde su potente sonoridad, pero dada la condición de mujeres, las canciones que han creado, son capaces de entenderse con una perspectiva de género.

Es importante notar la postura que toman ellas dentro del discurso, pues tocan temas de guerra, lucha y valores como los que mencionan López y Risica (2019), para las bandas masculinas de metal peruano desde hace más de veinte años. Son los temas hegemónicos en la escena y generalmente asociados a hombres, de manera que Strógena se desliga de su feminidad desde las letras, pero no rechaza ni niega su feminidad desde el performance, como puede verse en sus presentaciones, fotos y videoclips.

Se identifican pues distintos y variados temas en sus letras, que van desde cosas banales como el alcohol y las noches de borrachera, hasta lo místico como la brujería y los maleficios. Y aunque se cante también sobre empoderamiento, éste no hace referencia expresamente a lo femenino. Este queda entendido al verlas a ellas en el escenario cantando con toda la potencia de sus voces y sus instrumentos. No necesitan explicitarlo porque significaría excluir a los hombres de su discurso. Entonces estarían cayendo en el problema inverso al que hace referencia Hill (2016) sobre la identificación de las mujeres que escuchan metal hecho por hombres.

Por otro lado, las Strógena logran desterrar la estrecha relación que usualmente se asume entre las bandas femeninas y los sonidos melódicos (pese a no ser cierto, como ya se mencionó anteriormente), pues ellas trabajan la sonoridad de sus voces combinando tres estilos: la voz melódica de María, la voz gutural de Verónica y los coros donde cantan todas juntas. Esta combinación rompe completamente la percepción de una única voz melódica femenina y construye una “feminidad vocal” más versátil y menos estereotipada.

Así, las Strógena construyen discursos en igualdad de condiciones con los varones, cantando sobre lo que les traiga la inspiración, y no se cierran a ningún tema, y aunque no se consideren expresamente feministas, como buenas guerreras metaleras, lo feminista les aflora en la actitud más evidentemente, y en el discurso más sutilmente, inyectando

poco a poco, una cura a una escena metalera enferma de machismo, sin atacar directamente la masculinidad tóxica que pudiera existir en su público.

4.3. EL CONCIERTO COMO CAMPO DE BATALLA:

Si bien tanto las letras como el performance son cosas que van apareciendo durante los conciertos, éste es el momento culmen donde la banda demuestra todo su potencial. Las integrantes de la banda se verán expuestas a un público potencialmente hostil, con expectativas difíciles de descifrar y con prejuicios difíciles de combatir. Pero esta aventura no inicia al subir al escenario sino desde antes. En los ensayos y en las negociaciones con los organizadores, ya se puede vislumbrar los conflictos que ellas pudieran anticipar o el tipo de público al que tendrán que enfrentar.

Muchos músicos comparan el concierto con un campo de batalla, como ya se comentó, es sabida la alegoría entre la guitarra y un arma, o de igual manera, entre el canto metalero y los gritos de guerra. Pero, como en toda guerra, las mujeres son minoría, y generalmente se las asocia a equipo de apoyo (enfermeras, cocineras). En el metal no habría mucha diferencia, pues a las mujeres usualmente se las identifica por apoyar a alguien (“novia de...”, “amiga de...”, groupie de alguna banda). Sin embargo, cuando una mujer se arriesga a luchar en el frente (el escenario), es un ente transgresor y se expone a muchos más conflictos que los varones.

Es por esto que cualquier metalera que se anime a subir a un escenario, debe prepararse física y emocionalmente, además de analizar bien el terreno que pisa, para anticiparse a obstáculos que suelen ser sutiles e incluso, desde la perspectiva masculina, pueden parecer más bien ventajas.

En el presente capítulo se recogen los hallazgos de distintas fechas, entre conciertos, ensayos y reuniones diversas, donde las Strógena gestionan sus puestas en escena.

4.3.1. Preparándose para la batalla:

Me citaron un domingo a las 4pm. En algún lugar de Lima Norte del que apenas había oído el nombre. Era la primera vez que las observaría ensayar, aunque ya había acompañado a otras bandas a sus ensayos, e incluso cuando yo misma apoyé a alguna banda con coros o teclados, así que sabía en qué consistía la dinámica. Asistí puntual, aunque no conocía nada en la zona. Me dijeron el nombre de la sala de ensayos. “Tocas el timbre y dices que vienes con nosotras”. Ingresé a lo que parecía una casa convencional de periferia, con más de tres pisos, sin grandes ventanas, pero sí muchas y muy gruesas rejas, por la inseguridad de la zona. Me recibió un hombre joven, guiándome por escaleras sin acabados, hasta llegar a un cuarto piso donde todo parecía sacado de otro recinto. Los acabados y la decoración del lobby podían tranquilamente ser muy superiores a los de una sala de ensayos de Jesús María. Las paredes cubiertas de guitarras y bajos de diseños llamativos, cuadros de álbumes famosos, un par de sofás de cuero negro. Hacia el fondo, una puerta de aluminio y vidrio pavonado que llevaba al baño, con todos sus acabados completos. Y, hacia un costado, los equipos de mezcla y producción musical mirando hacia la ventana que conecta con un amplio cubículo de ensayo, al que se accede por una delgada puerta de madera en la que cuelga un pequeño cartel en hoja bond impresa, que indica que debe mantenerse cerrada todo el tiempo posible.

Me dejan ingresar al cubículo con ellas y no demoran en sacar una botella de ron y otra de gaseosa, incluso antes de equipar los instrumentos. Me siento en un banquito, observando las paredes todas cubiertas de esponjas de aislamiento acústico y el piso

completamente alfombrado. La batería se encuentra sobre una tarima de madera también cubierta de alfombra, que permite aislar más las vibraciones de los instrumentos de percusión.

Morgana se ubica en la batería, desenfunda sus baquetas y empieza a acomodar los instrumentos y afinar los platillos, mientras Ana, Anne y Vero han desenfundado también sus instrumentos y los van afinando. Anne se ubica muy cerca de su parlante para poder sentir las vibraciones del bajo con todo el cuerpo. María se coloca al centro donde está el parlante del micrófono principal, y comienza a beber su vaso de ron con CocaCola “para calentar la garganta”.

Ya tienen una rutina del orden de canciones a ensayar. Se preparan para un concierto que tendrá lugar en dos semanas y les interesa más coordinar un mejor desenvolvimiento en el escenario, que se sienta más grupal y coordinado. María no necesita micrófono, su voz es tan potente que puede oírse por encima de los demás instrumentos. Tiene la experiencia de haber participado en coros, en iglesias y en concursos de canto, además de otras bandas de metal como aquella de la que tomó el nombre “Orithya”. Ella es la voz principal pero no la más importante, pues sus canciones están compuestas con coros grupales y con versos guturales a cargo de Verónica, por lo que todas cuentan con micrófono. Las dos Anas comparten el suyo, y Morgana utiliza el que se le asigna a la batería.

El ensayo dura más de tres horas, dedicadas a revisar detalles y arreglos, a coordinar posturas y planear el orden en que cantarán cada canción para dicho evento. Entre vasos de ron y parlantes que no dejan de vibrar, se han repasado todas las canciones varias veces cada una, repitiendo estrofas, riffs y coros hasta que consideren que están bien logrados. Se nota el perfeccionismo y la búsqueda de calidad. Al salir, nos quedamos un rato en el lobby, tomando más ron en el sofá mientras guardan los instrumentos y nos turnamos para ir al baño. El encargado las conoce y les tiene mucha confianza. Nos deja solas y no

parece importarle si bebemos o fumamos en ese espacio. Ellas me invitan a acompañarlas a seguir bebiendo en algún parque cercano, alegando que eso lo hacen cada domingo después de ensayar, y que ese es el secreto para mantenerse unidas. Luego de esto, las acompañé a los ensayos algunas veces más, pero no pude quedarme todas las veces al afterparty.

En la etapa de producción (composición y ensayos), las Strógena han preparado movimientos, posturas, frases para motivar al público, para hacerles gritar y pogear. No se ha mencionado en ningún momento durante los ensayos, el tema del vestuario. Se asume completa libertad de vestirse como deseen, sin códigos ni uniformes, más allá de los códigos propios del metal, que son de por sí, muy amplios. Porque aseguran ser conscientes de que, sobre los escenarios, serán referente para las mujeres del público y no desean mostrarse uniformadas como si el perfil de mujer metalera fuese una sola. Ellas construyen cada una, una imagen diferente dentro de los mismos estándares, sin preocuparse si alguna muestra más o se verá mejor o peor que otra. Todas parecen aceptar sus cuerpos naturales que reflejan sus vidas cotidianas, sus razas e incluso sus maternidades, y tratan que el mensaje sobre el cuerpo y la vestimenta sea lo más natural posible.

Podría contrastarse esto con lo que explica Kogan (2010) sobre la estética alrededor del cuerpo y la vestimenta, pues los jóvenes encontrarán referentes en quienes inspirarse o copiarse para ganar aceptación social e identidad de grupo, principalmente en una tribu urbana como la comunidad metalera, construyendo sus propias ideas sobre el cuerpo descrito, para extrapolar esas ideas a sus cuerpos inscritos y adscritos. Es decir, tomarán los códigos de vestimenta y las actitudes de cada integrante de la banda, para llevarse esas ideas a su entorno cotidiano y construir, a partir de estos, una identidad propia. Si se trata

de una mujer joven, tomará esos mensajes para sí misma, y si se trata de un varón, los tomará para leerlos o buscarlos en otras mujeres metaleras.

Si nos pusiéramos a pensar en que tenemos que vernos regias en el escenario, entonces sería más difícil notar si le agradamos al público por nuestra imagen o por nuestra música. Y más todavía, si fuese por nuestra imagen, estarían más interesados en nuestras fotos que nuestro disco. Por eso tampoco ponemos demasiadas fotos en redes. (Morgana, abril 2019).

De otro lado, es sabido y comprobado por ellas, que el empoderamiento que se obtiene de la erotización del cuerpo femenino, es un empoderamiento efímero y peligroso. Cuentan que cuando recién empezaban, y aunque no fueran buenas tocando, recibían mucha atención por ser mujeres. Se las felicitaba, les invitaban cerveza o les ofrecían ayudas de distintos tipos. Atenciones que las bandas masculinas incipientes no recibían.

Si hubiésemos seguido aceptando esas situaciones cuando nos dimos cuenta, habría sido perjudicial porque entonces, nuestra feminidad, digamos, o nuestros cuerpos habrían tenido mayor atención que nuestra música. (María, abril 2019).

Ellas entienden que, si aceptaran una atención importante sobre sus cuerpos, ellas mismas habrían puesto su éxito en los ojos de los hombres y no en los oídos de hombres y mujeres. Y que esto las arrastraría en el tiempo, al punto de que, si perdieran su belleza o juventud, cosas que arriesgaron algunas con el embarazo, perderían también mucha de la atención ganada, de modo que se verían amarradas a mantener una imagen y gastarían en ello, mucho tiempo y energía que podrían dedicar a la música.

Si bien Hill (2016) afirma que en un espacio homosocial como el metalero, muchos hombres esperan que las mujeres que se atreven a incursionar, se masculinicen, rechacen su feminidad y se comporten más como ellos, es evidente que el cuerpo femenino tendrá siempre una connotación ambivalente. Se valora a las mujeres que son rudas y masculinas, pero eso no quita que la gordura o la fealdad sigan siendo críticas reservadas al cuerpo de mujer. Es decir, un hombre puede subir a un escenario metalero siendo gordo

y feo, pero una mujer así, necesitará mucho más esfuerzo para que ganarse un lugar en los escenarios.

De manera que el cuerpo femenino siempre será erotizado, sexualizado y observado. Las Strógena, siendo conscientes de esto, solo buscan minimizar el impacto que esto pueda tener sobre el futuro de la banda. No tienen cuerpos perfectos. María es muy bajita y Ana ya pasó por un embarazo, pero esto no implica que se masculinicen o descuiden sus cuerpos. Todas suben al escenario con sus mejores trajes con el empoderamiento que inspira el saber que no buscan agradar a nadie, pero si, impactar a muchos.

4.3.2. El escenario como trincheras:

Como en toda batalla, existe una trincheras de ataque, y un campamento detrás, más resguardado y abastecido con los recursos necesarios para resistir. De igual manera, el escenario como trincheras, cuenta con un campamento que es backstage, el espacio donde las bandas esperan su turno para tocar, y se reúnen al bajar del escenario. Es un espacio VIP donde los organizadores los esperan con cervezas, donde los medios pueden entrevistarlos, donde se comparte con otras bandas y donde los artistas pueden coordinar los últimos detalles de su presentación o criticar las fallas que tuvieron. Pero en cada concierto es diferente, pues esto depende mucho de la organización, del local o de la magnitud del evento. Bien comenta Pedro Cornejo (2004), que hay distintas magnitudes de conciertos y distintas formas de organización de conciertos, sean estos autogestionados por los músicos o sean producto de una empresa organizadora.

En los conciertos a los que he acompañado a las Strógena, ellas se manejan siempre de manera similar, con ciertos patrones y rituales que se repiten. Empiezan a reunirse en el

público, mientras van llegando al local. Esto es muy normal en cualquier banda, sobre todo en conciertos de muchas horas donde suben bandas a tocar desde muy temprano.

Llegan cargando sus instrumentos, ayudadas usualmente, por los integrantes de Hamadría, una banda amiga cuya vocalista es también mujer. El esposo de Verónica toca en esa banda. Una vez reunidas, se dirigen al backstage, donde van a prepararse física y mentalmente, con la receta infalible de ron con CocaCola. Las acompaño. Generalmente, el backstage se ubica al lado o detrás del escenario, si es que lo hay. Otras veces, solo bebemos y aguardamos entre el público, el momento de subir.

En este momento de espera y preparación, suele acercarse la prensa. Bloggers, Vloggers, youtubers, podcasts, algún periódico eventualmente. Las entrevistan, preguntando por su trayectoria, sus expectativas, o solo toman algunas fotos y coordinan una entrevista posterior. Algunos organizadores reservan un ambiente más privado para que se puedan realizar fotos y entrevistas en el mismo local. También es un momento para confraternizar con las otras bandas, compartir alcohol o cigarrillos es señal de confianza y simpatía, intercambiar discos es el siguiente nivel. Este es un buen momento para estrechar los lazos de apoyo y solidaridad. En términos de Bourdieu (2002), gestionar su capital social y cultural para conseguir aliados que las recomienden en otros conciertos. Esta es una labor de todas las bandas indistintamente de ser masculinas, femeninas o mixtas, ya que, en el Perú, casi todos los negocios funcionan principalmente por contactos y recomendaciones.

No es de extrañar que, cuando Strógena tocó en Arequipa junto a Udo y Blaze Bayley, se afianzara tanto la amistad fuera de los escenarios que, cuando ellas debieron volver a Lima y no estaban invitadas a tocar en el concierto que darían ellos en la capital, Udo pidió a los organizadores que las dejaran tocar, pudiendo repetir una experiencia que les generaría bastante capital simbólico como banda.

Es en este espacio donde ellas afirman que, en sus inicios, solían ser objeto de comentarios machistas y discriminación.

Éramos más jóvenes e inexpertas [risas], y los chicos de otras bandas no se nos acercaban como ahora, que ya nos ganamos su respeto, sino que o querían sacarnos plan, o se quedaban lejos riéndose de nosotras. Es más, si nos veían con los Hamadría, los Metal Crucifier o alguna otra banda, pensarían que éramos novias de ellos y ya ni se acercaban a saludar. Pero nos daba igual, nosotras veníamos a tocar y si no éramos tan buenas, pues seguíamos aprendiendo. (María, junio 2019).

También comentan que estos mismos chicos, al verlas subir al escenario y en su intento por congraciarse con alguna de ellas, les ofrecían amablemente, ayudarlas a conectar o instalar sus instrumentos. Favor que jamás ofrecerían a un varón.

Estas actitudes evidencian un machismo recurrente en un entorno homosocial como el metal, donde al ver a una mujer, no se puede pensar que venga por cuenta y mérito propio, sino que debe estar vinculada a algún hombre, “la hermana de”, “la novia de”. Algunas chicas integrantes de otras bandas, cuentan que esta etiqueta es muy importante al momento de definir el respeto que merece una chica. Se la despoja de su nombre, como cuando antaño las mujeres tomaban no solo el apellido del marido, sino con el prefijo “de”, como si se convirtiese en propiedad del hombre. Expresan que el estatus del varón con quien se relaciona a una chica, es el mismo para ella, es decir, si su novio o hermano pertenece a una banda importante o es productor, automáticamente, ella gana respeto y visibilidad, pero si este chico toca en una banda no tan buena, o en ninguna, ella es considerada tan invisible como él. Siendo tan naturalizado que incluso entre mujeres existe la tendencia a juzgar así a otras mujeres dentro de la escena.

Este primer proceso de “descosificación” es importante en el desenvolvimiento de las mujeres como artistas, pues dejan de ser vistas como si indefectiblemente deban ser vinculadas a algún hombre, y comienzan a demostrar que si están donde están es porque quieren y pueden gracias a su esfuerzo y dedicación.

Cuando llegan a la trinchera, la batalla comienza. El público puede ser muy hostil, pero no es el enemigo. El enemigo son los prejuicios que cargan consigo. Su misión es ganarse al público para acabar con esos prejuicios, al menos por una noche. Ellas narran algunas situaciones.

Eso nos pasaba al inicio. Cuando sube una banda de chicas al escenario, primero las ves como que se quedan quietas, como si no supieran qué esperar o esperar que lo hagamos mal. Y a veces ya te gritan cosas. Una vez sí nos gritaron “¡vayan a la cocina!”, pero eso fue al inicio, en nuestros primeros conciertos. Ahora la gente ya nos conoce y les gusta lo que hacemos, por ahí no nos apoyan tanto, pero al menos ya no nos atacan así. (Morgana, junio 2019)

La visión que tiene Strógena sobre el machismo que han sufrido en los escenarios, es que eso tiene que ver con un problema de la sociedad, del que muchos hombres no son conscientes. Aseguran que subirse a un escenario a atacarlos no sería una lucha muy inteligente ni tampoco es la batalla que quieren ganar. Consideran que la lucha contra el machismo es algo que debe hacerse paso a paso porque los hombres no son un enemigo consciente de sus actos. Por eso evitan tocar directamente temas controversiales tanto en sus letras como en los mensajes que puedan dar desde el escenario.

Si grito “¡dónde están las mujeres!” puede que las diez chicas que están por ahí, no me respondan y quede en ridículo, y además estaría excluyendo a mi público mayoritario que es hombre. En el escenario tocamos para todos, hombres y mujeres. Tengo que dirigirme a todos por igual, así como espero que a mí me traten por igual. (María, agosto 2019).

El público responde pues, con efusividad ante sus canciones, pero también cuando ellas bajan del escenario y se diluyen las relaciones de poder. Siguen siendo referentes para los más adolescentes, pero ahora beben y se fotografían con ellos, comparten un tiempo y firman autógrafos. También con otras bandas que comparten escenario la misma noche. Una de las bandas más amigas es Hamadría, una banda mixta de metal gótico melódico que cuenta con una vocalista mujer y cuyo guitarrista es el esposo de Verónica. Ambas bandas suelen tocar juntas y apoyarse mutuamente, fortaleciendo y ampliando su capital social y simbólico en una especie de simbiosis performativa.

Es interesante la manera en que otros músicos se relacionan con sus públicos, como el caso de La nueva invasión, quienes manejan públicos masivos en grandes conciertos urbanos donde el público es tan diverso que no necesariamente se ha construido previamente un vínculo con el intérprete:

Para mí, el público es una bestia que hay que domar, el público no es tu amigo nunca, ni siquiera cuando están cantando tus canciones. Cuando yo subo al escenario no siento que el público tenga que darme algo a mí, yo siento que tengo que darle algo al público (Luis A. Vicente, vocalista de La nueva invasión, en Ruiz 2018, p. 145).

Sin embargo, Cornejo (2004) explicaba que para los rockeros subterráneos, más afines con el punk y el metal, las diferencias entre público e intérprete se diluyen tanto, que casi son un mismo grupo. Las Strógena lo sienten así y cuentan que constantemente y en todos sus conciertos, pasan entre público y escenario sin mayores problemas, y que, si bien puede haber bestias entre el público, esto no significa que todo el público sea una gran bestia a la que haya que temer, sino que solamente hay que saber domarla.

Es importante notar que, en el 80% de los conciertos donde se han presentado durante el período de esta investigación, la banda Strógena ha sido programada pasadas las 10pm., lo que significa que ya es considerada lo suficientemente buena para ser banda estelar. Sobre todo, en aquellos con enfoque de género, lo que significa que está entre las mejores bandas mixtas y femeninas de la escena local.

No es que nos hayamos alegrado la primera vez que tocamos de noche. Con que podamos tocar, estamos contentas. La verdad ni nos dimos cuenta de cuándo fue, porque también, a veces es por una cuestión de disponibilidad. Pero si llega un momento en que te detienes a pensar “verdad, ¿no? Ya van varias veces que nos programan de noche” y eso se siente bien, porque significa que ya los organizadores no te ven como una banda nuevita, que no va a saber qué hacer. (María, febrero 2019).

Si bien hay conciertos que empiezan a la 1pm., otros que inician a las 4 o 5pm., y otros que van entre 8 y 10pm., esto depende de la cantidad de bandas que se presenten, y de la importancia del evento. Por tanto, es un gran mérito mantenerse en horario nocturno en los conciertos de mayor duración.

4.4. MÁS ALLÁ DEL CONCIERTO:

Después de la batalla, se curan las heridas, se bebe y se celebra, se afianzan vínculos, se abraza a los amigos y compatriotas. De igual manera, después de producir sus canciones, la banda debe encontrar la manera de abrazar a sus fans, acercase a ellos con su música, brindar juntos, confraternizar y afianzar vínculos con otras bandas con quienes hayan compartido escenario.

En este capítulo se analizará el impacto que puede haber alcanzado la banda, según la respuesta del público y los fans tanto en redes sociales como en conciertos y en el mercado con las ventas del disco y la audiencia de las canciones en Spotify y plataformas similares.

4.4.1. Respuesta comercial:

Ciertamente, ser músico en el Perú, no es fácil. No existe una cultura de comprar discos y apoyar bandas, más allá de la participación de conciertos y festivales masivos. Aún con eso, Strógena llenó el Crypto metal bar, en el distrito de Lince, la noche de la presentación de su EP. Hubo prensa y muchas bandas compañeras apoyándolas y acompañándolas.

Son muy queridas por los administradores del bar quienes les obsequiaron cerveza artesanal de cortesía, y las reciben con cariño cada vez que van. Fue el sábado 26 de agosto del 2017. Organizaron un *meet and drink* y firmaron autógrafos.

Aquella noche se fotografiaron con muchos fans y compañeros de otras bandas, casi todos hombres. También con el dueño de Crypto, quien estuvo encantado de ofrecerles el espacio del bar para dicho evento. Las entrevistaron también algunos medios como el Heavy Metal Rock TV.

La producción fue autogestionaria ya que ninguna productora aceptó trabajar con ellas. De forma que algunos de los discos que se llevaron esa noche fueron obsequiados a los colaboradores, otros tantos fueron vendidos, y muchos se regresaron con ellas para después ser insertados en tiendas o vendidos al extranjero.

De inicio ninguna productora quiso apoyarnos. Nadie nos apoyaba. Pero no es para decir que por que somos mujeres, sino que no éramos conocidas. Simplemente eso. Seguramente con los hombres también son igual de desconfiados. Ya luego aparecieron personas que sí estaban dispuestos a ayudarnos a producirlo, pero por nuestra cuenta. Todo al final fue por nuestros propios medios. (María, mayo 2019).

Si bien ellas justifican el poco apoyo recibido debido a su inexperiencia, ciertamente, los hombres tienen una ventaja en cuanto a hacerse conocidos más rápidamente que las mujeres. Esto también se debe a la costumbre peruana de afianzar vínculos mediante el alcohol. Las personas estrechan relaciones o cierran negocios comiendo y/o bebiendo, y es comprensible que, entre hombres, se propicien más estas situaciones antes que entre productores y mujeres, ya que se presta a otras interpretaciones o intenciones. Es por esto que también debe considerarse de vital importancia la incursión de mujeres en rubro de la producción musical y gestión de eventos, de manera que la negociación sobre la participación en eventos sea mucho más horizontal y menos homosocial.

De otro lado, ha sido con la difusión en redes sociales como Spotify y Youtube, que su disco adquirió visibilidad. Morgana cuenta emocionada, que han logrado “sold out” en Japón dos veces, y María cuenta tímidamente, que fueron invitadas a un concierto en Australia, al que no fueron por no considerarse a la altura de dicho evento contando únicamente con cuatro temas.

Cuando nos llegó ese correo realmente no podíamos creerlo. La gente de Australia nos había escuchado y nos estaban invitando, pero allá los conciertos son grandes y nos darían al menos 40 minutos para tocar. Y nosotras dijimos, “con cuatro temas no la hacemos”. Y tuvimos que rechazarlo. Pero ya sabemos que podemos lograrlo y que en otra ocasión será. (María, junio 2019).

Como cuando el disco “Queens of noise” de las Runaways, hace 42 años, logró un éxito masivo en Japón, realizaron una gran gira con entradas agotadas en sus conciertos, editaron un disco en vivo y, sin embargo, no alcanzaban presencia en Estados Unidos (Vélez, 2018).



Figura 13: Portada de The Runaways live in Japan / Portada de Strógena sold out en Japón. Fuente: Elaboración propia.

Las Strogena, desde Perú, están viviendo a escala, un impacto similar en Japón y el extranjero, posicionándose como una banda femenina conocida internacionalmente y un ícono del metal femenino peruano. Incluso al contar que fueron invitadas a tocar en países como Australia, pero consideraron no estar preparadas todavía para un evento de tal magnitud, demostrando la madurez necesaria para conocer sus propias limitaciones. Lo que demuestra, además, su perfeccionismo e interés por dar firmemente cada paso en su carrera musical. Hoy su disco ha llegado a venderse en diversas ciudades de Estados Unidos, se encuentra posicionado en disqueras de Francia, y alcanza fans hasta Alemania y Finlandia.

Es importante anotar que uno de las características más importantes de ciertas subculturas como el metal, es la fetichización. Es decir, el apego a las cosas materiales que puedan

resultar representativas e identitarias, como camisetas, pines, posters, figuras de acción y en este caso, discos. Es sabido que muchas bandas de metal han lanzado sus álbumes en vinilo como edición limitada para alimentar el fetiche de los coleccionistas. Pero esto no sucede solamente con objetos ostentosos o clásicos como el vinilo, sino que sucede con elementos simples pero significativos como los discos. En la cultura metalera, el tener un disco físicamente, representa no solo el gusto por la banda autora, sino que se carga de todo un conjunto de simbolismos que van desde la identidad de grupo y el compañerismo al apoyar a la banda económicamente, el gusto por el arte de la portada, el oído exigente que busca un sonido de calidad sin compresiones y la ostentación de tener grandes colecciones físicas de álbumes que representan todo el metal que uno pueda haber escuchado. Esta fetichización de los objetos físicos hace que la cultura metalera y el sonido metalero se sientan más reales. Lo que se Straw (2012) describe como cultura material.

Esto permite entender por qué puede resultar un poco desconcertante encontrar en las páginas de Youtube y Spotify de Strógena, tan pocas vistas y oyentes, pues estas redes les han servido de mucho para mostrarse al público, pero luego, este público prefiere consumir el disco. Por tanto, las plataformas de escucha en redes sociales sirven como mecanismo de difusión, pero no de escucha. En Youtube ellas publican una canción o un videoclip para dar a conocer su trabajo, pero no esperan alcanzar millones de vistas porque saben que sus mejores oyentes serán quienes compren sus discos.

Cabe destacar que el metal peruano está muy bien visto en el extranjero, desde los tiempos de Kranium, la primera banda de folk metal peruano, y esta buena percepción no se ha disminuido por ser mujeres, sino que el público extranjero está consumiendo su música casi con el mismo interés que le motiva cualquier banda masculina peruana.

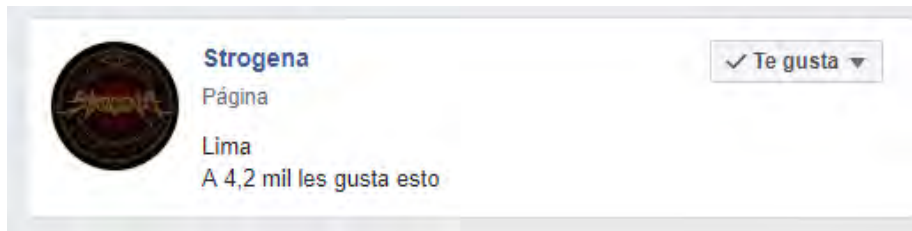


Figura 14: Respuesta de los fans. Fuente: Redes sociales / Elaboración propia.

También es importante notar el tipo de conciertos a los que asisten porque esto repercute en el tipo de público local al que se dirigen y la cantidad de público también. Constantemente son invitadas a participar en conciertos con enfoque de género como el Femme Metale, donde el público objetivo aspira a contener un mayor porcentaje de mujeres, sin embargo, comparando empíricamente, la asistencia de conciertos de similar tamaño entre sí, la proporción no muestra una diferencia demasiado marcada. La asistencia femenina sigue siendo reducida, lo que significa que la aceptación masculina

por esta banda es muy positiva y creciente, pues a día de hoy, Strógena es una de las bandas más voceadas en estos conciertos femeninos.

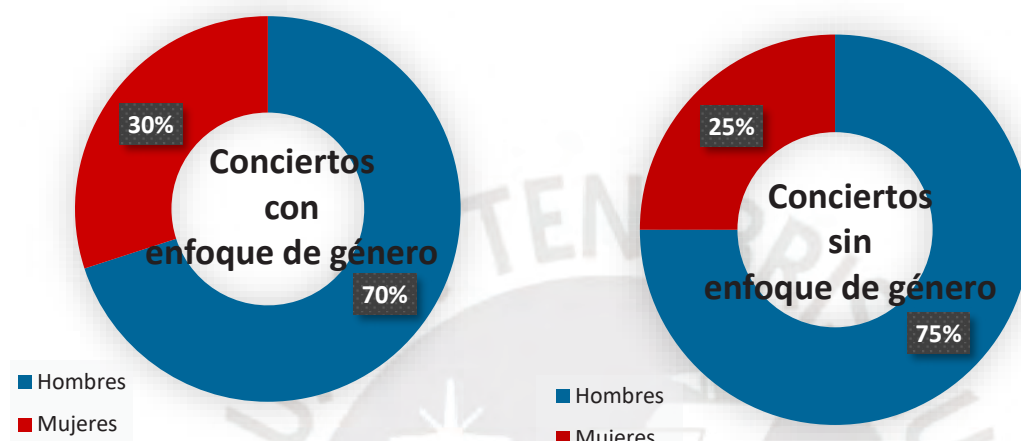


Figura 15: Distribución del público en los conciertos. Fuente: Elaboración propia.

4.4.2. Respuesta social:

Cierta noche fui a Crypto a celebrar con las chicas el cumpleaños de Verónica, la guitarrista. Ella además es madre de familia, pero su hija ya puede quedarse sola en casa por algunas horas. Su esposo estuvo a su lado todo el tiempo. En la mesa se reunieron integrantes de distintas bandas, estaban las Strógena, los infaltables Hamadría, los de Blizzar Hunter, los de Metal Crucifier, y algunos más de otras bandas que ya no entraban en la mesa, pero pasaron a saludar y a invitar botellas de cerveza y jarras de ron. Es en estas circunstancias donde puede surgir alguna presentación. Escuche una voz masculina diciendo, “¡Oye, verdad! Estoy organizando ese concierto para marzo, ¿quieren tocar

ahí?”. Lo que siguió eran coordinaciones del cuándo, cómo y a qué hora, y ya tenían una nueva presentación en agenda. Como ya se mencionó antes, esta situación no habría sido posible si ambas partes no se conocieran previamente y no hubiese la confianza para intercambiar un brindis, pero dada la trayectoria de Strógena, ya cuentan con suficiente capital social para este tipo de negociaciones, alcohol de por medio, pero en sus inicios, era muy difícil acceder a conciertos mediante este sistema.

Como explica Pedro Cornejo (2004), en el laberinto del rock peruano, el público y los productores se mezclan en la autogestión, de manera que es imposible deslindar la respuesta social de la gestión de las presentaciones. Todo está diluido en las redes de amistad y compañerismo entre oyentes que producen, músicos que consumen y cualquier otro rol donde la escucha deja de ser una actividad pasiva.

Sin embargo, para alcanzar el nivel en el que pueden surgir presentaciones en medio de una charla de amigos, ellas han debido pasar un largo camino mejorando como músicas y afianzando vínculos dentro de la escena, aprendiendo sus reglas y códigos y tratando de romper aquellos que no encajaran con sus personalidades.

Mi familia es muy religiosa, a mi mamá le daba miedo cuando yo empecé a cantar metal, porque yo antes cantaba en la iglesia, y de pronto, me vestía de negro y salía por las noches. Imagínate como estaba ella. Pero llegaba al concierto, y todo era nuevo para mí. (María, abril 2019).

Hill (2016) asegura que el metal sostiene reglas inflexibles como en un club, y que esas reglas han sido escritas por hombres blancos heterosexuales, excluyendo a mujeres, homosexuales y gente de color.

Podría ofrecer fuerza y sentido de comunidad a quienes se sienten excluidos de los grupos convencionales, pero las reglas fueron escritas por hombres blancos heterosexuales. Impide la participación de mujeres, homosexuales y gente de color. (p.4)¹⁹.

¹⁹ It may offer strength and sense of community to those who feel excluded from more mainstream groups, but the rules are written by white, straight men. It precludes the involvement of women, homosexual men and black people (p. 4)

Pero la banda Strógena ha logrado contradecirle. Ellas se encuentran reescribiendo estas reglas y haciendo que cinco mujeres con distinta imagen y distintos caracteres, hagan un mismo sonido metalero.

El impacto de esto es muy valioso pues hombres y mujeres de la escena actual y de la escena metalera futura, pueden encontrar en ellas, un referente con el que identificarse, ya sea con alguna o con todas las integrantes, pero, sobre todo, con su música. Entre sus fans de redes y los que asisten a los conciertos, no solo están quienes buscan una foto con ellas por su belleza, sino también quienes las admiran como músicas y como personas. Y lo más importante, jóvenes de las siguientes generaciones, están encontrando una escena peruana más igualitaria.

Ellas están rompiendo los prejuicios a los que Hill (2016) tuvo que enfrentar en su época. La comunidad metalera de hoy ya no puede decir que las mujeres no saben hacer metal o que una banda femenina no puede hacer metal de calidad. Más aún, ya no se puede decir que en el Perú no se hace buena música o que aún no hay mujeres que hagan buena música. Strógena, como muchas otras mujeres en otras áreas de la música, llevan tiempo demostrando lo contrario.



Figura 16: Influencia en adolescentes. Fuente: S. Yrivarren, redes sociales / Elaboración propia.

En uno de los conciertos a los que pude acompañar a Strógena, nos regresamos al backstage después de su presentación. Nos encontrábamos bebiendo y conversando con otras bandas, cuando se nos acercó un chico joven con cierta timidez. Tenía un disco de Strógena en las manos y les preguntó si podrían firmarlo para su sobrina que las admiraba mucho. Las chicas se emocionaron y aceptaron no solo la firma, sino que se tomaron fotos con la niña quien no tendría más de catorce años. Ellas me dijeron que no era la primera vez que pasaba. Parece que últimamente, muchos metaleros que siempre han buscado transmitir el metal a hijos y sobrinos, ahora cuentan con referentes femeninos locales para transmitir el metal también a las hijas y sobrinas. Hoy en día, los hombres metaleros que ya tienen hijas o sobrinas, están ansiosos por encontrar referentes para inculcar el metal en las nuevas generaciones de mujeres, y Strógena es un buen ejemplo local de esto.

En Otro de sus conciertos, un hombre de unos treinta años, comentó que, gracias a ellas, a su hija le gusta el metal. Y alguna vez estábamos en Crypto, el bar metalero más importante de Lima, y surgió una discusión entre hombres todos entre 30 y 45 años, sobre si Babymetal debía ser considerado metal o no, y de pronto, uno de ellos se levanta y dice “mira, son chicas, son lindas y hacen un buen trabajo. Prefiero mil veces que mi hija las escuche a ellas antes que a Miley Cyrus”. Los demás le dieron la razón.

Mientras estuve entre el público, viendo a las Strógena sobre el escenario, pude ver a muchos grabarlas, tomarles fotos y poguear con ellas, pero también pude intercambiar palabras con algunos asistentes, entre las que salieron comentarios como “yo las sigo hace tiempo y han mejorado hartoo”, “esa [canción] me gusta un we*bo, la escucho hasta en la chamba”. Frases que evidenciaron la buena aceptación de un público que no las acababa de escuchar, sino que además les gustaba y las seguía con interés.

4.4.3. Gestionar la doble vida:

Resulta de gran importancia, si se analiza la vida de cinco mujeres, preguntarse sobre su visión de familia, pareja y maternidad, y la manera en que compaginan estas facetas con su trabajo y su carrera musical.

Morgana y María son profesoras de inglés, lo que les sirve para escribir las canciones. Ambas están acostumbradas a tratar con niños. María es más sensible que Morgana a fuerza de trabajar tanto tiempo con niños más pequeños. Cuentan sus experiencias en redes sociales sin ninguna vergüenza por admitir que les gustan los niños, pero no son madres ni tienen planeado serlo por ahora. Mientras tanto, su carrera profesional no interrumpe en ninguna forma su desenvolvimiento en la banda. Sin embargo, todo esto queda inscrito en sus redes personales, pero no necesariamente en la imagen de la banda.

Por otro lado, Ann no tiene pareja actualmente. Se dedica a la ingeniería de sonido y eventualmente tiene que viajar a trabajar en provincias. Tuvo una larga temporada de ausencia en la banda por este motivo, pero ya se encuentra de vuelta y dispuesta a quedarse. Ella no parece tener intención de ser madre y prefiere concentrarse en otras

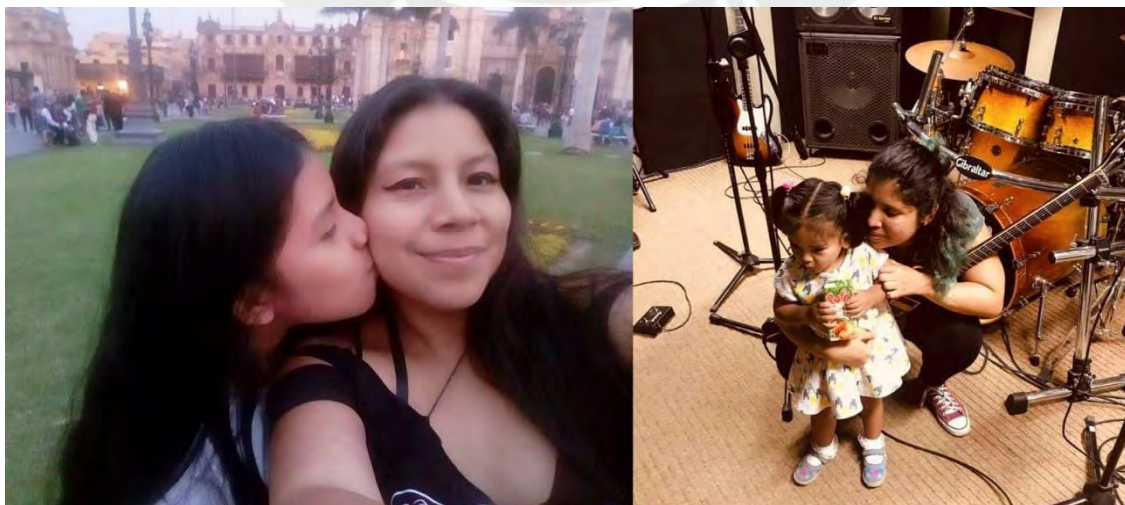


Figura 17: Verónica y Ana con sendas hijas. Fuente: Redes sociales / Elaboración propia.

actividades como su amor por el blues, el bajo, la ingeniería de sonido y las clases de música que imparte a niños y jóvenes.

Verónica, proveniente de Huacho, ingresó a la banda siendo madre de una niña que actualmente tiene unos diez años, y cuenta totalmente con el apoyo de su esposo, quien ha colaborado con la banda en algunas oportunidades, y toca en la banda amiga Hamadría.

Por su parte, la hija de Ana tiene apenas un año y el embarazo le significó ausentarse de la banda por un año, yendo a los ensayos incluso con barriga, y retirándose en el periodo del parto y la lactancia. Sin embargo, ella siempre pensó en volver y continuar tocando en Strógena. Cuenta que esa parte del proceso fue particularmente difícil.

Yo ya quería volver, nunca quise dejar la banda, pero me diagnosticaron embarazo riesgoso y tuve que hacer reposo. Era extraño estar tanto tiempo en casa mientras todos salen a hacer sus cosas y ves por redes que la gente sigue haciendo cosas. No veía la hora de volver, pero cuando nació mi hijita, necesitaba también de cuidados así que tuve que esperar un poco más. (Ana, agosto 2019)

Recibió también todo el apoyo de su pareja, pues ambos son músicos profesionales de la Escuela del Folcklor y eventualmente, participan en fiestas tradicionales peruanas tocando música andina. Ellos viven totalmente de la música, y él se apoya, además, reparando equipos electrónicos de audio, video y computación.

Ni las solteras ni las madres se preocupan por ocultar su lado emocional, principalmente en sus redes sociales personales donde más que fans, cuentan con los amigos cercanos o colegas de otras bandas. Pero eventualmente, dejan relucir en las redes sociales de Strógena, algo de sensibilidad.

Los que nos conocen saben que en vez de llamarnos Strogena deberíamos ser Cursigena porque cuando no estamos haciendo heavy metal rápido y furioso al lado de un Carti estamos horneando pastelitos, acariciando perritos, tejiendo gorritos. (Strógena, marzo 2020)

No lo hacen constantemente, pero en ocasiones especiales publican algo sentimental para sentir que también pueden mostrar esa otra faceta suya sin temor a que su público

las tache de poseras o cursis. Y explican que no es un temor a la reacción del público, sino al hecho de notar que han estado dando una imagen muy performativa de ellas.

Siempre tratan de mantenerse naturales, prefieren una faceta ruda y agresiva, pero sin negar que son humanas sensibles y empáticas.



5. CONCLUSIONES

Strógena siempre ha tenido sus objetivos muy claros. La visión de la banda siempre fue alcanzar la mejor calidad de sonido posible, a pesar de que, para ello, tuviesen que cambiar de integrantes y aliados con quienes compartieron momentos, conciertos y ensayos. Sin embargo, para alcanzar el éxito que tienen hoy en día, siempre debieron pasar por los filtros del género.

5.1. LÓGICAS EN SUS DISCURSOS

Esto las lleva a construir una serie de discursos con los que enfrentarse a la escena, pero también enfrentarse al mundo en general, porque si bien ellas le dedican mucho tiempo y esfuerzo a la banda, no pueden vivir de esta, y deben negociar sus discursos de feminidad también con sus trabajos y familias, alcanzando inconscientemente, un consenso entre sus distintas facetas. Dentro de estos discursos se pueden encontrar los siguientes:

5.1.1. Des-corporalizar el sonido de la banda

Sería utópico pensar que se puede descorporalizar la voz, aunque algunas artistas importantes lo han logrado, como LP por su androginia, o Angela Gossow de Arch Enemy, quien cuenta en el texto de Hughes (2014), que para evitar los prejuicios de género, la banda optó por lanzar la música sin imágenes de la entonces nueva cantante, para estar seguros de que la aceptación o rechazo del público era expresamente por la sonoridad, y solamente después de la lluvia de buenas críticas, decidieron anunciar que la vocalista era una mujer.

Pero sí es posible descorporalizar los instrumentos. No hay razones biológicas ni sociales para asumir que ciertos instrumentos son masculinos y otros son femeninos. Cualquier banda de mujeres es una clara demostración de que los instrumentos son para ser tocados

por personas, sean estas hombres o mujeres. Como es el caso de Arianne Gozzing, Nova Genesis, quien siempre desconcierta por su posición como bajista de la banda, siendo la única mujer. De la misma manera, la frágil masculinidad dentro de una cultura tan machista como la peruana, sigue dificultando la inserción de muchas mujeres en la música, y particularmente en el metal, al no permitir el desarrollo de bandas mixtas. Un hombre solo, dentro de una banda femenina, no deja de ser atacado en su masculinidad, y de esta manera, no se permite que surjan otras bandas mixtas con más de una integrante femenina, pese a la dificultad que puede encontrar una mujer en buscar conformar toda una banda solamente con mujeres, en un espacio donde predominan los varones.

5.1.2. Des-sexualizar el performance

Sin embargo, las Strógena apuntan directamente a des-sexualizar el performance. Es decir, a evitar en la medida de lo posible, que el cuerpo y la femineidad cobren más importancia que la música o la lírica durante sus presentaciones.

Queda claro que las mujeres tardarán un poco más en dejar de ser vistas desde los filtros sexistas. Esto se hace evidente ya desde el manejo de códigos y capital simbólico mencionados anteriormente, pues vestirse con todos los códigos metaleros y subirse a un escenario, puede ser la diferencia entre ‘posero’ y ‘rockstar’, para una mujer en situación similar, la diferencia puede situarse entre la buena crítica y la sexualización. Pareciera que, para el público eminentemente masculino, la sexualización se muestra como algo positivo o halagador, pero existe también la creencia social de que el dominio del cuerpo femenino se justifica en la necesidad de las mujeres de recibir constantemente, la reafirmación de su belleza por parte del sexo opuesto, como ya se había mencionado, y que Bourdieu (1998) profundiza de mejor manera en su libro sobre *La dominación masculina* y la construcción social de los cuerpos.

Los varones en la escena metalera, no se muestran misóginos y reacios a la presencia femenina, sino a la presencia transgresora de la mujer. Es decir que mientras la mujer se inserte en ese espacio lleno de “hombres feos” (en palabras de Doro Pesch), como un adorno, una bella mujer cosificada que alegra la vista o brinda grata compañía, será aceptada, pero si la mujer busca mantener el control de sí misma, sentirse libre de transgredir normas al igual que ellos, entonces les resulta peligrosa.

5.1.3. Romper con los prejuicios de género

Es notoria la diferente manera en que se viene juzgando a las bandas femeninas, desde características no musicales, y a las bandas masculinas desde una linealidad mucho más musical²⁰, manteniendo a las mujeres en una especie de limbo referido al control del cuerpo, y del que resulta difícil escapar para alcanzar el nivel de ‘verdadera metalera’ y poder competir con los varones. ¿En este sentido, podría considerarse una especie de discriminación positiva en términos de Segato (2007)?

Porque cuando la discriminación se opera desde el poder, desde las posiciones de alta jerarquía en la sociedad, las consecuencias son diferentes que cuando se discrimina para corregir la exclusión y la desigualdad históricamente acumuladas como resultado de la discriminación por parte de las élites. Esta discriminación compensatoria se llama discriminación positiva, y las acciones institucionales que se apoyan en este tipo de discriminación, acciones afirmativas (p. 81).

Si el apoyo que han venido recibiendo las chicas de Strógena por parte de otras bandas masculinas, y que, como ya se explicó, han recibido también otras bandas femeninas a lo largo de la historia, se interpretara con una ayuda ante la perspectiva masculina de que las mujeres por sí solas no serían tan capaces de alcanzar los estándares que el metal exigiría. Aunque esto no pueda ser afirmado o negado, queda claro que las Strógena han sabido aprovechar estas ayudas y ganarse un lugar dentro de la escena gracias a su

²⁰ Revisar Anexo de diagramas. Diagrama 2.

esfuerzo y dedicación, y permitiendo a los varones ser testigos y partícipes de esto. Por tanto, nadie puede cuestionar sus capacidades y sus logros.

5.2. DECONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA

El rechazo evidente hacia las mujeres en la música, hace que otras mujeres se sientan forzadas a impulsar el cambio desde nuevas perspectivas. Si es muy difícil cambiar la mentalidad de miles de aficionados, ellas han creado propuestas que apuntan a generar una escena femenina, como el caso de Girls of Rock, a cargo de las chicas de Area7 (Yrivarren, 2017), que busca promocionar bandas femeninas en todo el Perú, o el caso de Warmi Rock Camp (García, 2018), que organiza campamentos para fomentar el interés musical en niñas y adolescentes.

Ambos proyectos han alcanzado ciertos objetivos. Girls of Rock lleva más de ocho ediciones, habiendo realizado conciertos en distintas ciudades del Perú, pero con la desventaja de no estar generando la inclusión de las mujeres en las escenas existentes sino generando una “promoción interna” de mujeres para mujeres, de manera que no se ataca directamente el problema de la mentalidad machista del público masculino sino que este se evade y se genera una pseudo escena alternativa donde poco importan los estilos musicales y se valora más el apoyo del público a las bandas solo por ser mujeres, lo que no genera una cohesión muy importante sino una mera sororidad.

Por su parte, Warmi Rock apunta a incentivar la música en las mujeres de las generaciones futuras, empoderándolas tanto en habilidades vocales, instrumentales y de autogestión, pero este proyecto está sujeto al interés y feminismo de los padres, lo que implica que las niñas de familias machistas y/o que consideren que la música no es una profesión digna, siguen sin poder acceder a esta oportunidad.

Esta labor es muy valiosa porque brinda a las niñas, las herramientas para poder autogestionar un proyecto de rock, considerando que, en el Perú, las mejores bandas de rock y metal han sido autogestionarias, y más aún las bandas femeninas como Strógena, lo que a su vez, permite un vínculo más cercano con su público tanto en vivo como en redes sociales.

Bandas hoy importantes como La Nueva Invasión, comenzaron grabando sus canciones por su propia cuenta, o haciéndose cargo de todos detalles de sus conciertos (venta de entradas, de bebidas alcohólicas, limpieza, montaje, etc.) como lo detalla Ruíz (2018) en su tesis.

De forma similar, surgen también locales dispuestos a apoyar estas iniciativas generando eventos y circuitos que se vuelven importantes para la consolidación de las bandas. Algunos resultan ser bares exclusivos de zonas tradicionalmente importantes como Barranco para los ska (Riveros, 2012), mientras que otros pueden ser terrenos baldíos de la periferia como el Huaralino de Los Olivos para los punks (Silva, 2017).

Pero lo físico tiene sus propias limitaciones, y es ahí donde cobran importancia los medios de comunicación, el internet y las redes sociales virtuales. Conversando con veteranos metaleros de la escena, explican que el metal ha resultado desde siempre, atractivo al público extranjero. Principalmente, el europeo quienes se muestran ávidos a consumir y experimentar nuevos estilos y nuevas bandas constantemente. Esto se ha evidenciado desde sus inicios cuando, sin contar con el internet y las tecnologías actuales, históricas bandas como Kranium, alcanzaron su fama primero en el extranjero antes que en el Perú pues tuvieron contactos que apostaron por grabar sus álbumes en productoras europeas, siendo todo ese proceso, una gran labor autogestionaria y globalizada.

Nosotros en esa época no teníamos los medios para producir con la calidad que el metal requiere, pero hicimos nuestras grabaciones en cassettes y los enviamos a amigos afuera

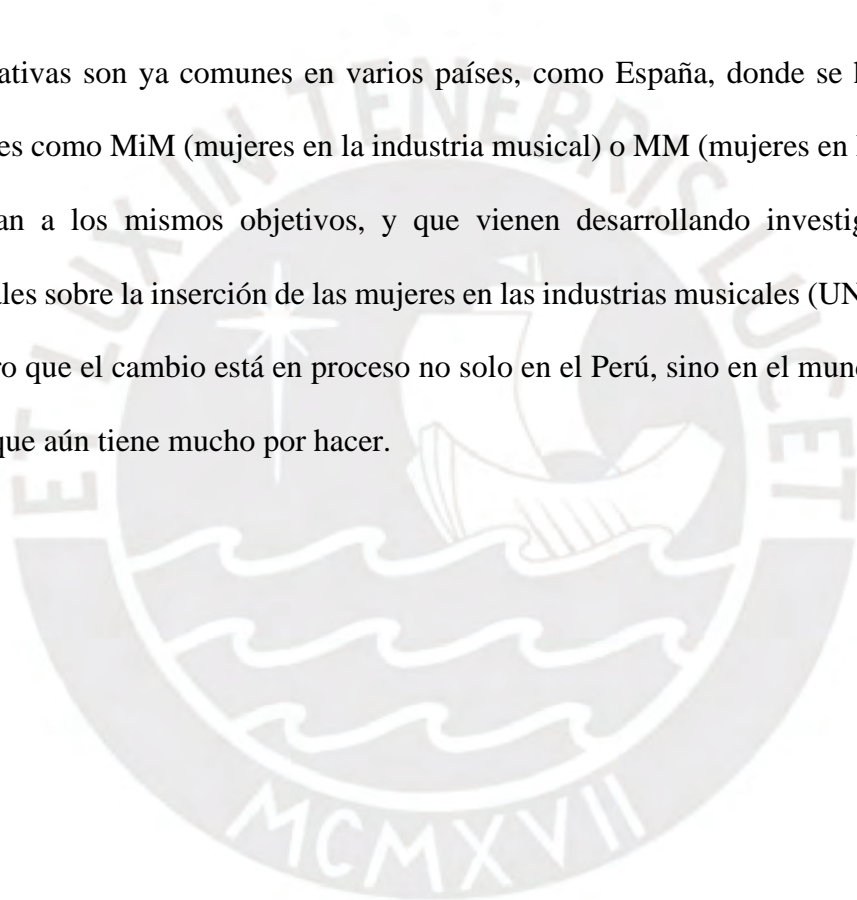
para que nos escuchen. Uno de ellos en Europa, le gustó y nos dijo que le mandemos todo el material y él se encargaba de producirlo. Allá él estaba abriendo una productora y nos apoyó. No era fácil como ahora, que mandas todo por internet. Nosotros armamos todo, imprimimos la portada que diseñamos, en esa época era caro, y lo enviamos en un sobre grande sellado. (Mito Espíritu de Kranium, setiembre 2018).

De manera que el internet no ha sido una gran diferencia para la globalización de las bandas, pero sí un catalizador que acelera y facilita estos procesos autogestionarios para que la difusión que antes se alcanzaba de maneras más lentas y costosas, hoy en día se logra en muy poco tiempo. Pero sí es notable la influencia de redes sociales como Spotify, Soundcloud o Youtube para que la producción de las bandas tenga una retroalimentación casi inmediata, recibiendo y respondiendo los comentarios de los oyentes, y alcanzando compradores de discos en lugares más lejanos.

Por otro lado, es digno de resaltar el impacto que una banda feminista autogestionaria como Strógena logra desde dentro de la escena metalera, pues muchas mujeres aficionadas ya pueden encontrar un referente que lejos de rehuir o criticar el machismo, demuestran con su actitud y esfuerzo, su postura feminista y contestataria. Los fans, tanto hombres como mujeres, encuentran en ellas un referente de que la feminidad y la calidad musical no están dissociadas en la escena metalera peruana. Y junto a ellas, ya se pueden encontrar otras bandas femeninas y mixtas que van abriéndose camino como Hamadría, Mandrágora, Vulture o Contracara, dentro de la comunidad metalera, que antes las rechazaba por no considerarlas lo suficientemente potentes. Esto gracias también a un pequeño proceso de deconstrucción que, a su vez, se puede traslucir en las migraciones de local de Crypto, emblemático bar metalero de Lima, pues al cambiar entre locaciones tan diferentes como Miraflores, Barranco y Lince, exploró nuevos públicos y nuevos recursos para atraer al público. De manera que, en los últimos años, no se ha visto solo mayor apertura a las bandas femeninas, sino también a estilos antes minusvalorados como el gothic-metal, el folk-metal o el glam-metal.

Queda aún mucho trabajo por hacer en la inserción femenina en distintos campos laborales y sociales, pero también en la industria musical y sobre todo en la escena rockera. Hasta hace poco, existieron ciertas iniciativas aisladas como las ya mencionadas, entre otras, además de artículos periodísticos o incidencias en redes sociales, que sacan a la luz las dificultades de las mujeres en este campo. Hoy ya existe la plataforma feminista, “María Landó”. Un grupo de mujeres que busca incentivar y visibilizar la presencia femenina en la música peruana, desde diversos ángulos y hacia distintos géneros.

Estas iniciativas son ya comunes en varios países, como España, donde se han creado instituciones como MiM (mujeres en la industria musical) o MM (mujeres en la música), que apuntan a los mismos objetivos, y que vienen desarrollando investigaciones y documentales sobre la inserción de las mujeres en las industrias musicales (UNED 2010). Queda claro que el cambio está en proceso no solo en el Perú, sino en el mundo, pero es una labor que aún tiene mucho por hacer.



6. BIBLIOGRAFÍA

- Adam, C. (12/01/2018). Mujeres, punk y revolución: Introducción y crítica al movimiento Riot Grrrl y la tercera ola del feminismo. Extraído desde: <https://www.crazyminds.es/reportajes/mujeres-punk-y-revolucion-introduccion-y-critica-al-movimiento-riot-grrrl-y-la-tercera-ola-del-feminismo/>
- Allué, I. (2017). *Mujeres, rock & heavy metal ¿Quién dijo sexo débil?* Lleida, España: Ed. Milenio.
- Alvarez, D. (22/10/2015). *El Heavy metal, un espacio poco amigable para las mujeres*. Eldiario.es. Extraído desde: https://www.eldiario.es/norte/metalbitacora/Heavy-Metal-espacio-amigable-mujeres_6_444165585.html
- Anderson, S. (2013). The punk Singer [videgrabación]. EEUU.
- Berga, A. (2016). Jóvenes en femenino. En: *Juvenopedia, mapeo de las juventudes en Iberoamérica*, Feixa, C. y Oliart, P. (ed.) pp. 91-106. Barcelona: Ned Ediciones.
- Baba, E. (21/08/2015). Historia del metal en el Perú [videgrabación]. *Metaltopics.com*. Extraído desde: <https://www.youtube.com/watch?v=iCHUTewW4Uk>
- Bargueño, M. (2019). Las chicas son rockeras: el poder femenino en la música. España: Planeta.
- Bayton, M. (1990). How women become musicians. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 201-219. Canadá- USA: Routledge.

- Bazo, Fabiola (2017). *Desborde subterráneo: 1983-1992*. Lima, Perú: Museo de Arte Contemporáneo.
- Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo* (7ma ed.) Buenos Aires: Debolsillo.
- Bennett, Andy (aug.1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), pp. 599-617.
Massachusetts: MIT.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., & Kauf, T. (2002). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bradby, B. (1990). Do-talk and don't talk: The división of the subject in girl-group music. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 290-315
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002). Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". En: *Estudios avanzados de performance*. Taylor y Fuentes eds., pp. 51-90. México: Fondo de cultura económica.
- Castarnado, Toni (2010). *Mujer y música, 144 discos que avalan esta relación*. Barcelona: 66rpm ed.

Castarnado, Toni (2019). *Ellas cantan ellas hablan*. Barcelona: Sílex Ed.

Chaker, S. y Heesch, F. (2016). *Female metal singers: A panel discussion with Sabina Classen, Britta Görtz, Angela Gossow and Doro Pesch*. En: *Heavy metal, gender and sexuality*, Heesch, F. y Scott, pp. 133-144. F. New York: Routledge.

Chester, A. (1990). Second thoughts on a rock aesthetic: The band. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 268-271. Canadá – USA: Routledge.

Conciertos Perú (s/f a). 15 artistas/bandas peruanas de mujeres que deberías escuchar.

Lima. Extraído desde: <http://conciertosperu.com.pe/noticias/15-bandas-mujeres-peruanas-musica-escuchar/>

Conciertos Perú (s/f b). ¿Por qué los festivales deberían tener más artistas mujeres?.

Lima. Extraído desde: <http://conciertosperu.com.pe/noticias/los-festivales-deberian-mas-artistas-mujeres/>

Coria, M. (2013). El fanzine punto de placer de María Teta. En: *Subterrock* [blog]. Lima.

Extraído desde: <http://subterrock.com/fanzine-punto-de-placer/>

Cornejo, P. (2002). *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima, Perú: emedece.

Cornejo, P. (2004). *El rock en su laberinto. Manual para no perderse*. Lima, Perú: Orión.

Cortázar, J.P. (1997). *La juventud como fenómeno social*. Lima: CISEPA, PUCP.

- Daniel F. (2007). *Por los sumergidos pasos del amor*. Lima, Peru: Martinez Compañón editores.
- Donnie Rock (31/03/2014). Mujeres en el heavy metal: Más allá de Doro Pech y Angela Gossow. *Donnierock.com*. Extraído desde: <https://donnierock.com/2014/03/31/mujeres-en-el-heavy-metal-mas-alla-de-doro-pesch-y-angela-gossow/>
- Dunn, S. (2005). *Metal: a headbanger's journey*. [Videograbación]. Canada: A banger's productions.
- Elflein, D. (2016). *Never say die!: Ozzy Osbourne as a male role model*. En: Heavy metal gender and sexuality. Heesch and Scott, 2016, pp. 71-83. New York: Routledge.
- Escamilla, P. (junio 2019). Especial Slang | Igualdad y representación: el futuro de la industria musical. Slang. Extraído desde: <https://www.slang.fm/especiales/musica-mujeres-mexico-participacion-festivales-2019/>
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C. (2015). *De la @generación a la #generación. La juventud en la era digital*. Barcelona: NED.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados. En: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las editoriales y la música*. García Canclini, Cruces y Urteaga (Coord.). pp: 169-186. Barcelona: Ariel, Fundación Telefónica.

- Finnegan, R. (2003). Música y participación. En: Revista Transcultural de Música, núm. 7. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona. Extraído desde:
<https://www.redalyc.org/pdf/822/82200703.pdf>
- Frith, S. (1980). La sociología del rock. Madrid: Júcar.
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En: *Cuestiones de identidad cultural*. Hall y DuGay (coord.). Buenos Aires – Madrid: Amorrortu Ed.
- Frith, S. y McRobbie, A. (1990). Rock and sexuality. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 317-332. Canadá – USA: Routledge.
- Fuller, N. (1997). Identidades masculinas. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Fuller, N. (1998). *Dilemas de la feminidad: mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Fuller, N. (2000). La masculinidad y sus desafíos. En: *Cuestión de Estado*. 26 (73-77).
- Fuller, N. (2001). *No uno sino muchos rostros: identidad masculina en el Perú urbano*. En: *Hombres e identidades de género*, pp. 265-370. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Fuller, N. (2005). Cambios y permanencias en las relaciones de género en el Perú. En: *Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?* T. Valdés E. (ed.) Santiago de Chile: CLACSO.
- Fuller, N. (2018). El cuerpo masculino como alegoría y como arena de disputa del orden social y de los géneros. En: Fuller, N (ed.) *Difícil ser hombre*, pp. 23-44. Lima: Fondo ed. PUCP.

García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona: Ariel.

García, O. (19/02/2018). La dramática realidad de las mujeres que hacen rock en el Perú. El Comercio. Lima. Extraído desde:
<https://elcomercio.pe/somos/dramatica-realidad-mujeres-rock-peru-noticia-497909>

Goffman, E., Torres, P. H. B., & In Setaro, F. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gonzales, J.P. (2013). Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes. Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ed.

Gonzales, J.P. (2017). Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Chile: Ibermúsicas.

Green, S. (2012). Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk. En: Tabula Rasa, n. 17, pp: 63-93, julio-diciembre. Bogotá.

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Colombia: Norma.

Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.

Hakim, C. (2012). *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate.

Hebdige, D. (1990). Style as homology and signifying practice. En: *On record. Rock, pop and the written Word*. Frith and Goodwin eds., pp. 46-54. Canadá – USA: Routledge.

- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Heesch, F., Scott, N. (2016). *Heavy Metal, gender and sexuality. Interdisciplinary approaches*. Routledge.
- Hirsch, P. M. (1990). Processing Fads and Fashions: An organization-set análisis of cultural industry systems. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 105-116. Canadá – USA: Routledge.
- Hormigos, J. (09/02/2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. En: *Comunicar*. 34(XVII). Andalucía: Comunicar Ed.
- Huerta-Mercado, V. A. (2014). Construyendo una vedette. En: Sanchez León, A. (ed.) *Sensibilidad de frontera. Comunicación y voces populares*, pp. 249 – 257. Lima: PUCP.
- Huerta-Mercado, V.A. (2015). Cap. Cuerpo. En: Proyecto Sherezade [videograbación].
Extraído desde: <https://www.youtube.com/watch?v=FQu95ETUnSo>
- Huerta-Mercado, A. (2018). Masculinidad desafiada. En: Fuller, N. (ed.) *Difícil ser hombre*, pp. 45-62. Lima: Fondo ed. PUCP.
- Hughes, J. (2014). *Not just tits in a corset*. USA: Blurb.
- Jimenez, C. y Woodside, J. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las editoriales y la música*. García Canclini, Cruces y Urteaga (Coord.). pp. 91-108. Barcelona: Ariel, Fundación Telefónica.

- Koch, K. (2006). *Don't need you. The herstory of Riot Grrrl* [videograbación]. New York.
- Kogan, L. (2010). *El deseo del cuerpo: Mujeres y hombres en la Lima contemporánea*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- López, J. y Risica, G. (2019). *Espíritu del Metal: La conformación de la escena metalera peruana (1981-1992)*. Lima: Grafimag.
- Lucy Hill, R. (2016). *Gender, metal and the media. Women fans and the gendered experiencia of music*. London: Palgrave Macmillan Ed.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI editores.
- María Landó (27/ene/2019). Presencia femenina en festivales de música en el Perú – 2018. Extraído desde:
https://www.facebook.com/marialandoperu/posts/806638296349038?_tn=-R
- Martínez, F. (4/feb/2019). ¿Cuánta presencia femenina hubo en los principales festivales del 2018?. En: Dinamita Pop [Magazine web sobre música]. Extraído desde: <https://dinamitapop.wordpress.com/2019/02/04/cuanta-presencia-femenina-hubo-en-los-principales-festivales-del-2018/?fbclid=IwAR2IJI1UqF-wALYrpHHbsqsmhAt-Z8NYHlvtIjc-EogM9ShHH1TjKGk7hNM>
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Ed. Cátedra, Univ. De Valencia, Inst. de la Mujer.

- McRobbie, A. (1990). Settling accounts with subcultures: a feminist critique. En: *On Record. Rock, pop and the written Word*. Frith and Goodwin eds., pp. 55-67. Canadá – USA: Routledge.
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture: the posmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- O'Neill, A. (2017). *La historia del Heavy Metal*. Barcelona: Blackie Books.
- Pateman, C. (1988). *El contrato sexual*. Anthropos.
- Reategui, O. (2010). *La historia del rock subterráneo 1985-1992* [texto en CD]. Lima: 11y6 Discos.
- Riveros, K. (jul-dic 2009). Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: la masificación de la escena subterránea. En: *Boletín música*, n. 25, pp. 3-24. Casa de las Américas.
- Riveros, K. (2012). *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé del 2005 al 2007* [Tesis de licenciatura en Antropología]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2012). Hacia una antropología de la música. En: *No hay país más diverso*. Lima: IEP.
- Ruiz Bravo, P. (Ed.) (1996). *Detrás de la puerta, hombres y mujeres en el Perú de hoy*. Lima: Fondo editorial PUCP.

- Ruiz Fernandez, A. (2018). ¡No hay miedo ni prejuicio que dobleguen mi corazón!: el proyecto musical de La Nueva Invasión en el contexto limeño actual [tesis de licenciatura]. Lima: PUCP.
- Schechner, R. (1994) *Performance, Theory*. NY USA: Routledge.
- Schechner, R. (2012). Estudios de la representación. Una introducción. México: Fondo de cultura económica.
- Scott, N. (2016). *The monstrous male and myths of masculinity in heavy metal*. En: Heavy metal gender and sexuality. Heesch and Scott, pp. 121-130. New York: Routledge.
- Sedwig, E. (1985). *Between men: English literature and men homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Segato, R. (2007). Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales. En: *Educación en ciudadanía intercultural*. Ansion y Tubino (Ed.). pp. 63-90. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Shiakalis, P. (2019). Las reinas del rock en África. [video documental]. DW Documental. Botsuana. Extraído desde:
https://www.youtube.com/watch?v=u46w5k_XeuQ
- Silva, G. (2018). *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima*. Lima, Perú: Secretaría Nacional de la Juventud.
- Straw, W. (10/1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies* 5(3), pp. 368-388.

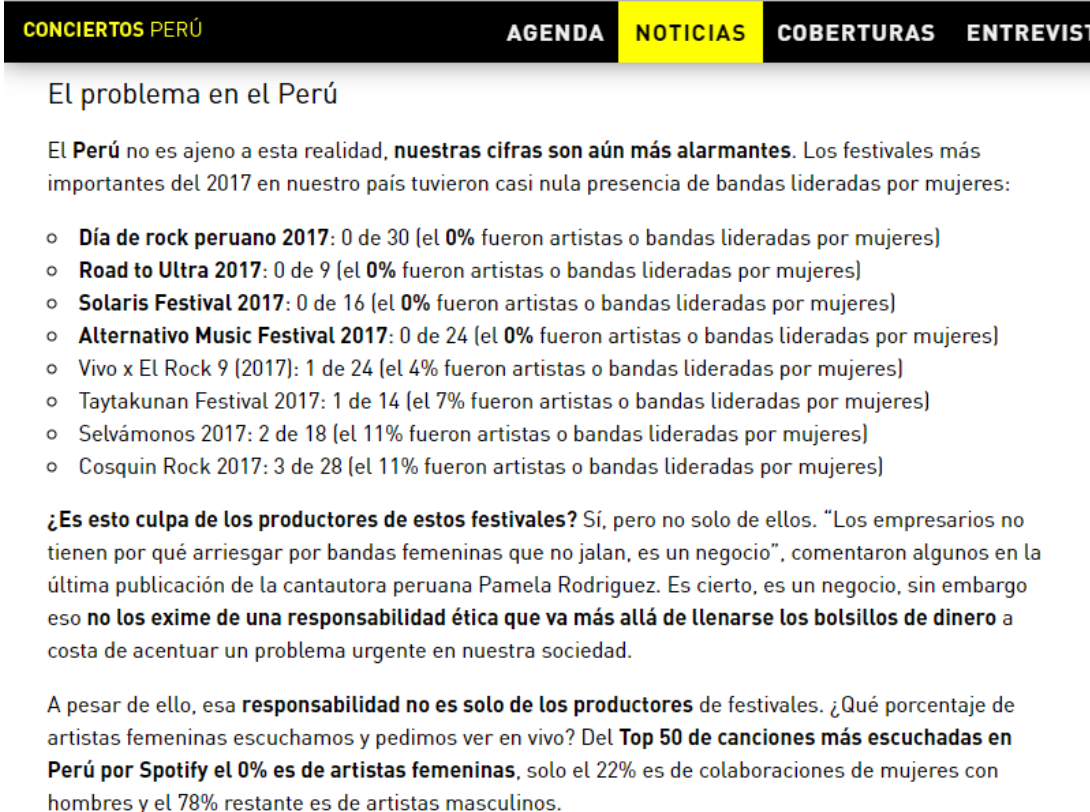
- Straw, W. (1984). Characterizing rock music cultures: The case of Heavy Metal. En: *On record. Rock, pop and the written Word*. Frith and Goodwin eds., pp. 81-91. Canadá – USA: Routledge.
- Straw, W. (2012). Music and material culture. En: *The cultural study of music: A critical introduction*. Clayton, Herbert and Middleton eds. (2nd ed.) London – New York: Routledge. Extraído desde:
https://www.academia.edu/4636577/Material_Culture_of_Music
- Taylor, D. y Fuentes, M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México, D.F: Fondo De Cultura Económica.
- Taylor, D., & Levine, A. (2016). *Performance*. Durham: Duke University Press.
- Torres Rotondo, C. (2009). *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*. (2da. Ed.). Lima: Planeta.
- Torres Rotondo, C. (2012). *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.
- UNED (2010). Feminismo y música [video documental]. España. Extraído desde:
https://www.youtube.com/watch?v=USKJ_qK1Pqk&t=587s
- Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock*. México: Causa joven.
- Varas-Díaz, N., Rivera, E., González, O., Mendoza, S. & Morales, E. (2017). Heavy Metal as a vehicle for critical culture in Latin America and the Caribbean: Challenging traditional female gender roles through music. In B. Bardine & M. Elovaara (Eds.) *Connecting Metal and Culture: Unity in Disparity*.

- Vélez, A. (2018). *Mujeres del Rock, su historia. Crónica de las grandes protagonistas del rock*. España: Manon Troppo.
- Vermorel, F. y J. (1990). Starlust. En: *On record. Rock, pop and the written word*. Frith and Goodwin eds., pp. 410-418. Canadá – USA: Routledge.
- Weinstein, D. (1991). *Heavy metal: A cultural sociology*. New York: Lexington books.
- Weinstein D. (2009). *Heavy metal, the music and its culture*. Cambridge, MA: DaCapo Press.
- Weinstein, D. (2016). *Playing with gender in the key of metal*. En: *Heavy metal gender an sexuality*. Heesch and Scott, 2016, pp. 11-25. New York: Routledge.
- Yrivarren, S. (2012). *Tribus urbanas en Lima: jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad 1990-2010*. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Yrivarren, S. (2015). El genius loci del metal en Lima. En: *Música popular y sociedad en el Perú*, Raúl R. Romero (Ed.). Lima: Fondo editorial PUCP.
- Yrivarren, S. (2017). Construcción y representación de los discursos de feminidad en la escena metal peruana. J.P. Gonzales (Ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Iberoáticas sobre investigación musical*. (134-147). Santiago, Chile: Iberoáticas.

7. ANEXOS

7.1. CITAS DIGITALES:

Figura 1: Cita de Conciertos Perú sobre participación femenina en conciertos de rock:



The image is a screenshot of a website with a black navigation bar at the top. The navigation bar contains the following items from left to right: 'CONCIERTOS PERÚ' (in yellow text on a black background), 'AGENDA', 'NOTICIAS' (highlighted in yellow), 'COBERTURAS', and 'ENTREVISTAS'. Below the navigation bar, the main content area has a white background. The title of the article is 'El problema en el Perú'. The text of the article discusses the low participation of women in rock festivals in Peru. It lists several festivals and the number of female-led bands that participated, along with the total number of bands and the percentage of female-led bands. The text also includes a quote from Pamela Rodríguez, a Peruvian singer-songwriter, and a concluding paragraph about the responsibility of festival producers.

CONCIERTOS PERÚ AGENDA **NOTICIAS** COBERTURAS ENTREVISTAS

El problema en el Perú

El **Perú** no es ajeno a esta realidad, **nuestras cifras son aún más alarmantes**. Los festivales más importantes del 2017 en nuestro país tuvieron casi nula presencia de bandas lideradas por mujeres:

- o **Día de rock peruano 2017**: 0 de 30 (el **0%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Road to Ultra 2017**: 0 de 9 (el **0%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Solaris Festival 2017**: 0 de 16 (el **0%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Alternativo Music Festival 2017**: 0 de 24 (el **0%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Vivo x El Rock 9 (2017)**: 1 de 24 (el **4%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Taytakunan Festival 2017**: 1 de 14 (el **7%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Selvámonos 2017**: 2 de 18 (el **11%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)
- o **Cosquin Rock 2017**: 3 de 28 (el **11%** fueron artistas o bandas lideradas por mujeres)

¿Es esto culpa de los productores de estos festivales? Sí, pero no solo de ellos. “Los empresarios no tienen por qué arriesgar por bandas femeninas que no jalan, es un negocio”, comentaron algunos en la última publicación de la cantautora peruana Pamela Rodríguez. Es cierto, es un negocio, sin embargo eso **no los exime de una responsabilidad ética que va más allá de llenarse los bolsillos de dinero** a costa de acentuar un problema urgente en nuestra sociedad.

A pesar de ello, esa **responsabilidad no es solo de los productores** de festivales. ¿Qué porcentaje de artistas femeninas escuchamos y pedimos ver en vivo? Del **Top 50 de canciones más escuchadas en Perú por Spotify el 0% es de artistas femeninas**, solo el 22% es de colaboraciones de mujeres con hombres y el 78% restante es de artistas masculinos.

Figura 2: Cita de Oscar García (19/02/2018):

La dura realidad de las mujeres que hacen rock en el Perú

ha cerrado el anuncio

ver anuncio

ste anuncio? @

Oscar García
19.02.2018 / 03:10 am

A Diana Foronda, cantante de la banda de metal Área 7, la han amenazado con violarla y matarla tantas veces que ya no las puede contar. Se queda callada un rato, en un ejercicio de memoria inoportuna. Quizá ahora, en un grupo de Facebook o de WhatsApp, cuando estas líneas sean leídas, alguien se ponga a escribir algo en contra de ella. “He sido amenazada desde que opté por ser música. Las mujeres no somos bienvenidas. Esto es como un club de hombres”, dice. Tenía 18 años cuando armó la banda con su hermana y los comentarios que leía en su computadora eran ‘qué buen tubo’ o ‘váyanse mejor a la cocina’. Otros eran más propositivos: de frente les ponían ‘las vamos a matar’. “Puedes pensar que solo son palabras, pero te afectan”. En esa época, cuando la prensa las llamaba para las fotos, ponían el rostro severo. Luego, a solas, leían lo que les escribían y se ponían a llorar.

Hubo una vez en que esas amenazas escalaron tanto que la llevaron a una depresión que le duró meses. Fue en octubre del 2016, cuando renunciaron a ser teloneras de la banda norteamericana Slipknot, tras meses de recibir insultos por parte de los fans de esta banda. El contenido que leían era el mismo: las vamos a violar, las vamos a matar. La paranoia la llevó a contratar a un VIP para que revise mochilas en sus conciertos, por si aparecía un arma de fuego. “Esa época fue la más horrible de mi vida. Siempre dije que su negatividad no me iba a afectar, pero fue demasiado. Me enfermé”.



Figura 3: Cita de Cherry Adam (12/01/2018):

El manifiesto Riot Grrrl

El Movimiento Riot Grrrl fue liderado por **Bikini Kill** y su cantante **Kathleen Hanna**. Este manifiesto fue incluido en el *BIKINI KILL ZINE 2*, distribuido en 1991, y en él se enumeran los principios del movimiento, que buscaba abrir espacios y brindar igualdad de oportunidades a las mujeres (fragmento):

- Porque queremos hacerlo más fácil para las chicas: el hecho de ver y escuchar el trabajo del otro, para que podamos compartir estrategias y criticar o aplaudir a otros.
- Porque vemos el fomento y el apoyo a escenas de las mujeres y artistas de todo tipo como parte integral de este proceso.
- Porque odiamos al capitalismo en todas sus formas y ver nuestro principal objetivo como compartir información y mantenerse con vida, en lugar de obtener beneficios de ser cool de acuerdo a las normas tradicionales.
- Porque creemos con todo nuestro corazón, mente y cuerpo que las mujeres constituyen una fuerza de alma revolucionaria que puede y va a cambiar el mundo real.



Figura 4: Cita de Donie Rock (2014):

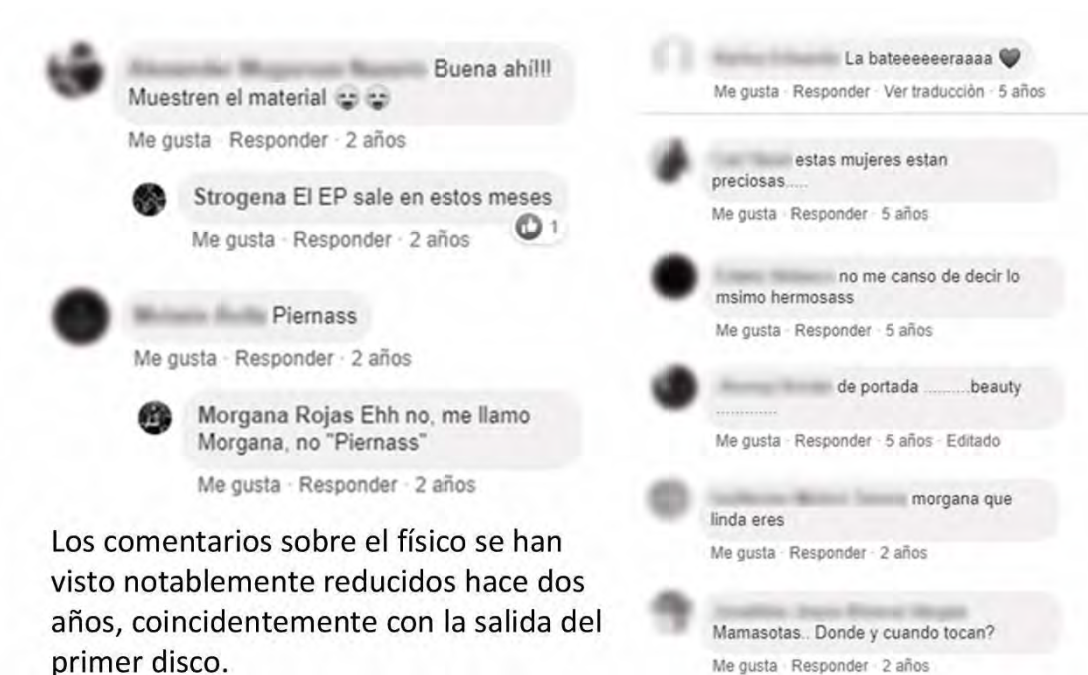
Cuando nos remontamos a los orígenes del estilo es cierto que **encontramos muy poca presencia femenina**, tanto en los antecedentes como en los primeros años. **¿Se trata de un estilo que excluye de forma pretendida a las mujeres?** Simplicándolo podrías dejarlo en una actitud machista, pero creo que sería importante profundizar en las raíces del estilo, **en el contexto social y económico en el que nace esta música**. Si en los 70 se empiezan a poner los pilares del metal, para mí destacando sobremanera **tres grupos como son Black Sabbath, Rainbow y Judas Priest** para entender esta evolución (habría que citar a muchas más bandas, pero a niveles de sonido, estética, temáticas... estas son las tres bandas que yo creo capitales para entenderlo). Luego **será sobre todo la NWOBHM la escena musical que acabe de definir el sonido y la estética heavy**. Tanto en la NWOBHM como en los orígenes de los Judas o de Sabbath encontramos como elementos comunes el tratarse de **bandas formadas por jóvenes de clase obrera, trabajadores poco cualificados de la industria pesada**. El heavy metal es una música que **crece en ese ambiente de hombres jóvenes trabajadores**, lo cual lleva a que tanto la temática de las canciones como los valores que buscan transmitir tengan ese contexto: **masculino y de clase obrera**. Por un lado **lleva a actitudes machistas y homófobas entre algunos fans/bandas** (fans que por otra parte no eran conscientes de la homosexualidad de Rob Halford ni de la relación de su sexualidad con los orígenes de su estética de cuero negro) y en otros casos, aunque no sea de una manera tan agresiva y consciente, sí provoca **una situación hermética hacia la entrada de mujeres en las bandas y en la escena**. La industria discográfica además potenciará esto, en su búsqueda del máximo beneficio **se encargará de exagerar estas características para centrarse en el que creen su público masivo**. No será hasta los dosmiles cuando **esa misma industria decida dar más cancha a grupos con presencia femenina**, en búsqueda de un ampliación de mercado.



Figura 5: Comentarios de concierto en Crypto de Barranco, publicado en Youtube:



Figura 6: Cita de comentarios sexistas en redes sociales:



Los comentarios sobre el físico se han visto notablemente reducidos hace dos años, coincidentemente con la salida del primer disco.

7.2. DIAGRAMAS:

Diagrama 1: Línea de tiempo de Strógena

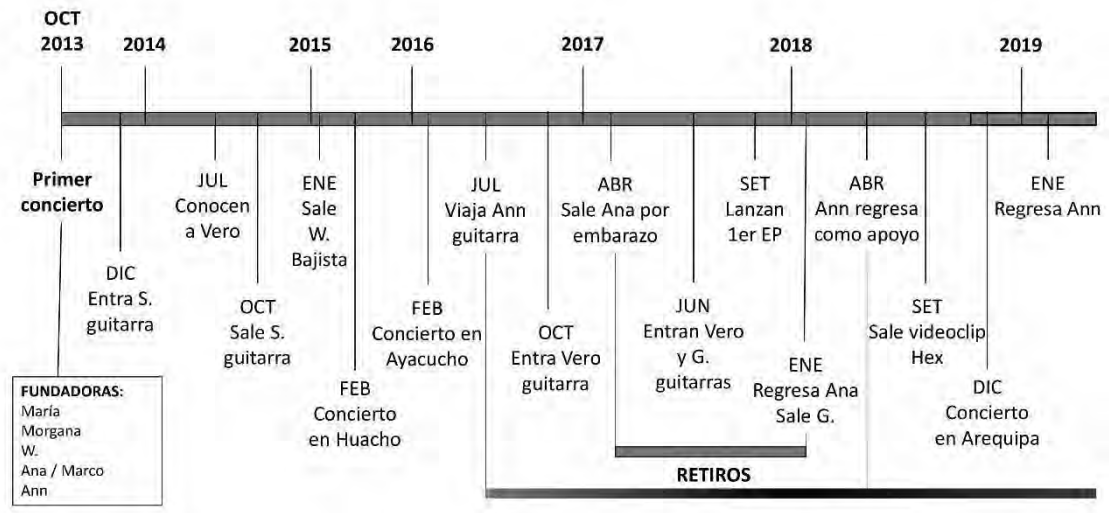


Diagrama 2: Diagrama sobre juicios de valor en la escena metal en torno a hombres y mujeres, presentado en el coloquio Ibermúsicas y explicado de manera escrita, en las actas (Yrivarren, 2017):

