



¿CÓMO ROCKEAN ELLAS?
Discurso de género en la producción musical de las rockeras en espacios
***underground* de Santiago de Chile.**

Proyecto de Memoria para optar al Título de Antropóloga Social

Valentina Lizama Jirón
Prof. Guía Andrés S. Gómez.

Santiago, diciembre del 2018



Resumen:

La siguiente investigación se titula: “¿Cómo rockean ellas?: Discurso de género en la producción musical de las rockeras en espacios underground en Santiago de Chile.”, y fue realizada por Valentina Lizama Jirón, con la guía académica de Andrés S. Gómez, para la obtención del título profesional de Antropología Social.

La memoria parte de la necesidad de visibilizar la propuesta rockera creada por mujeres en la escena *under* y las distintas problemáticas a las que estas bandas se enfrentan, enmarcadas en un contexto que, a pesar de su carga discursiva anti-hegemónica, continúa reproduciendo las dinámicas de violencias propias del patriarcado.

En este contexto nace una escena musical underground femenina con sus propias apuestas y respuestas a los problemas que les aquejan desde el ser mujer rockera. Este estudio se enfoca en como el discurso de género se plantea desde la performatividad arriba del escenario, tomando la tocata como situación ideal. Aquí diversos factores se articulan para dar luz a los posicionamientos de las bandas, tales como la vestimenta, los colores, la relación con el público y entre ellas, etc.

Se concluye que el principal proyecto político que diferencia a este circuito de otros es el de la creación de espacios seguros para mujeres en la escena rockera. Estos espacios libres de violencia se constituyen en torno a al discurso representado por los medios musicales y visuales que se presentan en las tocatas, estos trazan los lineamientos políticos que tienen como función dibujar una línea imposible de cruzar para quienes repliquen prácticas violentas.

Palabras Claves: Rock, tocata, performance, discurso de género



Dedicatoria.

Para Dolores, que nos quedó doliendo muy pronto.
A mis amigas, a mí misma, a mis gatas, a la música, a la luna.
Y a David, por supuesto. Que, aunque sea hombre, sabe.



Agradecimientos

He dejado esta página en blanco por largo rato, sin saber bien por dónde empezar o cuando es prudente acabar. Ni yo, ni la música ni mucho menos el rock nos hemos destacado por nuestra prudencia, así que extendo los agradecimientos en todas direcciones y al mismo tiempo los reservo para mí misma.

Le agradezco profunda y cariñosamente a las bandas que compartieron conmigo, las mujeres que aparecen en mis relatos y fotografías cuya sonoridad da vida a esta memoria. Las inolvidables tardes de música, ensayos, conversaciones y pitos se quedan entre nosotras y no alcanzaría el espacio ni el corazón para incluirlas acá.

Eterna gratitud a mis amigos y amigas. Ovación de pie al chancho que me acompañó a prácticamente todas las tocatas, porque sabe que yo proceso las cosas en voz alta y esas experiencias se viven más en compañía. Que me entretuvo (uff) para que no me durmiera ni me frustrara (demasiado) mientras escribía todo esto.

Gracias totales al Nico y nuestras tandas de estudio y productividad con banda sonora, gracias a quien pude darle el puntapié inicial y final a todo esto en ese espacio cómplice que nos hicimos. A las ratas y sus ánimos, el Naru con su insistencia sobre la T-cis y Yazz con su apañe incondicional.

Gracias, aunque me pese el orgullo, a mis viejos que con su financiamiento y nuestros afanes competitivos me metieron a la música hace tantos años ya. Pero logramos que de ello resultase algo más importante que competir porque sí y ya. La música es algo que uno lleva encima toda la vida. Es como ser parte de un club secreto, hablar un mismo idioma que requiere estudio, paciencia y cariño.

Reconocimiento aparte tiene mi profesor guía, quien le tuvo paciencia a mis divagaciones y balbuceos, que siempre se lo tomó con humor y empujó justo donde había que hacerlo.

Gracias a la Ali, que se quedó tanto como pudo.

Gracias a Mikelangelo que sabe de rock y poesía. Que me lo recordó un poquito.

Y al David, que se repite el plato porque es su culpa todo esto. Que me siga esperando que ya llego.



Indice

Resumen.....	2
Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Introducción	7
CAPITULO I: Antecedentes	8
El rock como categoría: Rock n' roll will never die.....	8
Otros subgéneros: Punk, hardcore y otros	9
El rock y la juventud: Es mejor prenderse fuego que morir oxidado.....	10
Acerca del estilo: De pantalones rajados, mohicanos y chaquetas de cuero.....	11
De qué hablamos cuando hablamos del <i>underground</i>	12
Las mujeres en la música rock.....	13
Problematización.....	15
Presentación del Problema de Investigación	16
CAPITULO II: Marco Metodológico.....	17
Metodología	17
Sobre los enfoques a utilizar	18
Enfoque etnográfico.....	18
Entrevista Antropológica.....	19
Etnografía Feminista.....	20
Muestra, técnica y plan de análisis:	22
CAPITULO III: Marco Teórico	23
La guitarra en llamas y otros símbolos: El rock desde una perspectiva simbólica.....	23
Rockear con el cuerpo: La música desde los estudios del cuerpo.....	25
La música sobre el escenario: Tocata y performance.....	26
¿Cómo rockean ellas? Estudios de género en los procesos de adaptación y transformación de las mujeres en el rock.....	28
CAPITULO IV: BACKSTAGE. Relaciones de género; de la vivencia a la representación.....	32
“Mi banda, mis amigas, mis amores” Contra la misoginia: Amigas, sororidad y horizontalidad.....	38



<i>CAPÍTULO V: ESCENA. Bandas & Materialidad Sonora.</i>	43
Oscuridarks: Vaso de Leche, Blasfemme, Diabol Strain y Horregias.	43
Intimidad: Natalia & Banda, Dadalú, Amanitas.....	59
<i>CAPÍTULO VI: LETRAS; Representación del discurso feminista en las líricas.</i>	72
Conocimiento, lo que sabemos las mujeres.	73
Confort, el desquite acompañado.....	78
Amistad, unidad, sororidad.....	81
<i>CAPITULO VII: Análisis.</i>	84
Backstage; las amigas tras bambalinas.	84
Escena; ruido, saturación y baile.....	87
Lírica; por qué se dice lo que se dice.....	98
Acerca de una escena musical política y feminista.	101
<i>CAPITULO VIII: Conclusiones.</i>	107



Introducción

La historia de la música no solo evoca largas melancolías e irreverentes solos de guitarra, ésta ha sido una historia cuyos referentes sociales y culturales han tenido gran resonancia a través del tiempo, repercutiendo hasta nuestros días. Acunados por esta idea, pero lejos de radios y canales de televisión, el sujeto contracultural se refugia en el underground y utiliza la música para introducir nuevas preguntas que responden a un determinado contexto social, político y cultural. Jóvenes protagonistas de esta época serán caracterizados por la sociedad durante los años venideros no solo por sus ideas, sino que también por su música y *look*. Sin embargo, la música de la que se habla no se encuentra en las radios ni los canales de televisión, sino que mucho más abajo, envuelta por un movimiento que cultivaba la expresión de su rechazo.

El underground aparece como un espacio alternativo cuya principal característica es el de presentarse como una respuesta o resistencia ante la cultura hegemónica (Roszak, 1968), como una oposición a la agonía comercial que fagocitaba el espíritu rebelde de la música rock. Es en esta escena en donde se crea una verdadera trinchera musical, y es aquí en donde las mujeres crean su propio espacio en la búsqueda de un lugar libre de violencia, para poder dar a conocer sus demandas y derechos. En medio de la marginación aparece un sujeto doblemente marginado. Ya no son solo las jerarquías que los jóvenes rockeros acusaron de opresivas por medio de su música, ya no son los adultos con sus brechas generacionales y conservadurismo heredado de una sociedad reprimida. A todos estos factores se suma el sistema patriarcal que las feministas y los estudios de género comenzarán a denunciar; las mujeres encontrarían en el rock una forma de dar a conocer un malestar que no parecía encontrar alivio en los espacios contraculturales del rock.

En el marco de la producción e interpretación musical en espacios denominados como underground se ha ido desarrollando un movimiento cultural de rock femenino con sus propias particularidades, como también un discurso de género distintivo que lleva a las jóvenes artistas a reclamar un espacio que ha sido históricamente de carácter masculino.

Las bandas femeninas han comenzado a organizarse, siguiendo las lógicas propias del underground como lo son la autogestión y la solidaridad, buscando brindar espacios seguros para que las mujeres comuniquen y cultiven su música. Es en este contexto que surge la inquietud acerca de cómo y a través de qué elementos se ha ido configurando este fenómeno cultural, poniendo énfasis no solo en la producción lírica, sino que también en la puesta en escena particular que las bandas femeninas han ido desarrollando en la última época, ya que es aquí donde muchas veces generan su distinción.



CAPITULO I: Antecedentes

El rock como categoría: Rock n' roll will never die.

Si bien pueden encontrarse otros géneros musicales en la voz de las generaciones contestatarias, se utilizó el rock –con el permiso de los musicólogos- como categoría para agrupar a la escena musical contracultural que encaja en dicha premisa, esto debido que el uso de dicho género musical tan extenso en exponentes permite englobar un mayor número de sub-estilos que, con una categorización más rígida, quedarían de lado.

El rock como una apuesta de subversión remota de los años 50' con el fenómeno que significó la aparición de Elvis Presley en los escenarios. La aparición de este ídolo musical trajo consigo una verdadera revolución en la sexualidad de las jóvenes mujeres adolescentes de Estados Unidos. En diciembre de 1956, durante una entrevista la presidenta del fan Club de Elvis en Dallas, Kay Wheeler, declaró que “Elvis es la negación viviente de que los adolescentes deben ser vistos y no escuchados” (Masters 1956). Con la llegada de esta efervescencia adolescente musical es que comenzarían a adoptarse ciertos códigos que más tarde relacionarían a la música rock con la rebeldía de la juventud.

Robert Allen (1991) en su estudio de la cultura norteamericana nos da una idea de cómo el poder y la resistencia se conjugaban en la cultura popular aparentemente apolítica, afirmando que cada instancia discursiva es en sí una instancia de orden y articulación de los significantes. Por ello, en donde existen discursos coordinantes, puede también haber discursos insubordinados que transgreden o invierten el orden existente, que desafían las nociones fijas de orden o autoridad coordinante de otros discursos.

Según los testimonios de la época, para muchos adultos, el rock simbolizaba la desintegración del orden social norteamericano, particularmente con las generaciones jóvenes. Eran estos jóvenes quienes, por medio del consumo de esta música, la afiliación a un estilo predeterminado, comenzaban también a acoplarse a una suerte de rebeldía generacional, todo por medio de su fanatismo. En el mismo estudio de Christopher R. Martin, por medio de una definición de Lisa Lewis (1990), define a los fans como participantes textuales activos altamente interesados en crear comunidades interpretativas autoproclamadas y definir sus actividades en relación con textos específicos.

‘*We want the world and we want it now*’ diría Jim Morrison, y con esta frase nos entregaría los principales ingredientes de la cultura rock, Chastagner (2011) analiza dicha frase y al mismo tiempo desviste un movimiento cuyo estado de ánimo puede resumirse a la emblemática canción de The Doors. La partícula plural de ‘we’ que habla de una pluralidad, de un grupo aquejado por un mismo desenfreno producto de los cuestionamientos propios de su época. El ‘want’ no quiere, exige, toma las cosas y cuando habla de cosas se refiere a todo. ‘world’ es absoluto y ‘now’ inmediato, se rechaza el pasado y no hay tiempo de



contemplación para esperar el futuro. Neil Young diría que es mejor inmolarse que morir oxidado, evocando la misma sensación de preferir prenderse fuego por sobre envejecer y oxidarse, como ese mundo adulto que tanto rechazo provoca.

Theodore Roszak acuñó el término contracultura para referirse al movimiento que el rock como construcción, como ser social significaría, englobando mucho más que un simple estilo musical. Siguiendo esta línea, la expresión “cultura del rock” comenzó a ser utilizada para describir la dimensión artística y estética de la contracultura, resaltando los lazos entre la música popular y el conjunto de las prácticas y valores contraculturales (Chastagner, 2015).

El rock es vivencial por excelencia, Chastagner afirma que su impacto depende menos de su contenido lateral que de la manera en la cual se proyecta este contenido (2015). Por ello las letras son solo uno de los elementos que constituyen al rock, y por lo cual esta investigación se sitúa principalmente en la tocata. Es aquí donde muchas de las principales particularidades del rock como categoría salen a relucir con mayor resplandor.

El rock elabora el momento liminal, el delirio, lo emocional, la desesperación del amor y el aislamiento, pero también descansa en si la imagen de una disconformidad ante el antiguo sistema de representaciones. Sostiene en si un espejo de lo urbano transmutado desde el vestuario hasta las formas en las que se dan las relaciones, un paisaje de supuestos compartidos de clases, géneros y razas. La subversión nace en encontrarle lugar a lo inarticulable, al sonido desgarrado y a los cuerpos indóciles, rechazados por la cultura dominante en nombre de las artes más refinadas.

Otros subgéneros: Punk, hardcore y otros

“El punk fue creado por un grupo de críos que hizo lo propio a mediados de los ochentas, en los barrios populares, el punk local nació mirando a sus homólogos ingleses The Clash y Sex Pistols, pero fue un punk con vino en caja y con ensayos en cités, disparando contra militares, sábados gigantes o el canto nuevo.” (Ponce, citado en “La Canción Punk Chilena de los años 80”)

En esta investigación se utiliza el Rock como categoría para englobar el movimiento contracultural musical que surgió en los 60’ pero que con el paso del tiempo se ramificaría en distintos géneros musicales con sus respectivos códigos de producción, pero que sin embargo coinciden en una misma raíz de transgresión. Entendemos entonces al rock más que como solo un estilo de música, sino que también como la construcción que se ha realizado de este como entidad social musical, que grafica ciertas prácticas que no son delimitadas por el subgénero musical al que pertenece cada banda (Palmeiro 2010).

Fueron las distintas variantes del rock las que, como un ícono de rebeldía, cautivarían la atención de los jóvenes de la época y darían luz a diversidad de estilos y sonoridades. En



el momento en que los sectores *underground* tomaron distancia del rock mercantilizado de estadios llenos y lo que los sectores más politizados consideraban nulo compromiso político, comenzaron a crear sus propias esferas alternativas que verían nacer distintas corrientes musicales. Así es como en los años 80' el punk se abrió paso como un canto al desencanto, posicionándose como una respuesta a lo que entendieron como una actitud pasiva de los hippies, pero también en protesta a la vida glamorosa con la que los rockeros de carácter 'comercial' se ostentaba en canales de televisión y radios.

En esta misma corriente el hardcore aparecería como una variación del punk tradicional, caracterizándose por ritmos rápidos y violentos, guitarras distorsionadas constantemente y rítmicas muy veloces. Si bien la interpretación varía dependiendo de cada banda, los gritos son una de las marcas más distintivas de este estilo. El post-hardcore en una etapa más moderna añadiría texto poético a las letras antes más explícitas, de carácter mucho más emotivo e introspectivo, pero cuyo lineamento aún puede ser rastrado hacia sus antecesores punk.

Las influencias externas se acoplan, creando nuevos subgéneros que a su vez van variando según la interpretación de cada banda, quienes se apegan a sus propias inquietudes y contextos. Así es como aparecen sonidos góticos y oscuros, como también otros bailables y con antecedentes en el hip hop. Música onírica con letras que se inclinan por el recurso de la metáfora, pero también música de pesadillas con un texto que evoca imágenes sórdidas de cuerpos rotos. El rock es una categoría musical ambigua, siendo utilizada y entendida de forma diferente de persona a persona (Founet 2011), en la escena underground femenina existe un cruce al tratarse todo de una misma sonoridad.

[El rock y la juventud: Es mejor prenderse fuego que morir oxidado.](#)

El rock como fenómeno cultural agrupó a jóvenes de todo el mundo en torno a una idea. El factor común fue la transgresión de los valores 'pasados de moda' de las generaciones anteriores. La respuesta en Chile data de los años 80, el ambiente opresivo de la dictadura se manifiesta en la esfera privada con un refuerzo por los valores tradicionales y católicos de la familia nuclear. Para los más jóvenes, quienes no habían conocido la democracia, este sería el primer cimiento por remecer al no poseer referentes fuera de este círculo, ajenos a los tiempos de la Unidad Popular y las canciones de trova de contenido explícitamente político.

Antes de la dictadura no existe un movimiento cultural y musical que se distinga del canto social, como lo sería la posterior aparición de la escena Punk, influenciados por la música extranjera, pero adaptándose al propio contexto. Esta sería la respuesta de los jóvenes descontentos con el acontecer nacional, pero sin encontrar sentido en la música de la generación anterior, debido a la carencia de referentes



En su trabajo acerca de la canción punk en los años 80, Jonathan Lukonovic comprende la juventud como objeto de estudio cuando los elementos formativos que debiesen llevar a producir un adulto competente fallan por diversos motivos (2015), esto tendría como consecuencia a un sujeto con dificultades para adaptarse a las convenciones y normas del medio en el que está contenido, derivando así en una suerte de 'conflictividad' que se traduciría en apatía política, deserción escolar, crisis normativa, conductas de riesgo, etc.

Es durante este proceso de adaptación que los jóvenes experimentan diversos cambios de intereses y gustos, los que a su vez se ven determinados por las influencias recibidas de sus pares. En el Chile de los años 80' son una serie de elementos (o carencia de ellos) propios de la dictadura los que tendrían consecuencia en dicho quiebre formativo, desmarcando a los sujetos de su proceso de adaptación, y teniendo como consecuencia que busquen espacios que les entreguen elementos que los identifiquen como sujetos específicos con intereses particulares (Lukonovic, 2015) La razón de la adscripción a las tribus urbanas y manifestaciones contraculturales varias, se hace entonces evidente. Maffesoli (2004) señala que las tribus urbanas surgen debido a la necesidad de una socialidad empática que permita el compartir emociones y afectos.

Se trata de un movimiento amplio, rico de símbolos y códigos, desde una vestimenta determinada hasta los ídolos anglosajones de la música rock. Sin embargo, no bastaría con solo adquirir los elementos propios de dichas agrupaciones, renegando los parámetros sociales oficiales, sino que también existe una necesidad de producción artística propia, un espacio y un instante para decir con voz propia los malestares que aquejaban a los jóvenes de la época, y con el paso de las generaciones, los nuevos malestares que perseguirían a las nuevas generaciones en la llamada época de transición a la democracia.

Durante todo este tiempo, la escena musical se ha constituido como un espacio discursivo y performativo estrechamente relacionado con formaciones culturales de sujetos jóvenes, quienes son los principales gestores de las prácticas contraculturales, como también configuradores de tipos característicos de consumo cultural, bienes simbólicos a partir de los cuales se construyen y configuran identidades que atienden a una lógica de distinción. Se desprende la necesidad de reconocerse en ciertos géneros musicales cuya propuesta estética y discursiva reivindica lo underground.

[Acerca del estilo: De pantalones rajados, mohicanos y chaquetas de cuero.](#)

La pluralidad de aspectos que constituyen la escena del rock underground va más allá de abarcar tan solo la música. Los elementos visuales son parte intrínseca de estos movimientos, siendo la parte estética un componente de gran importancia para la creación de identidades performativas. El concepto acuñado por Feixa (1999) entabla relación existente entre la manifestación simbólica de las culturas juveniles expresada en elementos materiales considerados representativos del grupo.



Como el punk chileno que nació con el vino en caja en mano, los jóvenes resignifican distintos íconos y objetos muchas veces ajenos, apropiándose de ellos en medida que se forman las herramientas para representar su entorno, construyendo así una cultura rockera que históricamente sería vinculada a una estética determinada.

“Los accesorios en el vestir tuvieron el papel de «mediadores» entre los jóvenes y sus ídolos, favorecieron por homología y al mismo tiempo por contigüidad su «identificación»; y cumplieron además la función de un lenguaje simbólico inductor de la comunicación de los fieles. Por ello, decir estilo, género o moda, es decir demasiado poco. Se trata de un sistema integrado de comunicación infra verbal. O sea: de una cultura “ (Monod, 1971: 141)

El estilo se viste no como un uniforme estandarizado si no que, como un abanico de posibilidades utilizadas por cada individuo, en estos casos por cada banda, de forma creativa, manifestando de esta forma sus referentes más próximos como también el subgénero al que pertenecen.

Tachas y mohicanos en la esquina del punk en contraposición a las gasas y la ropa negra las bandas influenciadas por la música gótica. De esta forma se marca la diferencia entre las mismas bandas y con lo que está fuera de la escena. Chaquetas de cueros y bototos eran los clásicos de antaño del rock, en el caso de las mujeres rockeras ahora visten bajo las mismas chaquetas, vistosas poleras con enormes vaginas dibujadas, mientras cubren sus ojos con el velo del luto por todas las mujeres muertas. El rock es cuerpo y por ello utiliza la corporalidad como una forma de manifestación más del estilo, ya sea utilizando la vestimenta, accesorios peinados o incluso perforaciones de todo tipo.

De qué hablamos cuando hablamos del underground.

La música de la que hablamos no se encuentra en las tiendas comerciales, sino que mucho más abajo, envuelta por un movimiento que cultivaba la expresión de su rechazo. El término *underground* viene del inglés subterráneo, designando a los movimientos contraculturales considerados alternativas en respuesta a la cultura oficial o hegemónica, siendo la contracultura los valores, tendencias y formas sociales que chocan con los establecidos de una sociedad (Roszak, 1968). El término contracultura fue acuñado originalmente por el historiador Theodore Roszak para referirse a los movimientos contraculturales de los 60' en Estados Unidos. La palabra puede entenderse de dos formas: Constituyendo una ofensiva contra la cultura hegemónica y como una “cultura a la contra” que permanece al margen del mercado y los medios de formación de masas, en el *underground*.

La escena musical es el lugar escogido para instalar la efervescencia *underground*, acogiendo el diálogo entre los distintos discursos, el momento mismo de la tocata y lo que se muestra en el escenario. Se constituye como un espacio discursivo y performativo



estrechamente relacionado con formaciones culturales de sujetos jóvenes. Se pretende subvertir la lógica comercial por medio de la creación de un producto con un valor estético fundamental: la autenticidad (Zapata, et al, 2002), a partir del cual, ciertas prácticas alternativas de producción y difusión legitiman en cuanto demuestran un desinterés económico por el lucro.

Esta corriente musical pretende subvertir la lógica comercial por medio de la creación de un producto con un valor estético fundamental: la autenticidad (Zapata, et al, 2002.), a partir de las cual ciertas prácticas alternativas de producción y difusión legitiman en cuanto demuestras un desinterés económico por el lucro, primando la austeridad y el sacrificio. A través de la música, el underground se ha manifestado cultural y estéticamente, renovándose incesantemente y reivindicando su legitimidad. Por ello el rock y posteriormente el punk que nacen con una intencionalidad contestataria están permeados por un discurso contracultural.

Las mujeres en la música rock.

En su estudio acerca de la naturalización de los roles de género en el rock, Christopher R. Martin asegura que la aceptación del Rock and Roll como un medio naturalmente masculino, ha sido posible solo ignorando la marginación histórica de la audiencia femenina del Rock and Roll (1995), ya que las adolescentes blancas de clase media de los años 50' encontraron en esta música un lugar para resistir a las estructuras limitadas y opresivas de roles de género que confrontaban en la Norte-América post segunda guerra mundial. (Martín. 1995). Sin embargo, existe un camino a recorrer que cambiaría la posición de las mujeres como espectadoras hasta subirlas sobre el escenario, siendo ellas esta vez no solo consumidoras, si no las configuradoras de este nuevo movimiento.

En los 60' se ve el surgir del texto político en la música, la canción usada como protesta. Dentro de la reconstrucción histórica de este fenómeno es poco lo que se ha escrito de las mujeres que participaron en ello, pero fueron los grupos de mujeres quienes ofrecieron a sus fans femeninas un texto fresco de discurso transgresor, ahí donde Elvis y otros rockeros permitieron que las adolescentes se cuestionaran la represión sexual en la que vivían, los grupos de mujeres permitieron que las jóvenes comenzaran a advertir las relaciones de subordinación ante los hombres.

Ejemplos de esto son The Shirelles con su hit Will You Love Me Tomorrow y Lesley Gore You Don't Own me, ambos de los años 60', que ilustrarían la posibilidad de un pre-feminismo en estos grupos tempranos de mujeres. Susan Douglas (1993) nota a estas jóvenes actrices en el mundo de la música como una cultura adolescente nueva que había emergido, en medio de la tensión que existía entre el deseo de revelarse y las ventajas de permanecer en los márgenes. Sin embargo, los registros y el imaginario colectivo de la historia del rock muestran que se han privilegiado ciertas formas de ser mujer,



imponiéndoles roles asignados por los mismos hombres. Ejemplo de ello son las fans de las estrellas de rock y las madres cuyos vientres el movimiento hippie tanto idolatró pero solo mientras se mantuviesen en su rol reproductivo. La posición de las mujeres en la escena del rock ha sido decidida desde antes que ellas pudiesen entrar a esta, como ocurriría con la irrupción de grupos femeninos y su posterior cuestionamiento a dicho rol, de esta manera las relaciones de género y subordinación se ven reproducidas.

Con el posicionamiento de las mujeres en los escenarios se abre una válvula que apunta a desestabilizar la hegemonía masculina en la música y en las culturas juveniles que ya venían con la intención de apuntar contra los modelos dominantes. Urteaga (1996) dice al respecto que “las nuevas mujeres en el rock copan el escenario, ya no fungen como coristas en los grupos, impactan con sus chillidos “locos” y movimientos corporales sin ser artistas, sólo chavas de barrio rockeras, muy enojadas y agresivas.” (p.107). Los grupos femeninos de música surgen con una gran fuerza que nace del verse envueltas en una doble dominación en donde se conjugan los esquemas propios de la hegemonía que rechaza la contracultura, sumados a la dominación sufrida por el ser mujer en un espacio habitado por hombres.

La música anglosajona ilustra dicha importancia con la instalación del punk en la escena musical contracultural, un género que llega consciente de su texto político, uniendo discursos de clase, género y raza. El nacimiento del punk dio paso al nacimiento de grupos y solistas femeninas que pretendían reivindicar su lugar en la escena musical, tomando este espacio desde su condición de mujer y con un fuerte discurso de género detrás. Así nacieron muchos grupos como The Runaways, The Raincoats, X-Ray, The Slits, como también importantes solistas como Patti Smith, Exene Cervenka, Siouxsie Sioux entre otras.

En este contexto surge a principios de los 80’ el Riotgrrl, un movimiento musical dentro de la escena punk con una clara ideología de carácter feminista, alcanzando su mayor fama a mediados de los 90’. Conducirían su discurso hacia una crítica a los medios de producción, dominados por hombres, y a los códigos que configuran de forma competitiva las maneras de relacionarse en la escena.

Todo esto sería manifestado por medio de bandas, fanzines y conciertos encajados en este contexto que se asocian a la ética de autogestión del ‘hazlo tú mismo’, una característica esencial de los movimientos underground que promueve la autogestión. El manifiesto “RiotGrrrl”, lanzado por la banda icono Bikini Kill en 1991, expresa alguna de las principales nociones de este movimiento, declamando en contra del sexismo, el clasismo y el heterosexismo entre otros.

En el trabajo “Ninguna guerra en mi nombre”: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica. (Garzón et al, 2014), se hace referencia a que en algunos casos estas



bandas femeninas tocan puntos excéntricos para crear una posición subversiva en el rock, esto por medio no solo de la música y las letras, sino que también utilizando imagen, fotografía y las mismas presentaciones o tocatas. Se menciona antes que el rock se manifiesta de forma estética, y el caso femenino no es la excepción. Los elementos mencionados forman la estética que las rockeras implementan en su producción y performance, una que se desprende de la propia imagen rockera clásica que los jóvenes han ido construyendo y reconstruyendo de acuerdo ha ido pasando el tiempo.

Problematización.

Sheila Whiteley (2000) hace un estudio acerca de la música popular, género y sexualidades en el que indica que mientras el pop ha sido reconocido como el discurso 'mainstream' de música popular, y por lo tanto (re)produce las femeneidades convencionales, es sorprendente descubrir como el rock -la llamada voz de la contracultura de los años 60- es igualmente conservador en sus concepciones de género. Mientras que la descarada sexualidad de sus estrellas masculinas inspiraba tanto una indignación moral como un auge en sus credenciales de performatividad, las mujeres se mantenían sujetas a los estereotipos y al sexismo. (Whiteley, 2000)

Sumado a esto, las mujeres fueron excluidas de la fraternidad de los guitarristas principales rockeros, con lo que autores denominan códigos performáticos falocéntricos y altamente sexualizados (Whiteley, 2000). Con esto se plantea la pregunta de por qué, con todo el desenfreno de la revolución sexual de los años 60 (lo cual implicaba que los roles de géneros tradicionales podían estar debilitándose) el rock socavó la ideología que definía la liberación de la mujer, por qué la lucha por la liberación se vio mayoritariamente como "la provincia del hombre" (Roszak, 1970). ¿Por qué las mujeres fueron relegadas a roles que reforzaban lo tradicional? ¿Por qué no hubo un real cambio en el statu quo? Aún más específicamente, y como fue indicado por Bannett, Baker y Taylor (2013), ¿Cómo y por qué el pop y el rock mainstream continuaron perpetuando el discurso de género normativo que dominó los años 60 y luego de ello?

A esto podemos añadir una nueva pregunta ¿Por qué, entonces, esto se replicaría en la escena *underground*, cuya razón de existir sería oponerse a los valores comerciales del *mainstream*? La respuesta puede encontrarse en que el rock y sus derivados no se desarrollan en un vacío cultural, si no que existen en relación con su contexto, constituyéndose dentro de una hegemonía invadida por valores dominantes. Es así como Garcia (2013) explica la paradoja que representa la reproducción de ciertos patrones propios de la cultura patriarcal, parte de la hegemonía a la que estos grupos contraculturales se oponen.

Las rockeras se ven envueltas en una doble paradoja cuya respuesta es la doble rebeldía, politizando las esferas femeninas del *underground*, abrazando un discurso de lucha con



una lectura de género explícita, como lo hacen ver por medio de las consignas que gritan en sus tocatas, y los manifiestos a los que adhieren por medio de distintas organizaciones. La pregunta, se aleja de la afirmación o negación de sí es que realmente adhieren a los discursos políticos feministas, porque sí lo hacen. La interrogante se ancla en la forma en la que lo hacen y comunican a su público.

Presentación del Problema de Investigación

Pregunta de investigación:

¿De qué manera es representado y comunicado el discurso de género en la producción musical de las bandas femeninas de rock underground?

Objetivo general:

- **Conocer las formas de representación del discurso de género en las bandas femeninas de rock underground activas en Santiago de Chile.**

Objetivos específicos:

- **Describir las representaciones de las relaciones de género constitutivas del circuito musical underground.**
- **Caracterizar y analizar la puesta en escena de las bandas femeninas de rock underground.**
- **Identificar la relación entre las líricas de las canciones y la puesta en escena de las bandas femeninas de rock underground.**



CAPITULO II: Marco Metodológico.

Metodología

Los objetivos de esta investigación tienen como finalidad ver de qué manera las distintas bandas representan un discurso feminista por medio de propuestas simbólicas. A su vez estas se ven plasmadas no solo en la música en sí misma, sino que también en las letras, puesta en escena y como son entendidas y representadas las relaciones de género. Para poder resolver esto es que se tomaron ciertas decisiones metodológicas explicadas a continuación.

Esta investigación se realizó con un carácter cualitativo debido a que esta proporciona las herramientas necesarias para llevar a cabo los objetivos de la investigación y a la vez otorga las posibilidades para una mejor desenvolvura en el campo, ya que reduce las posibles trabas o restricciones teóricas o metodológicas que podrían presentarse de realizarse esta investigación con una estructura más rígida, teniendo en consideración que la construcción discursiva y enunciativa se hizo desde la inquietud de construir conocimiento dialógicamente. Es importante también señalar que el trabajo de campo no se entiende como un espacio restrictivo de delimitaciones claras sino como una decisión para abarcar el tema, más bien de acuerdo con los escenarios y actores que se desean transformar y utilizar como insumo para la investigación (Guber, 2004).

La investigación se situó en Santiago de Chile, debido a la mayor presencia de la escena en la capital, siendo esta marcada por la formación de FemFest en la ciudad, organización con proyecciones en distintas regiones del país, que sin embargo se encuentran aún en una etapa temprana en contraste el movimiento con más trayectoria está anclado en Santiago y es donde las bandas se presentan con mayor frecuencia.

Para la recolección de datos necesaria para responder los primeros tres objetivos, se utilizó la observación participante, técnica diseñada a partir del enfoque etnográfico desde el cual se realizó la investigación. El principal desafío metodológico que presentó esta parte de la investigación fue el acercamiento al círculo conformado por bandas y organizadoras, al ser esta una escena aún en crecimiento, las participantes se conocían en su mayoría, por lo que un elemento extraño al grupo como era la presencia de una investigadora podría resultar disonante. Para ello el rapport fue de gran importancia, permitiendo una mejor aproximación y eventualmente la confianza necesaria para entablar conversaciones y situaciones de mutuo entendimiento. Para lograr esto las estrategias adoptadas fueron las de participar en distintas instancias conjuntas, dejando ver el interés por el trabajo y los objetivos compartidos. Así fue como se participó en ensayos, reuniones y encuentros casuales para poder realizar una etnografía feminista entendida como el 'hacer con mujeres'.



Para complementar las técnicas anteriormente mencionadas se hizo uso del recurso fotográfico, lo cual permite capturar fragmentos de contextos principalmente en la aplicación de la observación. Esto se hace especialmente relevante en nuestro estudio a la hora de analizar y caracterizar la puesta en escena, la performance que como se ha mencionado con anterioridad, se instala en un modo de socialización que se da en el momento de la 'tocata', que tiene elementos visuales que son importantes de rescatar y graficar. Taylor y Bogdan (1996) exponen que de un tiempo a esta parte el uso de la fotografía y las cámaras está en ascenso en las ciencias sociales. “Al lector de un estudio cualitativo la imagen le proporciona una sensación de “estar allí” viendo directamente en el escenario a las personas” (1996, p.148).

Esto se complementó con el análisis lírico de una canción relevante de cada banda observada, respondiendo así al último objetivo, cosa de poder ver tanto la puesta en escena performática como el texto. Para ello se utilizó como matriz las categorías planteadas por Daniel J. Levitin (2009), en su libro “The World in Six Songs” en donde analiza las líricas de distintas canciones para agruparlas en seis modelos distintos.

Utilizando esto como base y ya categorizadas las canciones en estos seis arquetipos, se realizó un análisis en mayor profundidad utilizando los elementos teóricos brindados por Canclini en La Producción Simbólica (1979) y Jenaro Talens en Elementos Para Una Semiótica del Texto Artístico (1978). Con esto se abarcó la parte lírica y discursiva presente en la producción musical de las bandas, pudiendo establecer relaciones con su performance a partir de esto. Tomando las letras de las canciones escogidas, se hizo que tres bandas comentaran acerca de la historia detrás de dicha letra, en el contexto de una entrevista etnográfica en donde fueran las bandas mismas que por medio de su relato dieran luces del texto entregado en la canción.

Resulta necesario también aclarar que esta investigación fue realizada antes de las movilizaciones feministas que marcaron mayo del 2018 en Santiago, lo que sería llamado por distintos medios de comunicación como el ‘Mayo feminista’. Al momento de realizarse estas etnografías, el ambiente comenzaba a gestarse como el agua a punto de bullir, la tapa de la caldera temblando y los primeros vapores empezando a dispararse. Sería más de un año más tarde que el hervor del feminismo alcanzara al país con una renovada potencia.

Sobre los enfoques a utilizar

Enfoque etnográfico.

¿A que nos referimos cuando decimos que nuestro enfoque será etnográfico feminista? Para entender ello primero debemos abarcar lo que significa la etnografía como enfoque. Entendemos esto como una concepción y práctica de conocimientos que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (Guber, 2001), siendo uno



de los elementos principales la descripción. La etnografía se mueve entonces en tres niveles de comprensión, compuestos por el reporte en donde se informa que ha ocurrido (qué); la explicación o comprensión secundaria (el por qué); y la descripción o comprensión terciaria que se ocupa de lo que ocurrió para los agentes. (cómo es).

En su totalidad la etnografía no solo reporta el objeto de la investigación -un pueblo, una cultura, una instancia social, un movimiento específico como es nuestro caso- sino que constituyen la interpretación/descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó. Una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la "realidad de la acción humana" (Jacobson, 1991). Los fenómenos socioculturales como al cual nos enfrentamos, no pueden estudiarse de manera externa. Cada acto, gesto, cada baile y cada mocha cobra sentido más allá de la apariencia física o primera impresión que pueda causar, está entonces el sentido en los significados que le atribuyen los actores.

Para poder acceder a dichos significados que los sujetos negocian en intercambian, el único medio posible es la vivencia, el experimentar en carne propia y mediante los sentidos como sucede esta socialización. La tocata es por excelencia vivencial, no solo se escucha música en una, se baila y se comparte con la banda en una forma y horizontalidad distinta que en la de un concierto de cancha. La forma de aproximarse a una instancia de socialización como esta debe ser vivencial. Por ello se utilizará una caracterización etnográfica de las bandas como capítulo introductorio para dar a conocer el panorama de la escena y las bandas mediante la percepción propia, los datos conseguidos posteriormente y la información recolectada.

Entrevista Antropológica.

Para Guber (2001) el sentido de la vida social se expresa particularmente a través de discursos que emergen constantemente en la vida diaria, de manera informal por medio de comentarios, anécdotas, conversaciones, etc. Por ello las ciencias sociales han transformado este tipo de intercambios en un artefacto técnico, distinto de encuestas y cuestionarios.

La entrevista antropológica se vale de tres procedimientos: la atención flotante del investigador; la asociación libre del informante; la categorización diferida, nuevamente del investigador. De esta forma se permite introducir temas y conceptos desde la perspectiva del informante, dándole una mayor libertad y derivando en cierta asimetría en donde el informante tiene verbalizaciones más prolongadas. Es así como se espera obtener una narrativa propia, en este caso de bandas y participantes de la escena, por medio de anécdotas o categorías propias, obtenidas por medio de preguntas abiertas que encadenan el discurso del informante hasta configurar un sustrato básico con el cual puede reconstruirse el marco interpretativo del actor.



Etnografía Feminista.

El núcleo central de esta investigación son las mujeres, quienes han ocupado un lugar ambiguo en las descripciones etnográficas. Si bien no han dejado de ser tenidas en cuenta, generalmente su participación está acotada a temáticas determinadas: familia y matrimonio. Es común verlas caracterizadas desde su rol de reproductoras de la cultura, participando de tareas como la fabricación de artesanías, la preparación de comida, cuidados de parto, etc. Silvana (2012) nos habla de los 'saberes situados' insistiendo en la naturaleza corporizada de toda mirada y en las localizaciones circunscriptas que permiten aprender a ver, en vinculación a un lugar y un posicionamiento.

En las últimas décadas los estudios de género han explorado las intersecciones con otras categorías, como culturales, étnicas, de clase, etc. Desde este punto de vista, el género se reconoce como una categoría entramada en distintas estructuras sociales, políticas y personales. Frente a esto, la propuesta que se presenta es que desde una perspectiva de género se comprendan los sexos de manera 'situada' es decir, teniendo en cuenta las dimensiones históricas, culturales y socioeconómicas que pudiesen plantear problemas singulares por el hecho de ser mujer.

En el caso de nuestro estudio, el área en el que nos desenvolveremos se aleja de los tópicos más usuales de las etnografías enfocadas en mujeres, como pueden ser las labores más vinculadas a su rol histórico. Al hablar de la música rock nos posicionamos inmediatamente en un universo asociado tradicionalmente con lo masculino, lo cual presenta problemáticas particulares para las mujeres que se desenvuelven en la escena, frente a lo cual han desarrollado distintas propuestas como forma de resistencia, enunciando así una doble rebeldía.

La etnografía tiene como objetivo el hacer audible las voces y prácticas de dichas mujeres, mostrando su forma de participación en este escenario, no exenta de política. Como Silvana (2012) afirma en su estudio, la política se extiende conectándose a rasgos o aspectos generalmente excluidos. Las emociones, los chismes, los poemas, las canciones, entre otros, comenzaron a ser reconocidos como parte del "conocimiento cotidiano de la política" (2012), siendo estas últimas -las canciones- nuestro foco de interés.

La observación participante llevada a cabo en estas instancias de organización y encuentro de músicas rockeras se entiende como el estar con mujeres. Hacer cosas juntas, acompañarse y participar. Esta ha sido la vía más importante a través de la cual construir conocimiento; el cantar, bailar, discutir, compartir sensaciones y afectos, observar sus expresiones y escuchar música junto a ellas, todo esto ha sido parte del proceso de investigación. La observación participante como forma de conocer implica aceptar que la distancia de quien "observa" no hace ajeno/a a quien investigar. (Silvana, 2012). En el diálogo que significa la presencia del investigador, quien influye con el estar ahí y al mismo



tiempo es observado y analizado, es parte también de la elaboración de conocimiento. Para la etnografía feminista lo emocional y personal ya no puede ser separado de lo conceptual, no basta con que lo personal sea político, sino que también es teórico.

Con el fin de proteger los nombres e identidades de quienes participaron de esta investigación, hemos reemplazado los nombres por seudónimos cuya descripción adjuntamos a continuación:

Rockera 1 A.	Bajista de la banda Amanitas. Banda de rock alternativo y dream pop conocida en el círculo. Edad adulto-joven (30-35 años).
Rockera 2 V.	Vocalista de la banda Vaso de Leche, participante de Femfest, con proyectos paralelos como poesía sonora. Edad adulto joven (30-35 años).
Rockera 3 O.	Participante activa de FemFest, organizadora y vocera de muchas actividades. Edad adulto-joven (30-35 años).
Rockera 4 N.	Vocalista de Natalia & Banda. Amiga de Femfest con varios trabajos paralelos. Edad adulto-joven. (30-35 años)
Rockera 5 D.	Vocalista y única integrante de Dadalú. Amiga de Femfest, dedicada al rock alternativo y hip hop. Edad adulto-joven (30-35 años)
Rockera 6 G.	Bajista y voz de Diavol Strain, banda dark-wave y participantes de distintas actividades. De la escena. Edad adulto-joven.
Rockera 7 P.	Participante activa de FemFest y sus distintas actividades. Participó en bandas como Solita, Blasfemme y Odeth. Madre joven (30-35 años)



Muestra, técnica y plan de análisis:

La muestra por analizar fue conformada por la observación de entre siete a diez tocatas protagonizadas por distintas bandas femeninas insertas en el circuito underground de Santiago, durante el año 2017, desvinculadas de la industria mainstream con todo lo que esto conlleva, siendo de siete a diez bandas distintas un número representativo debido al tamaño de la escena.

Sin embargo, la simple observación de estas tocatas no cumpliría con los requisitos que caracterizan una investigación de corte etnográfico, por lo que también se precisó de un acercamiento a la escena, participando en instancias como ensayos, reuniones para la organización del festival FemFest, entre otros. Esto implica que la investigadora se acerque al trabajo realizado por ellas, ya no solo desde el público, si no que involucrándose de forma más activa mediante la presencia en distintas instancias 'tras bambalinas' de las bandas, como también acompañar a los mismos grupos a distintas ocasiones musicales de la escena.

En cuanto a los métodos de análisis es importante considerar primeramente que la investigación fue realizada tanto desde la conceptualización del enfoque etnográfico como por medio del entendimiento de su carácter interpretativo, es decir que el análisis fue desarrollado en conjunto con la producción del texto narrativo extraído de las experiencias de campo, esto debido al fuerte carácter experiencial de la puesta en escena de las tocatas, siendo esto una de las mayores particularidades del fenómeno a investigar.

Otro referente para el análisis de la información recolectada es el abordaje de esta, desde la semiótica cultural como disciplina que estudia los fenómenos culturales como procesos de comunicación que subsisten bajo sistemas de significación (o teoría de los códigos). La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo, entendiéndose a éste como lo que representa una cosa para alguien. En tanto que los códigos constituyen el modo como piensa y habla una sociedad y mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros pensamientos y éstos a través de otras palabras. (Eco 1976.) Esto remitiendo al carácter simbólico e interpretativo del fenómeno a estudiar, por lo que enfocar el análisis desde esta disciplina es enormemente relevante a la investigación.

Es importante agregar que se considera siempre la intencionalidad de la construcción de conocimiento como dialógica. La palabra se le es entregada a los/as actores sociales, quienes son agentes productores de conocimiento, estableciendo así más proximidad que distancia entre actores (o actrices, en este caso) e investigadores/as, cuya presencia en terreno no pretende ser la de un ojo crítico y juicioso, sino más bien participativa y a la espera de poder dar cuenta de qué es lo que tienen que decir (y cómo quieren decirlo) estas jóvenes actrices sociales.



CAPITULO III: Marco Teórico

La guitarra en llamas y otros símbolos: El rock desde una perspectiva simbólica.

Siguiendo a Geertz (1973) podemos considerar la cultura como la estrategia colectiva de la humanidad para dotar de sentido a un mundo que de otra forma sería vivido de forma arbitraria, caótica y peligrosa. El flujo de esta experiencia se vuelve significativo por el empleo de símbolos y el lenguaje. Parece innecesario continuar interpretando las actividades simbólicas –como la religión y el arte– como nada más que apenas disimuladas expresiones de algo más que lo que parecen: intentos para darle orientación y sentido a un mundo en el que no se puede vivir cuando no se es posible entenderlo. Los comportamientos simbólicos son una manera de entender el mundo y de establecer estrategias que involucran modelos y acciones, los símbolos son exhortaciones y demostraciones tanto como son explicaciones.

El rock surge en un contexto de crisis de representatividad, al analizar las figuras que surgen de este movimiento contracultural, podemos observar que cumplen una función similar a lo sagrado. En el estudio *The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music*, Bernice Martin realiza un acercamiento entre la función de lo sagrado y la música rock que nos parece muy pertinente. Este estudio realizado en 1979 estaba en presencia del fenómeno en tiempo real, acuñando que el rock tiene un rol prominente y publicitado en la sacralización del simbolismo del desorden el cual se usa de forma extensiva como una técnica para lograr y expresar riqueza (1979).

La música rock encajaría en la función que Durkheim (1975) le atribuye a lo sagrado, es decir el celebrar y reforzar la integración del grupo, sin embargo, la paradoja es que realiza esta función mediante el simbolismo del desorden y la ambigüedad. Para Durkheim lo sagrado era la esencia de lo social, siendo aquello que apartaba lo prohibido, alrededor de lo cual giran los ritos y las practicas las cuales expresan y refuerzan la solidaridad del grupo.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la característica de toda religión consiste en separar lo profano de lo sagrado, siendo sagrado es todo lo que mantiene a la sociedad unida y la proporciona bienestar moral y armonía. Por otro lado, existe lo profano, el egoísmo que empuja al individuo a actuar por sí mismo, sin coacción de las prohibiciones que tienen la función de mantener la cohesión social. "Las representaciones religiosas son representaciones colectivas de realidades colectivas, y los ritos surgen en el seno de grupos" (Durkheim, 2001: 15).

El carácter sagrado de individualismo y de la expresión de uno mismo es una persistente característica de la sociedad moderna y una fuente importante del simbolismo del desorden expresivo en la cultura moderna del Rock, que sacraliza el desorden y el interés en la



solidaridad de la juventud. Por otra parte, lo sagrado es la manifestación simbólica del principio de la solidaridad de grupo, positivo y celebrado, mientras que por otra parte separa lo prohibido, negativo y controlador. El rock se mueve en esa dicotomía de la colectividad, pero también de la representación de lo prohibido.

Durkheim explica que el hombre ya no es uno, si no que pasa a formar algo más grande que él. En ocasiones y bajo circunstancias extraordinarias, tiene lugar una mayor interacción social de la cual surge una efervescencia general característica de las fuerzas revolucionarias y creadoras. Esta intensidad solo puede satisfacerse con actos violentos, desmesurados. Dicha descripción caería en el público de un espectáculo de rock, como fuerza revolucionaria, toda esta energía que posee el colectivo se manifiesta en una sola.

Refiriéndonos a los símbolos, estos también pueden ser personas, ya que la necesidad de la sociedad referente a lo sagrado puede llegar a la divinización de sujetos que poseen lo que el colectivo piensa de sí mismos.

Algunos de los símbolos más poderosos en las culturas tienen a girar en torno al sexo, la violencia y el misticismo. En el caso de la cultura juvenil uno debe añadir la autoridad y el control como otros indicadores de límites entre el mundo de los jóvenes y de los adultos. Por esta razón gestos que refieren a la autoridad y celebran el hedonismo también están obligados a figurar en el centro de los símbolos de la lucha contra la estructura, que es lo que caracteriza a esta corriente musical.

Como ejemplo de ello, Alice Cooper tiene canciones que celebran toda clase de actos violentos, mientras que Bowie toma una ruta diferente por medio de su apariencia andrógina. En un colectivo sin estructura social formal, como lo es una audiencia en un concierto de rock, la necesidad de un símbolo común inviste a la estrella de ilimitado poder. Las representaciones identifican a los miembros del grupo, y por esta identificación común quedan unidos en sociedad. Los totéms, las imágenes, el ritual y su repetición funcionan como reafirmación de la fe común.

En *Les Stars* de Edgard Morin (1957) el autor se refiere a los íconos como las estrellas de cine o de rock como: "Las estrellas son seres que participan a la vez de lo humano y de lo divino, análogas en algunos aspectos a los héroes de las mitologías y a los dioses del Olimpo, suscitando un culto, incluso una especie de religión" (1972: 8). A través de esto Morin hace un acercamiento al lugar de lo sagrado en la cultura popular, con la divinización de ciertas figuras, ya sean artistas de cine o como en el caso de los finales de los años cincuenta, estrellas de rock.

Slavoj Zizek define al héroe como un ser inmoral, pero a la vez ético que suspende la validez de las normas explícitamente morales en nombre de éticas más altas, necesidades históricas. (2007) En el caso de los rockeros, estos construyen su identidad de héroes por



medio de la violación o suspensión de la validez de las normas morales. Los ídolos de la música rock no son modelos, si no que símbolos ya que son reflejos de lo que ya existe, sin embargo, sus figuras no son la de semi-dioses que se alzan victoriosos por sobre las normas y leyes, sino que son héroes trágicos y dolorosamente humanos, sumidos en pasiones y tormentos mortales.

En la investigación de Muñoz, L. (2013) va más allá, estableciendo que la figura de la estrella es comparable a la de la víctima profana y sagrada, lugar de ambigüedad. En su estudio a partir de las imágenes comunicacionales establece un vínculo entre las estrellas de cine y rock de los años cincuenta y como por medio de su sacralización fueron sacrificadas para mantener el orden social. Esta idea da lugar a nuevas posibles exploraciones acerca de la representación de estos íconos y el significado que poseen.

El rock supone un nuevo orden cultural lleno de símbolos que proveen una posibilidad a los jóvenes de sentirse identificados y cohesionados en un grupo que siente y piensa lo mismo que ellos. Para ello hace uso de signos motivados relacionados con el significado musical mismo. Los signos motivados son aquellos que no son arbitrarios, sino que tienen una relación directa con su objeto, es decir, no son producto de una convención. (Barthes, 1964). Ejemplo de ello es la indumentaria adoptada por la escena punk como los pantalones rajados y los bototos para así enunciar su condición de clase trabajadora.

Esta capacidad representativa del rock sigue estando vigente en nuestros días, bien es sabido que el rock n' roll no morirá jamás.

[Rockear con el cuerpo: La música desde los estudios del cuerpo.](#)

El rock se relaciona estrechamente con el cuerpo, desde la forma de vestir hasta la forma de moverse en el escenario, características con tinte simbólico que pretendían desestabilizar esta hegemonía de represión típica de la época. Entre el rock y el cuerpo existe un problema de representación estética y porque el rock es cuerpo, Salas expone (2009) que no significa lo mismo el discurso de un ente dominante que el de un ente dominado, el rock en el caso femenino tiene dobles razones para la subversión. Para hacer cuenta de esto, es que la Antropología del Cuerpo trabaja con estos conceptos, en este caso el discurso de un cuerpo dominado, pero en rebeldía.

Diversos autores ligan la corporalidad a las emociones, apuntando a los estados anímicos que la música genera. Becker (2013) señala como una reacción corporal la manifestación de dichas emociones. Mientras que Alejandro Madrid (2006) relaciona al cuerpo en función de los deseos. Al mismo tiempo Davidson (2011) triangula dichos conceptos en cuanto a la ejecución de una performance. Estos conceptos teóricos cobran importancia en nuestra investigación en cuanto las reacciones corporales observar estarían traduciendo deseos, emociones y estados mentales.



Los orígenes del rock ya muestran la corporalidad como una marca fundamental, dándole distintas connotaciones. En primera instancia, el sello de la liberación sexual y el empoderamiento del cuerpo como modo de sociabilidad en la juventud, predispone al rock como una música que evoca este contexto.

Tomando estos elementos podemos notar a simple vista como el hacer música desde un cuerpo de mujer ya es de por sí una transgresión, siendo este un cuerpo que ha sido cosificado en la escena como un objeto de deseo masculino, protagonista de muchas canciones en las cuales se siguen reproduciendo los mismos esquemas de dominación. Pero en la escena musical femenina, son ellas quienes hablan de deseo y son ellas quienes utilizan sus cuerpos para expresarlo. Desde la vestimenta, los accesorios o la forma de moverse, el cuerpo, la música y la doble rebelión de ser mujer rockera están estrechamente relacionados.

Para entender todo esto, Silvia Citro (2010) habla de cuerpos significantes, comprendiéndolos objetos de poder y al mismo tiempo encarnaciones de la agencia de los sujetos. Se trata de una mirada dialéctica a los cuerpos, que pretende dejar de lado la unilateralidad para tener en cuenta todos los procesos y contextos históricos, políticos y culturales que conforman la comprensión del cuerpo. Esta es una importante perspectiva teórica que considerar para el desarrollo de una investigación que tiene por foco algo tan corporal como la música.

Otro término relevante para la investigación es el de *affordance*. Estas vendrían siendo invitaciones al uso, presentes en la música misma que dejan saber con anticipación cuál podría ser la respuesta corporal frente a esta (Salgar, 2012). López Cano (2004) teoriza con este concepto, hablando de prestaciones que un objeto ofrece a determinado usuario y que este es capaz de reconocer en el momento de la percepción. Para el autor, las *affordances* son producto de construcciones culturales y por ello no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos.

Los oyentes poseen distintas experiencias musicales que los inclinan hacia determinados comportamientos frente a diferentes tipos de música. López Cano ve esto como una historia de encuentros entre música y sujeto, los cuales se registran en la acción y le permiten al oyente saber qué hace con la música en cierto momento (Cano, 2004).

La música sobre el escenario: Tocata y performance.

Guadalupe Becker (2013) propone que la significación musical no se encuentra en las estructuras musicales ni en el contexto de la performance: se ubica en la interacción entre sus participantes. Es en la tocata en donde este diálogo es más explícito, en donde existe una relación horizontal entre quienes están sobre el escenario y quienes están abajo,



distinto a los conciertos de estadio, en la tocata under no existe casi separación alguna entre músicos y público.

Becker agrega que la mayor responsabilidad musical y emocional de la escena en el rock recae sobre la comunicación establecida entre los performers; por un lado, en el modo en que estos implican o excluyen al público del círculo comunicativo, y por otro, en la manera como el objeto sonoro obliga a la interacción entre dicho público y los performers. García señala que en la emblemática situación de concierto hay una relación mucho más directa entre el artista y el público, además de una mayor inmediatez corpórea; la música como algoailable que se inscribe en el cuerpo, relación en la que descansa la performance entendida como una modalidad discursiva, como la puesta en escena de guiones, códigos, símbolos y valores (García, 2008).

En su estudio, Becker también señala que, tanto en una grabación como en un concierto, el significado de una ejecución se entiende como un espacio multidimensional y multifuncional que expresa valores, ideas, historias personales o descripciones con o sin texto verbal. Esta expresión en sí misma es un texto, una imagen, un valor y una experiencia.

Una de las primeras definiciones de performance, planteada por Singer, se establece que las performances culturales son actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, una organización que incluye ejecutantes y audiencia. Se desarrollan en un lugar y ocasión determinadas, constituyendo una “unidad de observación” en la que se expresan y comunican los componentes básicos de una cultura (Turner 1992). Sin embargo, esto reduce performance a un universo demasiado estrecho.

Para Butler, por ejemplo, performance tiene un carácter ritual que se basa en la repetición, catalogando sexo y género como actos performativos, actuaciones que se han naturalizado por medio de la repetición. Tomando en consideración estos puntos, hay ritualidad y teatralidad -pensándola como actuación- en la performance, sin embargo, existen diferencias entre la performance ritual y un espectáculo teatral. Schechner (2000) examina la divergencia entre lo que tradicionalmente se ha entendido por ambos conceptos.

Para el autor, el ritual está relacionado con un público que participa y cree, involucra una creatividad colectiva, en cambio el polo del teatro busca el entretenimiento y el placer, el público mira y aprecia. (Schenchner 2000). Por lo mismo, el límite entre ritual o espectáculo depende de los contextos, finalidades y significaciones. En cada performance, los rasgos asociados al ritual y al espectáculo pueden combinarse de maneras específicas, existiendo un carácter híbrido de muchas performances contemporáneas, rituales con actuaciones artísticas y espectáculos ritualizados. Citro (2008) señala a los recitales como estos últimos, en su estudio del Rock como ritual adolescente. Para Citro, en un recital el público no está



allí tan solo escuchando y mirando, sino más bien cantando y bailando "con" los que están en el escenario, e incluso llegan a participar de ello. En los recitales, el público crea su propia performance con una estética distintiva, la cual transcurre paralelamente y en conexión con lo que sucede en el escenario, la creatividad abarca a todos los participantes del ritual, no solo a quienes ocupan el escenario. (Citro, 2008)

Routledge (1993) en su trabajo sobre la política de la performance, señala que la vida de ella está en el presente, que no puede guardarse, grabarse ni documentarse, no participa en la circulación de "representaciones de representaciones" ya que sería algo distinto a performance. Ocurre durante un tiempo que no se repetirá, puede realizarse de nuevo pero esa repetición en sí la marca como diferente (Routledge, 1993). La única forma de documentación gira en torno a la memoria. Esta es una de las principales características de la tocata, cuya experiencia es vivencial e irrepetible, en donde no existe un público mudo, sino que uno participativo rico en su propia ritualidad. Muchas veces ni siquiera existe un precio de entrada ni una difusión mediática, como sucede en los espectáculos. Las tocatas under viven en el boca a boca, únicas e irrepetibles.

¿Cómo rockean ellas? Estudios de género en los procesos de adaptación y transformación de las mujeres en el rock.

La relación entre los estudios de género y la música tiene una historia de encuentros y desencuentros, muchas veces acunados por la incorporación de las ciencias sociales a la musicología. Como en otras áreas de teoría crítica, el género ha servido como un nexo entre la musicología y otras disciplinas humanistas, lo que ha servido para un amplio desarrollo de esta, sin embargo, aún existen ciertas limitantes en cuanto a los estudios realizados y como se lleva la relación entre estas áreas.

Estudios señalan que el encuentro de la musicología con el feminismo vendría desde los años 70's, pero con un enfoque dirigido a la historia de la música y la participación de las mujeres en esta. Si bien muchas mujeres han tocado y compuesto música, muchas fueron también escondidas de la historia y se encuentran en necesidad de ser descubiertas (Reitsma, K. 2014). La musicóloga Jane M. Bowers (1989), señala que se ha observado que sin importar que tipo de actividad musical las mujeres han realizado, sin importar que tan vital o distinguida dichas actividades pueden ser, ha existido un proceso para invisibilizar ese trabajo.

La incursión de las ciencias sociales en la musicología data desde los años 80, cuando la musicología era principalmente un área positivista. En 1985 aparecería el estudio de Joseph Kerman, "Contemplando la música", lo que empezaría a reflejar un cambio en el área, enfrentando los estudios género como una categoría analítica que puede resultar un desafío para alguien con los conocimientos básicos del área. Citro (1993) hace un mapeo general del estado del arte en la musicología hace veinte años, señalando la insularidad en el área



de la música, falencia explotada por los estudios de género como también otras categorías de construcción social. En esta época de los estudios musicales el campo se veía reducido a la música clásica mayormente instrumental. En este contexto, los estudios de género se instalan para establecer que no existe algo como un intervalo, acorde o línea musical que se diferencie inherentemente en función del género.

Pero esta situación no es tan simple, muchas características del lenguaje musical han sido ideológicamente asociadas con el género en varias ocasiones, lo cual significa que la música puede convertirse en un vehículo para la representación de ideologías de masculinidad, femineidad o sexualidad que han sido construidas en la sociedad. No hay significados inherentes o universales, hay referencias socialmente contingentes. (Marcia J. Citron, 1993). Era la literatura de la época la que dictaminaba qué tipo de conducta musical era correcta o no para las mujeres; insultos y alegatos caían sobre las mujeres que cruzaban los límites adscritos al género. Las mujeres que perseguían una carrera musical eran calificadas de virtud fácil, mientras que las mujeres músicas eran descritas como la personificación de la intoxicación sensual. (K, Reitsma. 2014).

Citron (1993) nota que la sociedad tiene gran influencia en el rendimiento y producción creativa de las mujeres, existiendo muchas ideologías y tradiciones históricas que determinan el futuro musical de una mujer, existiendo grandes desafíos que las mujeres experimentarían al perseguir una carrera musical, como la educación, el desaliento al entrar al campo, la negatividad contra las mujeres, roles de género tradicionales como la maternidad e ideas de lo que es aceptable para las mujeres, limitando su desarrollo creativo. Claramente estas ideas fueron refutadas por el pensamiento del siglo veinte, pero a las mujeres del nuevo milenio no les fue fácil sortear a estas barreras. Frente a esto, nuevas preguntas aparecieron en torno a la relación del campo de la musicología con los estudios de género. Los académicos se cuestionaron la habilidad de las mujeres para producir música "femenina" en un campo dominado por hombres y con una estética y valores masculinos (K, Reitsma. 2014). Si bien este cuestionamiento seguía refiriéndose a la música más clásica, las preguntas que se levantaron también tienen cabida en la música popular:

"¿Tienen las mujeres una experiencia femenina auténtica que no se ha sido condicionada por la opresión del patriarcado?" "¿Cómo podemos distinguir la expresión de la experiencia de ser mujer de la expresión de un hombre o de una construcción patriarcal de lo femenino?" Con esto sobre la mesa, los musicólogos reconocen la parcialidad en cuanto al género en los aspectos de la investigación. Un ejemplo de esto, ligado a nuestra área de estudio, sucede con la etnografía y la presencia de un sesgo masculino en la investigación de campo, en cuanto la mayoría de los informantes son hombres.



Algunos investigadores intentan responder las preguntas anteriormente planteadas. En su estudio, Citron (1993) señala que el género del compositor no indica que códigos en función al género o representaciones son usadas en su trabajo. Los compositores pueden manipular la idea de los códigos de género tanto como quieran, por lo que identificar el género del compositor sería imposible a menos que identifiquemos la opinión del compositor en cuanto a representación. Sin embargo, todo lo mencionado con anterioridad ha sido reducido en áreas de música docta, mientras que la incursión de los estudios de las implicancias políticas y culturales del género, han tenido una aproximación más lenta en la música popular.

La nueva musicología se ha instalado en esta nueva era con un fuerte compromiso con los estudios de género, asumiendo la necesidad de estudiar a las mujeres como objeto y sujeto histórico, así como el papel que ha tenido el género en la historia y en la historiografía. (Ramos, 2010). Sin embargo, es también necesario hacer una revisión de cómo se están realizando estos estudios, sumando nuevas variantes al quehacer de las ciencias sociales. Los espacios en que la música es llevada a cabo, la performatividad, la relación con el público, son algunos de los nuevos factores a tomar en cuenta.

El estudio de la canción debe tomar en cuenta estos y más factores, pudiéndose cometer el error de reducir el significado de una canción aislando su texto literario del contexto pragmático en el que su ejecución tiene lugar (Ramos, 2010). Otro ejemplo es la valoración que se le atribuía a los conciertos de los virtuosos del XIX como la instancia musical del momento, cuando investigadores recientes han demostrado como compositores y aficionados valoraban extraordinariamente los conciertos privados (Ramos, 2010). Esto nos traslada a la esfera privada en contraposición a la pública, en donde históricamente la antropología ha enfrentado la dicotomía estructuralista que también define los espacios tradicionales de las mujeres y los hombres. Estos trabajos han llevado a estudiar las ejecuciones musicales en espacios domésticos, tomando en cuenta las vivencias musicales de gente corriente, es decir, mujeres que quedaban excluidas de los estudios de música popular centrados en las subculturales juveniles, término que hasta la llegada del Punk se referiría mayoritariamente a grupos marginales masculinos. (Ramos, 2010).

La antropología de la música posterior a los años 90 abre nuevas perspectivas para estudios que involucran al público y a las mujeres. Tiade Nora aprovecha este giro, reprochando a la Nueva Musicología su atención excesiva al texto musical, a la partitura, proponiendo una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical, señalando que es necesario esquivar la dicotomía texto/contexto a favor de una noción de la música tal como está sumergida y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento. Incluso con la obra musical como el principal foco de interés de la musicología, el simple hecho de considerar que esta podría ir dirigida a un público



mayoritariamente femenino puede llevarnos a nuevas y más profundas lecturas de la música.

En el caso de nuestro estudio, la música se produce desde un 'ser mujer' que no había tenido cabida con anterioridad. Este ser mujer implica un proceso creativo, una producción y difusión distintas a lo que se ha visto producido y reproducido anteriormente en las mismas esferas masculinas. Esta nueva perspectiva, esta nueva forma de creación, de diálogo con el público y espacios habitados, brinda de gran riqueza los estudios de música y mujeres, en donde las ciencias sociales y la musicología tienen su tan esperado encuentro, enfrentando nuevas y complejas preguntas.



CAPITULO IV: BACKSTAGE. Relaciones de género; de la vivencia a la representación.

Anterior a la representación escénica está lo que ocurre tras bambalinas, en esta instancia es donde se construyen y representan las relaciones de género sobre las cuales se sustenta la escena musical. Nos instalamos junto a las rockeras que conforman este círculo para escuchar de qué forma se plantean el ser mujer rockera y qué estrategias adoptan frente a las dificultades que ello pueda conllevar. Es en esta instancia de organización en la cual se ve la politización del circuito.

Las participantes de las bandas se caracterizan por poseer una continuidad en el mundo del rock under, ya sea como parte de sus bandas actuales (Como Vaso de Leche que lleva más de diez años en escena) o participando en distintos proyectos. Dicha continuidad en el mundo del rock les ha permitido presenciar las distintas formas en que las relaciones de género se van dando. Mediante la música han ido representando dichas prácticas como parte de un problema de género que ha permeado en la música de la misma forma que en el resto de la sociedad:

Somos diez mujeres y un hombre, nuevamente, quienes nos encontramos sentados alrededor de la mesita de centro de Rockera 3 O., en círculo para hacer correr el pito, de piernas cruzadas. Termino sentándome en el piso entre ellas para estar más cerca (y alcanzar el pito). Así Rockera 3 O. comienza haciendo una introducción:

¿Ya y de que se trata esto po'? Acá hay que dejar claro que no somos una productora, a veces nos contactan pensando que es así y no, FemFest es un colectivo, es una plataforma... A veces a las chiquillas les va super bien luego de presentarse en nuestro escenario, y bakan po', pero no es el principal punto.

Esto es pura autogestión, nosotras lo hacemos todo. La idea es la de un circuito, un espacio seguro para las mujeres—Antes no había un circuito para que las mujeres se juntaran, dependía de otros circuitos que no eran amables.

El espacio no está solo en el escenario, el simple acto de que todas estas mujeres – músicas y organizadoras—estén reunidas acá, conversando, organizando, es en sí ya un circuito, un espacio amable. Acá las chicas hablan desde sus experiencias sin invalidarse ni competir: *La música es el eje. Existe machismo y discriminación en la industria. Incluso en lo alternativo. Pero entre mujeres... Se dan otros diálogos entre mujeres, hay otra recepción.*

Relato etnográfico: Reunión FemFest 11 de enero.



En este primer encuentro con quienes protagonizan la escena femenina, son varios los puntos que aparecen a relucir y atrapan de inmediato nuestro interés. El primero es como se señala la ausencia de un circuito de mujeres, notando también la necesidad de espacios 'amables' ("Antes no había un circuito para que las mujeres se juntaran, dependía de otros circuitos que no eran amables"). Parte de este circuito es también la organización que antecede a la tocata y también la hace posible, como el espacio que se da en la misma reunión. Existe una necesidad de espacios y las mujeres responden con la articulación de ellos—Espacios creados por y para mujeres que responden a una necesidad existente, todo esto con la música como eje articulador.

El segundo punto es que se reconoce al machismo y la discriminación como las problemáticas que ocasionan esta ausencia de 'espacios amables'. Existe una consciencia acerca de cuáles son los mecanismos que actúan social y culturalmente que crean los obstáculos a los que las mujeres en la música se enfrentan. El tercero que llama la atención es como se identifica la aparición de dinámicas particulares en dichos espacios, sustentadas por los diálogos que se dan entre mujeres, como explicita Rockera 3 O, hay otra recepción.

Las mujeres de la escena identifican un problema y sus causantes, se organizan para generar distintas estrategias para hacerle frente y como consecuencia de esto reconocen como a partir de ello se crea una nueva dinámica. De esta forma las vivencias toman forma sólida cuando las relaciones son representadas haciendo énfasis en la desigualdad y la violencia, pero también con un énfasis en la resistencia frente a ello.

Se repite constantemente la ida de generar espacios y escena, de cómo FemFest fue ido creado desde la necesidad. *Todas hemos sufrido momentos de discriminación*, comenta una de las asistentes. Es el factor común, aún con la multiplicidad de estilos que nutren la escena, la resistencia contra esta discriminación por medio de la generación de espacios seguros, una a bandas y organizadoras en torno a este nuevo circuito.

Relato Etnográfico: Reunión FemFest 18 de enero.

La discriminación es señalada como el origen de los obstáculos que las mujeres sufren, unificándolas en torno a una experiencia común.

Rockera 1. A:

En ese sentido tenemos doble dificultad -por esa doble colonización que nombré antes-, porque al ser una banda de mujeres se espera de nosotras que seamos



bellas, que cumplamos la expectativa de "tocar como hombres", o sea bien *-what the fuck-* y casi que no tener carácter... Lo digo por esa polémica que hubo con Mon cuando respondió enfadada a un periodista. Jorge González puede botar micrófonos y enojarse, pero una mujer que responda fuerte, no, qué feo.

Rockera 1. A menciona que existe en torno a las mujeres (tenemos, en plural) una doble colonización, haciendo referencia a la colonización del cuerpo de las mujeres como una forma de represión:

Con respecto al tema de la colonización, sentimos que ser una mujer americana es como ser doblemente colonizada. Por un lado, está la colonización que llevaron a cabo países europeos en el territorio americano, cortando de cuajo la cultura y modos de vida de quienes vivían aquí mediante la evangelización o de frentón, la matanza de pueblos casi enteros (...) Por otro lado, la colonización de nuestros cuerpos, por miles de años tapados, utilizados y callados. Hablar del cuerpo femenino y de cómo este siente placer es aún un tabú y la mayoría de las mujeres crecemos en la ignorancia de no saber cómo funcionamos ... para qué decir los hombres.

En esta declaración, Rockera 1A. muestra una postura crítica y politizada respecto a los obstáculos que ella y las demás mujeres enfrentan en la escena. No basta con señalar que hay machismo y discriminación, si no que esto tiene un origen y repercusiones que Rockera 1A señala con claridad ("La colonización que llevaron a cabo países europeos" y "La colonización de nuestros cuerpos"). Rockera 1A no acepta esto como las reglas del juego y las encuentra dignas de denuncia, reconociendo además la doble dificultad que implica ser música en espacios underground, como mencionábamos antes, la marginalización y dominación. Simon Frith y Angela Mcrobbie sugieren que el rock tiene claras divisiones de género, convenciones que sitúan la masculinidad y la feminidad en ambos lados de líneas claramente establecidas, los primeros como quienes performan la música y las segundas como consumidoras pasivas (1990). Esto también puede verse en las experiencias de las mujeres participantes de las bandas:

Rockera 1A:

Una vez en un local también nos comenzaron a echar de un camarín en el que estábamos con amigos y parejas -hombres- de algunas de las chicas. El motivo era que solo los músicos podían estar ahí, las "pololas", "groupies" o lo que fuera tenían que salir.

En este escenario la presencia de las mujeres solo puede corresponder a la de consumidoras o fanáticas, siendo los hombres los únicos que pueden realizar música. Los autores afirman que esta línea divisoria siempre ha existido, mientras que Christopher



Martin discute dicha posición, señalando que en sus orígenes la línea era mucho más difusa, siendo el auge de bandas como los Beatles o Elvis impulsados por fans femeninos. Esto señala que la división de género en el rock no es natural, sino que es algo naturalizado. (Martin, 1995).

Sin embargo, el contexto en Chile dista del que se dio en Inglaterra o Estados Unidos, aquí no hay antecedentes de una primera olea de fans femeninas cuya participación impulsara el advenimiento del rock, debo a qué el movimiento cultural rockero y punk llegó hasta latino américa una vez ya naturalizadas las divisiones de género. Una vez que las mujeres ya han transgredido esta línea divisora, posicionándose sobre los escenarios, surgen nuevos cuestionamientos acerca de su habilidad.

Rockera 1A:

Nos pasó harto durante nuestro primer tiempo que hombres de la industria nos preguntaban quiénes habían grabado los instrumentos de nuestro disco, que qué hombres lo habían hecho, porque sonaba súper bien. Durante esos años teníamos que demostrar mucho más que ahora que tocábamos bien en vivo, porque ser mujer ya era -y es- motivo de desconfianza de habilidad musical. Algún hombre sorprendido nos dijo alguna vez, post show, que nos felicitaba porque tocábamos como hombres.

Para Bourdieu, esto tiene una explicación relacionada con el concepto de capital cultural. Específicamente, capital cultural entendido como el empleo de habilidades incorporadas y conocimiento especial acumulado a través de años de exposición y actividad en un campo particular de actividad cultural (Bordieu, 1986).

Fournet vincula esto con el constante menosprecio de la interpretación musical de mujeres en la escena, argumentando que una de las razones por la que las mujeres no poseen este capital cultural encarnado que les permitiría ser parte de la escena es que también carecen del habitus que haría que las mujeres se inclinaran a ver el rock como algo atractivo que perseguir en primer lugar. (Fournet, 2009). En este contexto el género es uno de los determinantes primordiales, hombres y mujeres acumulan habitus distintos, los cual los predispone a sentirse atraídos por distintos campos y posibilidades.

Rockera 1A:

Está llenísima de machismo esta escena. Hay como una duda constante de lo que podemos hacer las mujeres. Recuerdo hace poco un comentario en redes sociales que decía algo como "me gusta una banda de 5 mujeres y no me da vergüenza decirlo"... Claaaaaaaaro, porque es vergonzosa la música hecha por mujeres. *what.*



La experiencia de estas mujeres da lugar a que sus letras hablen de una doble dominación, siendo esta la forma de representación que más se adecua a sus vivencias. Por medio de la denuncia y la resistencia son representadas las contradicciones vividas en una escena que ellas señalan llena de machismo, uno que proviene de problemas estructurales más grandes que la música en sí misma, y que ésta ha reproducido de forma constante.

Rockera 1A:

Nos ha pasado también que nos entrevistan hombres que piensan que no son machistas. Como que nos felicitan harto y ponen harto énfasis en que somos chicas y tocamos bien, porque "wow" que una mujer pueda hacer algo bien.

Comentarios como estos tienen raíz en que los cuerpos poseen funciones respecto a su género asignado como una forma de capital cultural encarnado que puede ser positivo o negativo, sirviendo como indicador de la posición de habilidades y conocimientos especiales en el caso de tener un cuerpo masculino, o la falta de habilidades en el caso de tener un cuerpo femenino (Fournet, 2010).

En resumen, por el solo hecho de mujer, la naturalización de ciertos roles provenientes de una cultura patriarcal hace que exista una constante sospecha sobre las habilidades de las mujeres en un área supuestamente masculina, ocasionando que sea un 'hito' como señala Rockera 1A, el que mujeres puedan tocar bien. Algo digno de sorpresa, existiendo incluso la vergüenza de reconocer el agrado por grupos compuestos únicamente por mujeres, ya que estos carecerían del capital cultural encarnado, dándoles un nivel menor a grupos masculinos, que son la mayoría. Sin embargo, la violencia de género no solo se manifiesta de manera simbólica. Rockera 1A también comenta que las mismas estructuras violentas de la sociedad se reproducen en este mundo de forma física y sexual:

Más de un hombre en el medio también ha tenido denuncias de acoso, abuso y más, contra mujeres de la industria o seguidores. Eso no lo hemos presenciado, pero estamos súper conscientes de que varios machitos de la industria intentan vivir esa vida de rockstar que se muestra en las películas y en las leyendas, aprovechándose de chicas medias inconscientes o haciendo uso del poder que tienen sobre algunas personas que los admiran mucho.

Morin (1957) se refiere al culto de la idea de la 'estrella' en el rock como una especie de religión, llena de mitologías e íconos. Esto tiene como resultado la divinización de ciertas figuras, y con ello la divinización de sus estilos de vida como una meta por alcanzar. En el caso de la estrella de rock, es bien conocido el lema de sexo, alcohol y drogas. Dichas conductas reservadas específicamente para los hombres vienen con la imagen del rockstar rodeado de mujeres de las cuales dispone a gusto. Esta idea, generalmente asociado como



algo positivo y digno de perseguir, es representada en la escena como algo digno de repudio, por medio de cantos de “muerte al macho” entre canción y canción, debido a que es precisamente la actitud de ‘macho’ del rockstar la cual se ha traducido en múltiples situaciones de violencia, en donde los cuerpos de las mujeres se ven nuevamente ‘colonizados’, como Rockera 1A comentaría con anterioridad. La colonización del cuerpo de las mujeres -frase elegida para representar las relaciones de género- tiene consecuencias también en la repercusión que tiene la imagen de estas en el mundo musical, a lo que Rockera 1A se refiere también:

Más de alguna vez hombres de la industria se refirieron a nuestro peso y a cómo nos vestíamos. Recuerdo una vez que nos contaron que un tipo dijo que para llegar más lejos deberíamos cambiar a una de nuestras integrantes porque estaba pasada de peso. Pensábamos en ese entonces "¿qué onda, porque esta persona está opinando de algo tan personal?". Es difícil que se dé eso en una banda de hombres (de rock). Pueden ser todos gordos o feos y nadie les va a exigir ser de otra forma. Un hombre no necesita ser guapo para poder expresar su arte y llegar lejos, una mujer, pareciera que sí, porque están constantemente criticando nuestra apariencia por sobre el contenido y arte.

Aquí la bajista de Amanitas se refiere no solo a la colonización que tienen los hombres en la escena con respecto a los cuerpos de las mujeres para su propio disfrute, sino que también como con la autoridad que les da su posición de poder en la escena, determinan que cuerpos son los más adecuados o no para protagonizar el circuito. El rock como género musical y también como fenómeno cultural está estrechamente relacionado con el cuerpo, por ello Salas expone (2009) que no significa lo mismo el discurso de un ente dominante que el de un ente dominado, el rock en el caso femenino tiene dobles razones para la subversión, en cuanto surge desde un cuerpo en situación de dominación, o como dice Rockera 1A, en una doble colonización.

Rockera 5 D. también se refiere a lo que sucede con el cuerpo de la mujer en la escena, como es visto y representado:

Ahora hice unas canciones nuevas donde hablo sobre la obligación de ser "objeto de deseo", obligación tácita, también mirando al mundo del entretenimiento... ¿Por qué estamos obligadas a vender una promesa de sexualidad? Eso me carga, aparte es falso siento, la sexualidad no es como la vende el entretenimiento (...) siento que el sistema exige y espera que una sea de una forma, o cuando una no es apta para consumo del sistema te marginan o ataca (...) la balanza está tirada para el lado de las mujeres donde todas las chicas son sexuales y los hombres pueden ser como quieran.



Se repite la idea de que la apariencia física de los hombres rockeros no importa como lo hace la de las mujeres, de quienes se espera cumplan ciertos cánones de belleza, mientras que los hombres más bien deben encarnar la actitud del rockstar, la cual se basa más bien en una actitud que en apariencia. El rechazo a este estamento se refleja en las formas de vestir y maquillarse poco convencionales que utilizan las artistas. Desde el nulo uso de maquillaje o prendas que puedan resultar cosificadoras, optando por ropa unisex, hasta la saturación de maquillaje recargado, de estilo gótico que se aleja de los cánones convencionales de belleza, de lo recatado o lo sexy. Las artistas incluso se llenan de accesorios que puedan resultar incómodos, como poleras con vaginas sangrantes o pedazos de tela enrollados que imitan los 'rollos' del cuerpo.

Tanto en Dadalú como en Amanitas existe un cuestionamiento acerca de estas situaciones en las cuales se pone en duda su habilidad musical, pero también se juzga su cuerpo provocando situaciones de peligro y abuso. Este cuestionamiento apunta también a la naturalización de estos roles de género que siguen replicándose en la escena. Como se menciona en una de las reuniones de FemFest, la idea de generar un circuito de mujeres nace como respuesta a dicha naturalización, para poner en cuestionamiento las prácticas patriarcales, pero también como una estrategia conjunta para hacer frente dicha realidad, con la creación de espacios seguros, pero también con la aparición de nuevas dinámicas entre las mujeres.

“Mi banda, mis amigas, mis amores” Contra la misoginia: Amigas, sororidad y horizontalidad.

Como se mencionó antes, la creación de un circuito de mujeres nace como una necesidad ante una escena que reproduce las dinámicas de poder de una sociedad a la que afirma oponerse. Este circuito da lugar a nuevas dinámicas de género que surgen entre las mismas mujeres, como una suerte de estrategia para navegar por el mundo que las reúne, la música rock. Estas nuevas relaciones de género, entre mujeres, son representadas mediante la horizontalidad y el compañerismo que nace en los escenarios.

Son chicas de aspecto simple, con mechones de colores y flequillos rectos. Una de ellas se sienta en el piso sin tomar posición entre las demás instrumentistas cuando empiezan a afinar. Mira a todas partes como esperando algo. Luce un *look* rockero clásico con el pelo corto y la chaqueta de cuero. Es ella quien presenta a Amanitas como '*mi banda, mis amigas, mis amores*'.



Esta vez no podrá tocar porque se rompió la mano, por lo que tuvieron que adaptar todo a un formato 'acústico raro', porque ellas son más rockeras. Aun así quiere estar presente en esta oportunidad, pero no desde el público, sino que, del escenario, con ellas.

Cuando comienzan a tocar la chica de la mano rota se queda sentada en el suelo, mirando a su banda tocar, cantando junto a ellas las canciones y moviendo la cabeza al ritmo de los acordes lentos y armoniosos que adecuaron para este nuevo formato. Quiere estar ahí. Cuando se miran hay complicidad y real cariño entre ellas.

Relato Etnográfico: Feria Cohete Lunar, tocata Amanitas.

De inmediato se da cuenta de una relación marcada por los afectos y la cercanía, haciendo contrapeso al ambiente hostil que se graficaba anteriormente en los espacios masculinizados. Como mencionan las participantes de la reunión FemFest, son otros los diálogos que se dan entre mujeres, siendo estos dominados por el cariño y la complicidad.

En sus apuntes sobre la amistad política entre mujeres, Edda Gaviola (2015) señala como el feminismo no se realiza en un espacio abstracto, sino que con mujeres que viven sus propios procesos, que recuperan sus cuerpos y su sexualidad. Este proceso conjunto y vivencial da lugar para que se entretengan un nuevo tipo de afectividades. Para referirse a ello, Gaviola rescata el término acuñado por Pisano en El Triunfo de la Masculinidad la Amistad Política, concepto que apunta a la construcción respetuosa de confianzas y querencias mutuas (Gaviola, 2015).

En un grupo de mesas juntas una a la otra, se reúnen más de diez mujeres que toman cerveza y ríen juntas, por lo que escuchamos se trata del equipo de FemFest y en la cabeza de la mesa la estrella de esta noche, Rockera 4 N, bromea con sus compañeras y se mueve al ritmo de la música del DJ. Rockera 4 N emerge de entre el público bailando al ritmo de la música que le da la introducción, alentada por las mujeres con quienes comparte la mesa. Una vez arriba, entre canción y canción, saluda a sus *amigas* de FemFest que la reciben con una cálida ovación.

Relato Etnográfico: Bar de René, tocata Natalia & Banda.

La proximidad de Amanitas en el escenario, la presencia de su integrante que aun con el brazo roto decide acompañarlas. Las mujeres que celebran a Rockera 4 N con un vaso de cerveza y aplausos estridentes, aquí se nota una red de mujeres construida en torno al afecto y al acompañamiento, el hacer y reír juntas es también una forma de crear espacios seguros en donde la competitividad más clásica del ambiente masculino es dejada de lado.



De esta manera son representadas las relaciones entre mujeres, en contraste a la desigualdad que enfrentan en los ambientes masculinizados, especialmente en la escena musical en donde los egos dominados por la figura de ser la estrella de rock conducen a tanta envidia. Aquí es la amistad de mujeres lo que aparece como una nueva dinámica, una relación entre sujetas que se juntan para articular una respuesta a la violencia de género vivida en el mundo musical underground, unificadas por esta experiencia.

La relación de *affidamento* (Librería de Mujeres de Milán, 1991) se presenta como una alianza en donde las más experimentadas poseen un conocimiento adquirido por medio de la experiencia de ser excluidas, mientras que las jóvenes se caracterizan por las aspiraciones intactas, ambas entran en comunicación para potenciarse en su enfrentamiento con el mundo. Las relaciones de *affidamento* tienen la característica de ser relaciones valorizantes, en donde se respetan las jerarquías cuando una mujer se encuentra en posición superior. Se reconoce a una fuente femenina de valor, en el caso de Tempa, las músicas más experimentadas que le dan el pase a las nuevas generaciones, y se espera un reconocimiento hacia dichas mujeres. Sin embargo, esto implica el reconocimiento de una jerarquía que no se aplica al caso de la escena local, en donde se hace un énfasis en la horizontalidad tanto en la relación con el público como en la organización:

Las decisiones se toman en modalidad asamblea, con las presentes y a mano alzada. También hay un correo para ponerse de acuerdo, pero al final del día lo más importante es quienes están presentes. Entre las cosas que figuran en el los correos y en el DropBox de FemFest, existen algunos documentos para organizar el festival como un proyecto postulable a fondos. *“En el papel existe una estructura... Una jerarquía. Así como que la Flaca es directora del proyecto y yo soy no sé qué. Esto no es real, es solo para postular al fondo.”* Al igual que con el carácter de asamblea de las reuniones, se enfatiza en la dinámica horizontal de la organización del festival. Todas quienes asisten tienen voz y voto, la jerarquía es ficticia

Reunión FemFest: 18 de enero.

Para Gaviola, construir amistad entre mujeres implica relacionarse desde la horizontalidad, rompiendo las jerarquías, dando paso a otro tipo de saberes que no vienen del dominio. (Gaviola, 2015). Esta idea de las dinámicas horizontales hace más sentido con la realidad y el espíritu local del circuito musical femenino underground, en donde la forma de representar las relaciones es como la de una eterna junta de amigas.



De esta forma el termino sororidad aparece a describir como las relaciones de género entre mujeres se van formando en dicha escena, en contraste con la hostilidad instada por las relaciones dispares de género en la presencia masculina, la sororidad aparece como una herramienta para brindar seguridad a las mujeres tanto arriba del escenario como de público, ya que se trata de un pacto político entre pares (Lagarde & De los ríos, 2012).

Marcela Lagarde y de los Ríos se preguntan que habría sido de las mujeres sin las mujeres, sin la guía de sus pares y el simple acto de aguantar juntas. Difícil imaginar esa respuesta en el escenario musical, difícil ver a estas mujeres tocando cada una por su cuenta, aisladas y despojadas del aliento de sus pares, de los vítores, las risas y las cervezas. El solo acto de acompañarse y alentarse surge con una fuerza enormemente política.

La sororidad emerge entonces como una alternativa en un contexto en que se les impide a las mujeres una identificación positiva de género, reconocimiento, sintonía y alianza, buscando la confluencia entre las mujeres. Se trata de una dimensión ética, política y práctica del feminismo. Una experiencia entre mujeres que conduce al a búsqueda de relaciones positivas, de cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad, con el propósito de contribuir a la eliminación social de las formas de opresión por medio del apoyo mutuo. (Lagarde & De los ríos, 2012). En la escena musical underground, esto se ve reflejado en algo aparentemente tan simple como la amistad femenina. Es a través de la amistad como se va dando forma a la escena femenina, caracterizándose por la cercanía y la complicidad.

El formato de las tocatas que se realizarán en el bar es uno acústico, para no molestar a los vecinos. Tampoco pueden ser de mucha duración, porque hay que cerrar. Es más, como una instancia de encuentro, para compartir y conocerse. También para dar a conocer el bar que es nuevo pero cuyo público es bastante específico, dentro de las próximas actividades destacan más tocatas de artistas emergentes, pero también charlas relacionadas al movimiento LGTB, a la prevención del SIDA, recitales de poesía y lecturas del Tarot. (...) La Isla de Encanta lleva poco tiempo funcionando y pretende ser un lugar de encuentro para esta clase de manifestaciones artísticas que no tienen cabida en otros lugares.

Vivian la dueña se sienta con nosotras a conversar, mostrándose interesada por la investigación. Se declara fanática y colaboradora de Femfest, en donde tiene muchas amigas y nos cuenta que planea hacer un ciclo de tocatas con ellas en el bar. Intercambiamos contactos para estar al corriente de lo que suceda en la escena. Este acercamiento parece uno al living de la casa de las chicas, a entrar un poquito más al núcleo que han ido conformando

Relato Etnográfico: Isla de Encanta, tocata Blasfemme.



En la Isla de Encanta se da un espacio íntimo, en cierta medida debido a su contexto geográfico ubicado en Providencia, pero también tiene un público objetivo y una motivación clara en cuanto a la gente que pretende llamar. Hace contraste con el Bar de René, en donde las tocatas de mujeres resultan una curiosidad en un lugar tan predominantemente masculinizado. Frente a esto, en una de las reuniones de la coordinadora FemFest la organizadora Rockera 3 O. menciona:

El bar de René es un lugar históricamente de hombres, por eso es interesante trabajar con ese lugar.

Si bien se pone énfasis en la creación de nuevos espacios, también se potencia la idea de dar cabida a las mujeres en espacios ya existentes. Para ello actividades como una serie de tocatas de bandas femeninas en el bar de René, en donde se presentan bandas como Vaso de Leche, reconocida por su trayectoria, su discurso explícitamente político y adherente al feminismo.

Para las últimas canciones la gente está de pie. Hay una complicidad y reconocimiento en la relación del público, una relación horizontal, no son fans, son amigos. (...) Es una fiesta, pero una fiesta que rescata la esencia del rock más clásica, la que sale en los relatos biográficos de las estrellas. La diferencia es que ahora las protagonistas son mujeres y se encargan de hacerlo saber: vagina, vulva, flores que se abren, placer, zorra, puta, maraca. Las palabras tienen una carga distinta cuando son declamadas con la guitarra retumbando hasta en los huesos y un público extasiado entre el sabor del alcohol y el sonido de la música.

Relato Etnográfico: Bar de René, tocata Vaso de Leche.

Nuevamente sale a flote el elemento que parece articular las relaciones entre mujeres en entre las dificultades y hostilidades propias del patriarcado: La horizontalidad. La sororidad no se traslada tan solo a compañeras de banda o amigas de años, sino que también se crea ese nexo con el público, derrumbando los mitos de las estrellas de rock intocables, íconos más cercanos a lo divino que a lo humano, cuyo único acercamiento a lo profano es por medio del castigo, de la caída.

Acá la amistad, la cercanía y el compañerismo están lejos de ser un castigo, pero tampoco son una recompensa. Es una forma de organización que ayuda a entretejer la imagen de una escena cada vez más consolidada, en donde el afecto entre mujeres cobra una importancia casi militante, en reuniones donde las participantes, integrantes de bandas y mujeres que solo tienen ganas de ayudar, se sientan en el suelo en torno a una mesa con cervezas, pitos y panes con palta, articulándose en torno a la música, el afecto y las experiencias comunes.



CAPÍTULO V: ESCENA. Bandas & Materialidad Sonora.

Una vez en la tocata, lo sonoro toma un carácter material. Se transforma en gestos, actitudes, melodías, timbres, patrones rítmicos y un largo etcétera. ¿Cuáles son los elementos presentes en el sonido musical que dan pie a poder categorizarlos? Otra pregunta por responder para abarcar la materialidad musical es la existencia de affordances que inviten a usos particulares del sonido, y cómo se construyen estas affordances históricamente. Para esto recurrimos nuevamente a la etnografía realizada, analizando las presentaciones y los elementos que compusieron el sonido de estas, escenificados por cada banda.

Según los elementos comunes presentes en el sonido y en la performance, las bandas pueden ser agrupadas en dos categorías sonoras y temáticas que denominaremos “oscuridarks” e “intimidad”, términos utilizados por las mismas bandas para referirse a su trabajo, el primero refiriéndose a sonidos y temáticas oscuras mientras que el segundo ahonda en el erotismo por medio del baile, pero también en temas más personales del ser mujer, como es hablar de la menstruación o la masturbación.

Oscuridarks: Vaso de Leche, Blasfemme, Diabol Strain y Horregias.

Podemos crear categorías a partir de la estética de las bandas y elementos repetitivos. La primera categoría hace referencia a la manera en la que una de las presentadoras de FemFest le da la entrada a Diabol Strain la noche de su tocata: Esta noche terminamos en grande, con la *oscuridarks*. Con este pleonasma queda en evidencia la primera categoría que evoca todo lo oscuro y tenebroso; las ropas negras y el sonido que hace uso de recursos como el *screaming*, cruzando este estilo con ideas góticas, darkwave, postpunk y noise. Noise se traduce al español literalmente como ruido, lo que implica la utilización de sintetizadores, guturales u otras técnicas como parte del sonido musical. Estos géneros musicales tienen como factor común desprenderse de corrientes no tradicionales, experimentales, que pueden ser englobadas como parte de un rock gótico; oscuro y ruidoso.

Existen distintos elementos que permiten hacer más fácil la categorización, tanto para las bandas como para el público. Colores utilizados en la vestimenta, iconografía y emociones que se intentan evocar mediante estas, son elementos asociados comúnmente con la música rock (rebeldía, oscuridad, desenfreno) más elementos propios de la música de mujeres (iconografía feminista, riot grrrl, etc).

¿De qué hablamos cuando hablamos de oscuridad? Definido como la ausencia de luz, la oscuridad se utiliza para categorizar los distintos elementos presentes (vestuario, sonido, emociones y temática) como algo tenebroso, duro en donde predominan las emociones



negativas. Esto es lo que se observa en un público que grita a la par y se mueve al ritmo del furioso aporreo de las baquetas contra la batería, apilándose frente al escenario.

Diavol Strain, Vaso de Leche, Blasfemme y Horregias presentan características como las nombradas anteriormente. En la vestimenta predomina el negro, los bototos militares también asociados a elementos más masculinos, las camisetas a cuadros estilo grunge (asociadas también a lo lésbico), o la ausencia de maquillaje o maquillaje recargado y oscuro. Mechones teñidos de colores o partes del cabello rapadas refuerza la idea de lo alternativo. El sonido saturado e intenso que podría ser catalogado como ruidoso, trae consigo una energía que evoca emociones como la rabia y la angustia que se van dejando atrás bailando o mosheando al ritmo de las guitarras estridentes.

La banda de esta noche se acopla con facilidad al ambiente de mesas cojas y botellas de cerveza que tambalean con el vaivén que producen los crujidos de las pisadas del público que rápidamente empieza a llenar el Bar de René. Y es que Vaso de Leche tiene una trayectoria que data desde fines del 2003, dándole más de diez años de presencia en los escenarios y un gran arrastre en la escena. Con distintas formaciones, pero siempre cercanos al noise y al rock de garaje, Vaso de Leche se nutre de la actividad en vivo, la cual han llevado de forma constante por su larga vida musical.

El nombre de la banda proviene del cuento homónimo del escritor chileno Manuel Rojas, y tuvieron su primera grabación en el año 2005. Desde el año 2004 que participan de la coordinadora organizadora del Festival FemFest. Tan cercana es la relación de la banda con esta escena, que la vocalista ha sido vocera de la coordinadora en distintas oportunidades.

Su primera placa llamada "Primero" aparece en el 2005, disco inspirado en vivencias personales, con referencias literarias fundidas en melodías, guitarras envolventes, un bajo de pasajes oscuros y una batería programada que suena marcial y dura.

(Vaso de Leche)

Así es como describen su primer disco en su página de Facebook, uno de los pocos lugares en donde se puede encontrar una descripción de la banda. Porque a Vaso de Leche hay que verlo en vivo, en lugares como el Bar de René, en compañía de amigos y cerveza.

Cuando la música empieza el sello distintivo de la banda no se hace esperar. Letras cargadas de anti-poesía, a ratos muy descriptiva y sin demasiados adornos. El sonido post-punk oscuro se mezcla con las explosiones del noise rock, en donde las guitarras saturadas son el hilo conductor de las melodías. Estos elementos son los que le dan un sonido oscuro, debido a la saturación y a la impresión de ruido. El sonido es acompañador por una guitarra,



un bajo, batería y un clarinete, el cual con sus momentos de improvisación a lo free-jazz le da también un sonido distintivo. La inclusión de la improvisación en clarinete añade a la idea de algo frenético sucediendo en el escenario. Temáticamente, las letras que mencionamos directas son también explícitamente políticas, sin necesidad de mayor abstracción para dar a entender la idea de las canciones. Esta es otra particularidad que se repite en las bandas de temática oscura.



El proyecto de Rockera 2 V como solista se llama Poesía Sonora, y está compuesto por una musicalización propia de sus poemas. Su voz es profunda, un ritmo constante en su recitación. Acompaña los versos con punteos breves de guitarra, o tan solo dejando que el sonido eléctrico que esta desprende se suspenda en el aire. Destacan los versos a la masturbación, el placer, la palabra vagina aparece en ocasiones sin asomo de vergüenza.

Vaso de Leche sube después de un breve descanso. Todas mujeres a excepción del clarinetista. El primer tema es instrumental, introducido por la percusión, a lo que luego se acopla el bajo, la guitarra y el clarinete. Hay gran uso de la distorsión por medio de un sintetizador y también por el uso de pedal de guitarra.

La percusión es veloz y constante, mucho uso de platillo. El clarinete profiere sonidos agudos y en patrones melódicos en comparación al aporreo de la batería y a la distorsión introducida anteriormente con la guitarra, elementos más clásicos del noise rock. Se repite el constante juego de pedales, siendo el elemento disruptivo el clarinete. El tema vocal comienza con el sintetizador, a lo cual se le acopla luego la percusión, seguido por un punteo rítmico de guitarra cuyo tempo la batería sigue. Esta vez el clarinete acompaña con nota larga como una segunda voz. El protagonismo melódico se turna entre la guitarra y el clarinete hasta que entra la voz.



La voz de Rockera 2 V es profunda, declamada más que cantada. Las letras reiteran una misma idea repetidas veces: *Cuando era libre no iba al colegio*. Hasta que finalmente este verso se grita a dos voces, para luego entrar al solo *free style* del clarinete, acompañado una vez más de la distorsión del sintetizador. Se repite entonces el patrón; nota larga, patrón rítmico percutido y la voz recitada. Las canciones terminan en un ritardando con disminuyendo, es decir bajando tanto la velocidad como el volumen del sonido (calando).

Relato Etnográfico: Vaso de Leche, Bar de René.

El sonido de Vaso de Leche presenta elementos clásicos de distintos subgéneros del rock, uno de estos es la adición paulatina de instrumentos nuevos que van desarrollando el tema principal de la pieza, elemento típico del rock progresivo junto a la improvisación también presente, elemento que el rock pide prestado del Jazz. En este caso este patrón es resuelto por la utilización del clarinete, siendo los instrumentos de viento poco comunes en la escena, añadiéndole un sello característico al sonido de la banda.



Sin embargo, lo más notorio es el sonido de rock noise, género al que adhieren como banda en las distintas descripciones en sus páginas webs. Este subgénero se nutre de altos niveles de distorsión por medio de las guitarras eléctricas o instrumentalización electrónica, añadiendo sonidos de percusión o dando una cierta atmósfera general al arreglo. Todo esto está presente tanto en los temas vocales como en los instrumentales, siendo la distorsión una pieza central del sonido. La guitarra eléctrica aparece como un instrumento importante para la saturación que se repite en las bandas de sonido oscuro, creándose una relación entre el rock clásico y el sonido oscuro, ruidoso y pesado.

La voz también es característica, al no tener un tono melodioso, en vez de eso se prioriza la declamación de las letras reiterativas, exclamadas con fuerza y en ocasiones en gritos que no llegan a ser guturales, pero aun así llenos de fuerza, especialmente por el acoplamiento de una segunda voz a modo de coro para enfatizar aún más en la idea versada: *Cuando era libre no iba al colegio*. Esta predilección por una voz más agresiva y



menos melodiosa, con la utilización de gritos o guturales, es algo que seguirá repitiéndose en las bandas de sonido y temática oscura.

Un contexto distinto se da en la Isla de Encanta, un local dedicado al sushi ubicado en Providencia. La dueña se reconoce como fanática de festivales como FemFest por lo que ha decidido dedicar un espacio en su bar para bandas de mujeres y LGTB, con la novedad de que sea en formato acústico debido a las exigencias de los vecinos del barrio. Así es como llega la banda Blasfemme, conformada por cuatro mujeres que adhieren a una estética pagana y hereje desde que formaron la banda en el 2012.

Las etiquetas bajo las cuales pueden ser encontradas en SoundCloud y Bandcamp son "post-punk" "shoegaze" y "riot grrrl", géneros conocidos por su adhesión a la escena alternativa, los últimos dos con especial participación del underground. El Shoegaze debe su nombre a la palabra 'shoe' de zapato y 'gaze' de mirar fijamente, denominados así por la costumbre que tenían los integrantes de las bandas de tocar mirando hacia abajo, sin tener contacto visual con el público.

En el contexto del bar, las guitarras que usualmente hacen gala de una mezcla ruidosa del *noise* pero también melódica, plagadas de pedales con efectos, son remplazadas por guitarras acústicas y tan solo el tambor de la batería. Para no perder la esencia de la saturación utilizan una melódica acompañada de un xilófono para darle así un efecto distinto, repitiendo la idea de ruido, saturación y oscuridad. Letras sombrías y melancólicas refuerzan esta idea, acompañado de la esencia escénica del riot grrrl, que se distingue por ser un movimiento explícitamente feminista con su propio manifiesto y que es además parte importante del rock alternativo. Caracterizados por la filosofía del DIY y la autogestión, Blasfemme toma la fuerza de ser mujeres en la escena, en contraste a las letras murmuradas del shoegaze.

Sin mayor producción en cuanto a vestuario, utilizan ropa unisex como camisetas leñadoras, si bien Vaso de Leche contaba con más producción al vestirse todos de una temática tipo la naranja mecánica, también predominan los colores oscuros. Su fuerte está en un sonido que rescatan como identitario incluso al adaptarse a un formato que les resulta ajeno como es lo acústico, al tratarse de una banda profundamente rockera.

El sonido es mucho menos estridente que en la tocata anterior, en parte por el formato nuevo que ellas dicen estar estrenando porque se reconocen estridentes en el escenario, sin embargo, tiene características más oscuras que la música de Rockera 2 V. Dada la localización de la tocata, un sushi bar en Providencia, el sonido no puede ser tan bullicioso como les gustaría, por lo que debieron adaptar un estilo inédito para la ocasión.



En esta oportunidad la banda está conformada por una guitarra electroacústica, una melódica, un bajo y un sistema de percusión de cajas para mantener así un estilo menos ruidoso y no incordiar a los vecinos del barrio alto. Debido al cambio de formato, se reemplaza la distorsión de pedales más típica de la banda por el uso de la melódica, queriendo mantener un sonido más oscuro que las integrantes pronostican, con su ropa negra de aspecto unisex y grunge.

Las canciones abren de inmediato con la percusión y el rasgueo constante de la guitarra en patrones rítmicos repetitivos. La melódica que sustituye la distorsión entra casi al mismo tiempo que la guitarra y el bajo, dando luego la entrada a la voz para luego volver a los intervalos melódicos. El patrón rítmico es introducido de inmediato y se repite durante toda la canción. La voz es melodiosa, pero se ve absorbida a ratos por largos intervalos instrumentales en donde vuelven a reiterarse los patrones melódicos de antes. No hay introducción de nuevos instrumentos, todo es introducido más o menos al mismo tiempo y con igual fuerza.

A medida avanza la melodía se da un juego de voces agudas en los versos para luego usar voz más profunda y gutural en los coros. Hay mucho uso de mucha vocalización y alargue de vocales que se acoplan a los demás patrones rítmicos, dándole un sonido saturado y oscuro. Se insinúa el uso de *screaming*, pero nuevamente por las condiciones se ve imposibilitado. Aun así, el sonido se mantiene oscuro y saturado, a la par con las letras también oscuras que hablan de locura y trastornos mentales. Las canciones terminan con un corte, dando paso a la siguiente.

Relato Etnográfico: Blasfemme, Isla de Encanta.

El sonido de Blasfemme tiene por característica principal lo oscuro y saturado, siendo tal su importancia para que este deba ser conservado de alguna forma, incluso en formato acústico, introduciendo así el uso de la melódica. Esto arroja elementos de estilos postpunk, alternativo y con una fuerte inclinación por la distorsión, que no tiene miedo de introducir instrumentos aparentemente disímiles. Debido al formato, esta versión es más liviana y rítmica que su sonido usual, más saturado y de alto volumen, sin embargo, recursos como el anteriormente utilizado, o el rasgueo constante de la guitarra pretenden entregar cierta saturación para no perder la característica del género.

El estilo shoegaze se puede apreciar más en su formato original, en donde están pobladas de guitarras con retroalimentación, ruidosas y a la vez melódicas, plagadas de pedales con efectos. El shoegaze es mucho más de tocatas under, por lo que se da otro tipo de interacción con el público, debido a la diferencia de contexto, la affordance aquí es otra,



más de observar el espectáculo que de participar en él, pero de todas maneras hay un movimiento rítmico de pies y cabeza.

En presentaciones como la del festival FemFest, el contexto proporciona una *affordance* más de acuerdo con el estilo de la banda, en donde la corporalidad del shoegaze —de pie, no sentadas como en la presentación en Isla de Encanta— invita al headbanging masivo.

Volviendo al Bar de René nos encontramos con otras exponentes del sonido agresivo característico del rock más puro y duro. Autodenominadas como la "*Mega-lesbian band from Renca, Chile*", en su página web figura una foto del famoso cerro de Renca con la frase icónica de 'Renca la Lleva'. También hay tijeras cruzadas unas con otras en un fondo en degradé. Horregias es una banda que se autodenomina 'lesbiana punk rock camión' del Cerro de Renca y todo desde su indumentaria hasta la decoración de la página hace referencia a ello. Las integrantes de la banda usan seudónimos como Horridia Parra, Feocia y Mari-Crimen Kraken Krueger.

Esta banda de sonido inconfundiblemente punk, entre alaridos y guitarras poderosas hacen uso de un estilo marcado por letras satíricas, ironizando con el discurso hegemónico patriarcal y "desnudándolo en todas sus brutales aberraciones". Su música nace de la necesidad de expresarse desde la experiencia de ser mujer lesbiana, desmantelando el discurso hegemónico y aportando a la construcción de nuevos imaginarios. Esto por medio de un punk rock atrevido y sin censura, disfrazadas de sacerdotes, huasos y vistiendo como 'camionas'.

Más tarde, en noviembre del 2017, se hizo pública una denuncia que acusaba al guitarrista de (Me Llamo) Sebastián de cometer abuso. En este contexto y acercándose una tocata de este artista LGTB+ en conjunto con Horregias, ellas publicaron:

“Chukyllada, NOS BAJAMOS de la tocata (Me Llamo) Sebastián en Espacio San Diego / San Diego 1455. Nunca compartiremos ni un milímetro de espacio con machos abusadores ni con encubridores de machos abusadores. Siempre con las chiquillas. Todo nuestro apoyo a las chicas que se animan a denunciar. Siempre”.

Su posicionamiento político es claro, ya sea por las redes sociales, la prensa o los escenarios, se manifiestan continuamente en contra de la violencia, diciendo ser lo más lesbianas posibles como una forma de resistencia a la invisibilización. De ahí es donde nace su nombre, en una reivindicación de lo horrendo y lo regio, una celebración y una autoafirmación en un medio dominado por varones heterosexuales.



Horregias está compuesta por tres mujeres en la guitarra, bajo y batería. No necesitan más instrumentos para llevar al escenario su propuesta musical. Son sinceras, su música suena a un rock trash duro y puro cargado de una guitarra estridente y voz fuerte que llena cada rincón del galpón. La batería da la entrada para el riff de guitarra que marca el patrón rítmico. No mucho después entra una voz marcando la melodía y repitiendo una letra a cuál es fácil sumarse para cantar: *No hay nada más feo que una mujer borracha*. Luego de esa introducción la voz sigue con la idea principal del tema con un tono más grave que el melodioso tono del coro.

Luego de reiterar los versos hay un puente instrumental con un solo de guitarra, que cambia el rasgueo simple a algo más complejo, sumándose a eso el redoble de la batería que hace hartos usos de platillos para darle más fuerza al tema. Los rasgueos de la guitarra no tienen demasiados efectos de pedal, pero sí saturación, haciendo que el sonido llegue fuerte y no sean necesarias más guitarras. Hay una ausencia casi completa de punteos, prefiriendo los rasgueos simples como se da muchas veces en el punk.

Repiten la idea melódica varias veces y esta continúa sonando en loop luego de que la voz se acopla a las canciones. Para añadir más fuerza en los coros se agregan las voces de las otras dos integrantes, gritando el coro al cual el público se suma mientras bailan algunos y otros saltan al mosh pit. Sobre el escenario se encorvan sobre sí mismas, agitan el cabello y aprietan con fuerza el micrófono para cantar con una fuerza estridente que parece venir de las entrañas, de algo profundamente visceral.

La composición es simple y no hace uso de demasiados adornos más que la fuerza de la guitarra y el protagonismo de la voz, mientras que el bajo y la batería marcan la base



armónica y rítmica que permite este protagonismo de la voz. Las canciones duran entre dos a tres minutos, haciendo que los puentes instrumentales sean breves, introduciendo de inmediato la melodía principal del tema.

Los patrones rítmicos y melódicos se repiten, no hay progresión ni suma de nuevos instrumentos por lo que es fácil aprenderse la melodía y cabecear al ritmo de la música como ellas mismas lo hacen y como el público se suma con igual energía cuando terminan gritando los coros ya para el final de las canciones. Tienen cabellos de colores y guitarras cargadas de sonidos saturados como las bandas de rock más clásicas, pero denuncian el machismo y se declaran lesbianas orgullosas de serlo, cansadas de los hombres y de la heteronormatividad.

Relato Etnográfico: Horregias, Bar de René.



En esta oportunidad no hay uso de sintetizadores ni juego de pedales, ni siquiera punteos de guitarra. A pesar de ello se conserva un sonido de rock agresivo por medio de la saturación y el rasgueo repetitivo de la guitarra. La guitarra

nuevamente cobra gran protagonismo, a pesar de una mayor simpleza en la composición, es esta junto a las voces la que les dan la fuerza a las canciones.

Hay repetición de coros y melodías a las cuales es fácil sumarse para cantar o iniciar un mosh. La simpleza de la composición no la hace menos potente, se aprovecha para dar fuerza a los rasgueos y melodías de las canciones, con tan solo tres instrumentos los ritmos



quedan rápido en la cabeza de las personas, haciendo que sea fácil aprenderse letras y melodías, así como improvisar bailes. Los temas son cortos, lo que también es una característica del punk, que va directo al grano sin tiempo para decoraciones o demostraciones de habilidad. Durante la última noche de tocatas en Bar de René, una organizadora perteneciente a FemFest le da la entrada a Diabol Strain, anunciando que quieren terminar el ciclo a lo grande. Originarias de Valparaíso, el sonido gótico, oscuro por definición de Diabol Strain se cimienta el año 2015 con Lau (Voz, bajo y letrista). Ginger Blue (Guitarra y coros), Daphne Charmaine (Sintetizador y voz) y Rosanegra (Percusión y voz).

En su biografía de facebook señalan su género musical como Darkwave, post-punk y noise, para quienes estas definiciones se les hagan confusas solo necesitaran escucharlas en vivo, la expresividad de su música salida de la ultratumba y la apuesta performática en el escenario son una fiel explicación de la clase de sonido que las representa. La descripción que figura en su página es un excelente resumen de lo que Diabol Strain representa en la escena underground:

“Desde el 2015 recorreremos los delirios internos y externos que nos invaden, tornándonos en melodías llenas de atmósfera y ruido armónico. Llevamos la rabia y el luto como verbos contra la imposición de vivir en un estado absorbido por el capitalismo y las herencias patriarcales. Repudiamos los legados de tortura hacia toda especie sensible en este planeta. Cada lágrima es motor que brota en acordes.”

Influenciadas por la cultura gótica de los años 80, suben al escenario de negro, con pantimedias de rejas y maquillaje histriónico. El año 2017 sacaron su primer trabajo, de nombre Demonio, el cual compila cinco canciones originales y Muevan las Industrias de Los Prisioneros (pero en cuya versión entonan *mueran* las industrias.)

“Desde los sonidos más frívolos, ocultos y femíneos del Dark Wave chileno, tenemos a nuestras oscuras Reinas Góticas de Diabol Strain, quienes hace un tiempo nos vienen deleitando con los sonidos lúgubres que evocan lo más insano de la naturaleza under.”

(Irock, 2016)

Así, las denominadas Reinas Góticas por la prensa musical se embarcaron en su gira por Europa la cual incluyó el festival feminista The F Word Fest, de Amsterdam, seguido de dos festivales góticos. Las letras de Diabol Strain van a la par con los alaridos que emiten en el escenario; rabia, lucha, huida son algunos de los temas, de las palabras más recurrentes en sus canciones cargadas de un sentimiento que viene de la boca del estómago. Al público



parece hacerle sentido, por lo que responden con sus propios gritos. Son la única banda que incluye a un performance con una bailarina teatral en el escenario, cuyos movimientos grotescos y desnudez hacen eco a las canciones desgarradas de la banda.

Diavol Strain está compuesto por batería, bajo, voz y guitarra y se introducen con la pura fuerza de la música. La baterista aporrea con energía las baquetas, sentada con las piernas abiertas y la falda arremangada para poder tocar mejor. La primera voz y las letras toca el bajo, mientras que la segunda voz y las armonías lleva consigo la guitarra. Los temas son largos, el doble de los tres minutos usuales del punk rock, pero al público no parece importarle, todo lo contrario. La introducción es larga, compuesta tan solo de distorsión de la guitarra para crear con sonido indefinido con cuerdas al aire y pedales a los que luego se suma una vocalización melódica; entra la primera voz con lo que parece ser la melodía para que luego se sume la segunda voz haciendo un canon.

Este juego a dos voces se repite por otro intervalo de tiempo, la guitarrista golpea el aparato para hacer un efecto de percusión con distorsión que va aumentando en la guitarra hasta que entra la batería y empieza la melodía principal, esta vez con la guitarra y el bajo acompañando las voces. Entonces entra la letra. La técnica de la voz resulta melodiosa y profunda, grave, desde el estómago. Oscura. Se alargan mucho algunas vocales haciendo uso del rango de la voz. La vocalista toca al bajo a la vez y se mueve usando bajo como una extensión para la performance, como parte de su cuerpo. Se hace hacia atrás moviendo la pelvis junto al instrumento al igual que su cabeza. El siguiente tema se llama angustia y es precisamente eso, gritos guturales que vienen de las entrañas, temas que mezclan alemán con español. Temas lúgubres, también, oscuros. Todo es oscuridad desde el maquillaje, los movimientos, la ropa. La guitarrista está en posición *shoegaze*; encorvada sobre si misma mientras lleva la línea melódica. Los puentes instrumentales son largos, en ellos el bajo da profundidad, suena con fuerza igual que la guitarra. Todo en la interpretación destila fuerza, desde la instrumentalización a la forma en la que se mueven.

Hacia la segunda parte del tema se hace presente un *screaming* agudo con inflexión y teatralidad. Se realiza un juego entre este tono más agudo, salvaje y el tono más oscuro y profundo, demostrando un amplio rango y variación. La segunda voz hace las armonías en las partes con letra. Los temas son largos, más de diez minutos con mucha instrumentalización y un sonido industrial. Hay cambios en la melodía, pero no se añaden instrumentos, en vez de ello se van haciendo variaciones en el tempo de la canción. Para el final se deja que la distorsión de las guitarras se vaya apagando hasta dar el término al tema

Relato Etnográfico, Bar de René. Diavol Strain.



Diabol Strain, al igual que Horregias, se presenta en el escenario con pocos instrumentos, sin necesidad de ir añadiendo más elementos a su composición, a pesar de ello sus sonidos son bastante distintos tanto en los elementos que enfatizan más, así como en complejidad y duración. Un elemento común, sin embargo, es la saturación. En este caso la saturación del sonido y los efectos pueblan los puentes instrumentales, las intros y los outros, que se alargan a veces tan solo con la resonancia de una cuerda al aire y los efectos añadidos del pedal. Acá el énfasis no está tanto en lo lírico como en lo performático, las introducciones instrumentales y la forma en la que se interpretan dichas letras; haciendo usos de inflexiones de voz y screaming para dar la idea de desgarró, ira o angustia.

Las letras de las canciones quedan eclipsadas por el desempeño musical, lo cual hace que la atención se centre en ello. Esto da como resultado composiciones más complejas y canciones más largas, con énfasis en la sonoridad oscura, pero utilizando técnicas musicales distintas para generar una ambientación similar. Aquí es donde se notan las influencias Dark Wave, un género que emerge en una mezcla entre el new-wave y el post-punk en los años 70s. Alguno de los elementos más reconocibles de dicho género y que Diabol Strain toma para sus composiciones son la escala menor de la tonalidad, dando un sonido más siniestro, junto con letras introspectivas, con un tono de angustia.



Rockera 6 G:

“Ese tema, en cuanto a lo musical, es a su vez un tributo a toda la influencia gótica más rococó que tenemos. De partida es un vals, el único tema que tenemos fuera del convencional 4/4 y quisimos darle una atmósfera oscura que contrasta con un canto más agudo y melancólico, haciendo algo de cita a Cocteau Twins, para luego terminar con gritos y mucho ruido, sumergido en teclados nostálgicos, que grafica un poco esa tormenta por las que se pasa cuando te enfrentas a lo que no te parece, agarras rienda de tus convicciones y tomas dirección, aunque duela. Finalmente, y en algún momento, llega la calma.”

Diabol Strain mezcla el uso de cuerdas con sintetizadores abrazando un amplio rango de estilos que tienen como común



denominador la oscuridad. Esto se ve reflejado en cada detalle de la puesta en escena; la ropa oscura, el maquillaje recargado acompañan el sonido gótico, saturado y de ultratumba, mientras los gritos sacan de su interior letras que claman terror y angustia

Un ejemplo de esto es el cover del tema Muevan las Industrias, pero cuyo coro es reemplazado por mueran las industrias. La reacción del público ante este tipo de sonido es distinta a la del baile desenfrenado del moshpit que evocan los rasgueos duros del punk-rock. Aquí el público se ve envuelto en una suerte de trance, pero no uno quieto. Hay movimiento al son del canto y la melodía, un movimiento que también recuerda al shoegaze, dirigiendo la mirada al suelo entre los cabeceos al ritmo de la música, con la lata de cerveza en la mano. Los oyentes reconocen elementos como las largas introducciones instrumentales como affordances para entrar en dicho trance, apilados frente al escenario y moviéndose de un lado al otro como envueltos en un hechizo salido de las tinieblas.



En las bandas categorizadas bajo la idea de la “oscuridarks” las técnicas musicales y la complejización de la composición van variando, pero con la misma temática en mente. Lo oscuro como algo rudo, agresivo y ruidoso. Los temas tienen distintas duraciones e instrumentalizaciones, pero la guitarra siempre está presente, al igual que la repetición de frases y el uso de gritos para enfatizar las ideas.

Esto también se ve reflejado en los movimientos en el escenario, que el público acoge por medio de la imitación o la improvisación de actos como el headbanging o moshpit. Las Horregias se desplazan por el escenario tanto como los cables de los instrumentos les permiten, debido a que la



técnica vocal no necesita demasiado apoyo torácico pueden desplazarse con libertad y bailar junto a la música, lo que incentiva tal público a hacer lo mismo. Aquí la affordance presente está ligada a los espectáculos de música de rock y punk más duro, lo cual resulta en el moshpit anteriormente mencionado, así como el headbang.

Otro punto a tener en cuenta es la forma de moverse de las bandas y la reacción del público a ello. La expresión corporal es parte de la puesta en escena, algo que solo se puede apreciar en la tocata. Las bandas agrupadas bajo la categoría de oscuridarks presentan una expresión corporal distinta a las otras. Vaso de Leche hace gala de ello invitando al público a subir al escenario y gritar con ellas.

En el Bar de René se respira el rock de la forma más primitiva y clásica posible. Es la primera vez que vengo y lo primero que pienso es que debería haber venido antes. Es un bar de mala muerte con todo lo que ello involucra; en el menú solo hay completos para comer. Las sillas y mesas son de plástico, apiladas en un pasillo que da a la habitación donde ocurre la magia.

El público está compuesto por hombres y mujeres en lo que parece ser a primera vista partes iguales. Jóvenes de entre 25 y 35 años. (...) Es una fiesta, pero una fiesta que rescata la esencia del rock más clásica, la que sale en los relatos biográficos de las estrellas. La diferencia es que ahora las protagonistas son mujeres y se encargan de hacerlo saber. (...) El público aplaude y grita, Rockera 2 V les habla desde el escenario. En medio de este, vestida de negro, cuando recita el ambiente se torna solemne, cuando termina hay euforia en el aire, complicidad y entendimiento. Son muchos los amigos que están en el público.

Relato Etnográfico: Tocata Vaso de Leche. Bar de René.

Antes de empezar con la tocata de Vaso de Leche, la cantante del grupo Rockera 2 V presenta un extracto de lo que llama "Poesía Sonora", el cual se compone por poesía de su autoría acompañada por motivos rítmicos en la guitarra también compuestos e interpretados por ella. El incluir la poesía da un giro al ambiente, existe un imaginario de lo que la gente espera ver en una tocata, lo cual no incluye expresiones de arte considerados comúnmente como más 'elevados', a diferencia del carácter popular y poco docto de la música rock. Sin embargo, la reacción del público luego de que Rockera 2 V termina de recitar es de tanta euforia como si se tratara de la canción más movida.



Bailan con la música como se baila el rock, llevando el ritmo y agitando la cabeza con furia. El ambiente solemne de la poesía es reemplazado por efervescencia pura, el público está involucrado. ¡Esa es mi canción! Gritan entre el público. Lo es, lo es, se responden entre sí, convencidos.

Para las últimas canciones la gente está de pie. Hay una complicidad y reconocimiento en la relación del público, una relación horizontal; no son fans, son amigos. Esto se pone en evidencia cuando en una de las últimas canciones la vocalista invita a quienes quieran subir al escenario a hacerlo, a acompañarla. Esta vez en un homenaje a la difunta Hija de Perra, ícono de la escena under feminista y *queer*. ¡Hija de puta! ¡Hija de puta! Corean mientras saltan arriba del escenario, si voz y sin aire, el público se aglomera frente a la tarima, otros suben, la cantante de una banda amiga también toma el micrófono y todos gritan más que cantan, a coro.

Relato Etnográfico: Tocata Vaso de Leche, Bar de René.

Una de las cosas que más se repite es la complicidad entre la banda y el público, esto parece ser transversal independiente de la categoría sonora, pero expresado de distintas formas. En la oscuridarks lo que predomina son los bailes desenfrenados, los gritos y demostraciones de una euforia que más se parece a la rabia que a la alegría. Diavol Strain replica esto, las botellas de cerveza a sus pies hacen juego con las que los asistentes llevan en las manos, creando la conexión de tocata con carrete y desenfreno.

Hoy es noche de oscuridad, o al menos eso promete la cartelera que anuncia con bombos y platillos a Diavol Strain. El público va de acorde, vestido de negro y llenos de parches con consignas o logotipos de bandas famosas. Literalmente descenden, llegan desde una puerta escondida sobre el escenario que se conecta con una pequeña escalera por la cual las chicas bajan. Las había visto antes, tomando cerveza con sus compañeras, pero ahora son otras personas. Llevan vestimentas completamente góticas: Esto quiere decir mucho tul, encaje que contrasta con el cuero. El maquillaje oscuro y recargado, los labios negros, los bototos militares. Para entonces el lugar ya está lleno. Con esfuerzo logro llegar en frente del escenario, la gente graba y se mueve con vasos de cerveza en sus manos. Es lo más lleno que he visto el recinto, casi no hay mesas para darle espacio a quienes estamos de pie intentando ver a la banda. (...) Los cables en el piso del escenario se enredan con los pedales y las botellas de cerveza a medio tomar de las que van bebiendo entre canción y canción

Relato Etnográfico: Diavol Strain. Bar de René.



En este caso la indumentaria es completamente gótica, así como su aparición en escena que da la impresión de ser algo completamente fantasmagórico. El sonido oscuro del que hablábamos antes invita a empujarse y bailar con desenfreno, es más bien un movimiento errático que una danza. Este mismo comportamiento se repite durante una presentación de las Horregias, pero de forma mucho más caótica.

El grito de “Ni una menos” es inmediato y dedican su primera canción a ‘los que nos odian por ser mujeres’, el público responde con un grito de lucha, aún embriagados por la euforia de la marcha que aconteció hace algunas horas. Seguido de ello empieza el *mosh* entre el grupo que está más cerca del escenario, casi como una reacción ante la rabia, porque hoy no es un día alegre, el ambiente es distinto. La mayoría viste negro, de luto, y es que se vinieron después de la marcha. Es la primera vez que sucede, habíamos visto baile o distintos tipos de vaivenes al tono de la música, también gritos y exclamaciones. Pero es la primera vez que vemos un *moschpit*, fuertemente asociado a los estilos más ‘agresivos’ de música como el punk y el trash metal y por lo tanto masculinos.

Relato Etnográfico: Horregias, Bar de René.

Aquí el público reacciona con un *moschpit* típico de tocatas de rock puro y duro, otra particularidad de las bandas bajo la categoría oscura, la rudeza comúnmente entendida como masculina. Agresividad, gritos y exclamaciones son una de las características principales de Horregias, que, si bien aparecen en las otras bandas, en esta toma mayor protagonismo, al no verse empañado por una gran demostración de destreza musical. En esta oportunidad se trata de una demostración más visceral, lo cual también remite al contexto de esta tocata en específico que se realizó inmediatamente después de una marcha en contra del femicidio.

Sobre el escenario se encorvan sobre sí mismas, agitan el cabello y aprietan con fuerza el micrófono para cantar con una fuerza estridente que parece venir de las entrañas, de algo mucho más visceral que lo que habíamos escuchado antes. El *screaming* que profieren las Horregias -traducido literalmente como grito- llena el local. El grito que claman entonces lo resume todo: “A los machos feminicidas los queremos ver arder”, grito con ellas, todo el público grita con ellas, salta y siente lo mismo, me llega a doler la garganta porque sí, sí, los queremos ver arder, especialmente hoy día, hoy día más que nunca. Ellas lo saben y por eso gritan, por eso cantan, por eso están ahí, de negro, de luto, pero con la rabia intacta y las ganas también.

Relato Etnográfico: Horregias, Bar de René.



Producto del contexto de la marcha y también por la afinidad política de la banda es que las consignas se repiten en medio de la banda, consignas que están fuertemente relacionadas con el contenido musical de la banda. Es ahí donde se producen los gritos y las demostraciones viscerales del sentir producto de los acontecimientos. La temática oscura está relacionada con sentimientos de rabia y agresividad, como sucede también con Diavol Strain.

De a poco empieza a llegar más gente, pero no se logra llenar el local. Es una tocata íntima, cercana, no hay un escenario propiamente tal. Son ellas instaladas con sus aparatos en el piso y rodeadas por las mesas. Hay amigos y gente que llegó por casualidad. (...) No parece importarles eso si la cantidad de personas, tocan de todas formas y tocan bien. Este acercamiento parece uno al living de la casa de las chicas, a entrar un poquito más al núcleo que han ido conformando. La Isla se muestra así, no con el atrevimiento irreverente y rockero del Bar de René, pero como un lugar para conversar con los decibeles de la música a un nivel más moderado.

Relato Etnográfico: Tocata Blasfemme. Isla de Encanta.

Otro contexto distinto es el que se da en Isla de Encanta para la presentación de Blasfemme. Es mucho más íntima debido a la infraestructura del lugar y al formato acústico. En esta oportunidad la oscuridad está más plasmada en las temáticas de las canciones, el sonido y la actitud introspectiva de Blasfemme que recuerda al shoegaze. Sin embargo, sus presentaciones rockeras repiten los patrones anteriormente mencionados, los gritos y los movimientos de cabeza que el público sigue no tardan en aparecer cuando se presentan en el escenario de FemFest.

Intimidad: Natalia & Banda, Dadalú, Amanitas.

La segunda categoría está relacionada con la sexualidad, la liberación y la cercanía. Esto queda englobado en lo que denominados la intimidad. En esta ocasión se habla desde una cercanía establecida desde lo íntimo, tocando temáticas personales junto a una música menos estridente y agresiva, más melódica al igual que la voz de las protagonistas. Las bandas se alejan del rock clásico para mezclar distintos estilos, los bailes sobre el escenario y con los cuales responde el público son más sensuales y armoniosos.

La sexualidad femenina, íntima y de disfrute, se presenta como una liberación. Este es uno de los elementos comunes que aparece con más fuerza cuando se tiene en cuenta su relevancia en las raíces del rock, la liberación por medio de la catarsis o por medio de despojarse de tabúes. El erotismo y la oscuridad aparecen como categorías que evocan directamente la rebeldía. También se comienza a ver algo que ya vislumbrábamos en el



capítulo anterior; la amistad y el andar en grupo son un factor común en las tocatas. Asistir con grupos de amigas a esta clase de eventos es también una estrategia, ya que muchas veces se dan en lugares apartados o terminan de madrugada, es una forma también de cuidarse entre mujeres.

Al momento de presentarse Natalia & Banda, no manejo mucha información con anterioridad a diferencia de otros proyectos con más antigüedad. La curiosidad me hace llegar temprano para buscar buen asiento y observar cómo se va tejiendo el momento previo a la tocata. La mayoría del público se concentra en una mesa de lo que se nota son amigas, misma mesa de la que más tarde emerge la vocalista de la banda para subir al escenario entre danzas muy gesticuladas con movimientos de brazos y caderas.

Rockera 4 N emerge de entre el público imitando las danzas de una bailarina de oriente. Su look recuerda a Amy Whinhouse, con el delineado oscuro en punta y el flequillo recto. Sube al escenario y la música del DJ de a poco disminuye, se acopla a ella.
--

Relato Etnográfico: Natalia & Banda. Bar de René.

Arriba del escenario, Rockera 4 N. hace coincidir una serie de elementos artísticos que a primera vista me parecen dispares. Desde los géneros musicales con los cuales experimenta, hasta los perfiles de quienes la acompañan frente al público. Su música mezcla elementos de la fuerza y carácter del rock con la parte más latina yailable de la cumbia. También trae consigo los efectos de la electrónica, pero también la voz cálida y enormemente emotiva de los boleros. Uno creería que una mezcla así tendría pocas posibilidades de funcionar, pero la vocalista y sus músicos lo hacen coincidir de una forma diferente y entretenida.

Cantautora popular y compositora, Rockera 4 N. es la cantante de la banda Maldita Bohemia desde sus inicios (2012) hasta la actualidad, momento en el cual se encuentran en un descanso. Fue la voz de la banda Chorizo salvaje y además es solista. También es artista visual y diseñadora. Su mezcla de estilos es también un intento de rescatar la Latinoamérica más popular que disfruta bailando cumbia. Es así como incluye elementos a primera vista poco congruentes con el escenario, como una bandera y percusión mapuches, pero todo con la misma intencionalidad. En el libro “Sube La Radio, los discos que nos volaron la cabeza” (2017), señala:

“Es difícil para mí decidir cuál sería el disco que me impulsó a componer canciones, pues en mis letras hay influencias tan diversas como The Cure, The Clash, Alton Ellis, Lucha Reyes y Los Gaiteros de san Jacinto. Así aprendí a escribir sobre lo



cotidiano, desde lo más íntimo hasta el contexto sociocultural por el cual estaba pasando. Me di cuenta de que siendo artista tienes responsabilidades más allá del ego y una de ellas es representar la realidad que te envuelve, sea buena o mala, como una descarga, una denuncia o una declaración de amor."

Con estas palabras explicita su compromiso musical y la relación que existe entre sus elecciones de estilo y dicho discurso, las cuales serán motivo de análisis en capítulos posteriores.

Sube al escenario y la música del DJ de a poco disminuye, se acopla a ella. La siguen su inusual banda y dentro de poco están partiendo con el primer tema: Una versiónailable y media tecno de Run Run se fue pal' Norte. La canción es introducida por los múltiples efectos del DJ, que realiza desde una computadora que descansa sobre una bandera mapuche. Esta cuenta con un amplio set de sintetizadores tipo teclado.

A esto se acopla el sonido del bajo, un punteo constante que hace latir el lugar dándole una profundidad distinta, utilizando un patrón rítmico que recuerda al pop de los ochenta, al reproducir una sonoridadailable y electrónica con una línea rítmica liviana con notas cortas y saltos pausados. Entonces entra un elemento disruptivo y nuevo; el rasgueo clásico del charango, utilizado comúnmente para música folclórica, ahora le añade velocidad a la música.

Los puristas no lo calificarían de rock, yo tampoco sé muy bien que es, pero atrapa, es entretenido y Rockera 4 N no tarda en encantar al público con canciones prendidas,ailables y románticas baladas de antaño modernizadas a su propio estilo. La apuesta en sí misma está más volcada en el estilo más que en lo lírico, siendo varias canciones *covers* del ayer modernizados, baladas convertidas en algo más ruidoso. La gracia acá está en la mezcla, en la bandera mapuche debajo de un computador Mac con el cual el DJ hace sonidos que parecen una mezcla de algo alienígena con el llamado de un delfín en el océano.

La voz de Rockera 4 N es entonada y melodiosa, tiene fuerza y técnica que hace lucir cuando se queda en un punto fijo del escenario, priorizando el apoyo vocal antes del baile, aun así, los interludios instrumentales le permiten seguir desplazándose por el escenario con una danza de menos y saltos. Su voz deja entrever las distintas influencias de su música. Pero si hay algo que se nota con fuerza es que Rockera 4 N no tiene miedo de incorporar elementos tan aparentemente dispares como cumbia, balada, techo y rock.

Relato Etnográfico: Natalia y Banda, Bar de René.



Uno de los primeros elementos relacionados con la intimidad que aparece es el baile más sensual que frenético. Los movimientos más suaves van de la mano con una voz más melodiosa, elemento que va a repetirse en todas las bandas bajo esta categoría. También se produce una mezcla de estilos que se aleja del rock más clásico del sonido oscuro anterior, al no existir esta relación con algo 'rudo', da más espacio a la experimentación. Así lo demuestra Natalia con la mezcla de un sonido pop ochentero con charangos y efectos del DJ.

A pesar del uso de tantos elementos dispares, la voz de Rockera 4 N es privilegiada y protagoniza las canciones. Aunque posee temas propios que apelan directamente a temáticas sociales, los covers bailables y la apuesta por la modernización de estos es lo que más queda en la memoria, al tomar canciones tan reconocibles como Run Run se fue pal' norte y darles una nueva sonoridad.

Rockera 4:

Me crie con cumbias y boleros. Todos los fines de semana fueron de jaranas en la casa materna, por ende, lo primero que aprendí fue a naturalizar la bohemia, la cerveza y la melancolía. Porque ¿quién no ha partido la fiesta brindando lleno de euforia para después caer en el trago más profundo y amargo al desaparecer la noche?

La intimidad también puede ser melancólica, los sentimientos más quietos y menos agresivos, pero no necesariamente todos de fiesta y baile. Ahí es donde Natalia usa el sonido típico de los boleros, la voz desgarrada en las canciones de amor, para entregar esto.

La cantante se mueve como imitando bailes árabes, contoneando las caderas y elevando los brazos mientras entona Run Run se fue pal Norte. El hombre al charango aporrea con más energía las cuerdas cuyo eco acompaña el bajo de un sujeto que bien podría estar en una banda de blues.

Cuando terminan la gente está aglomerada frente al escenario para bailar con la música. No estamos muy seguras de que ha pasado, pero ha sido divertido y esa parece ser la idea. Soltar el cuerpo, divertirse, la catarsis no por medio del dolor si no que por medio del disfrutar. Es distinto aquí también, en el Bar de René tan clásicamente rockero, de forma casi purista con sus hombres grandes llenos de tatuajes, con el pelo largo y enmarañado que ahora se asoman a mirar de donde viene ese sonido tan diferente.

Relato Etnográfico: Natalia & Banda, Bar de René.



La idea de intimidad surge de mano con la sensualidad ligada a los bailes y movimientos de cadera de la vocalista de Natalia & Banda, el sonidoailable que produce la mezcla de estilos permite que esto suceda. En el caso de Natalia & Banda, los elementos que podemos asociar con esta idea de erotismo e intimidad son la voz melodiosa, el baile contoneado, la mezcla de estilos sonoros que permiten dichos bailes, así como permiten las baladas de amor. Todo esto tiene como resultado un sonido distinto a los más oscuros, en donde la voz es más protagonista que la guitarra, pero no por medio de gritos, sino que por medio del canto. Dadalú se presenta subiendo al escenario con músicos en guitarras y coros, pero siendo la voz femenina la principal, además de tecladista. Es una de las voces femeninas más llamativas de la escena independiente, siendo este reconocimiento el resultado de una suma de factores; sus rimas muchas veces irónicas, contestatarias e irreverentes y la variedad de estilos que luce en su música.

Arriba del escenario sus canciones mezclan sintetizadores y guitarras, haciendo muestra de una gran versatilidad musical, arreglos que no tienen vergüenza de mezclar pop, hip-hop, grunge y músicaailable. A mi parecer, su sonido es mucho más apreciable en vivo que en los demos de soundcloud, demostrando que su lugar está en el escenario, interactuando con el público e improvisando. Es ahí donde se muestra más viva que nunca, en donde espontáneamente emergen frases y consignas relacionadas al acontecer nacional a las que el público responde con energía.

Rockera 5 D, vocalista de Dadalú, además da cuenta de sus propias inquietudes en la producción de su música, haciendo cuenta de ello al incorporar artículos como una arpillera en referencia a Violeta Parra, un velo de luto por las mujeres muertas por violencia machista, o un 'accesorio' que parecen ser trompas de Falopio enrolladas en su cuello. Dadalú se dio a conocer como la vocalista de Colectivo Etéreo, una banda de Hip-Hop en la que es la única integrante femenina y también la vocalista.

Su trabajo como solista la ha llevado a un espacio distinto en la escena independiente, como lo ha sido la plataforma FemFest, en donde ha dado cuenta de su discurso más político en relación con la mujer en la industria de la música. En el libro recopilatorio "Sube el volumen; los discos que nos volaron la cabeza", habla de su inquietud acerca de las temáticas en las que la música ha incursionado y como ha marcado distancias con estas:

"No tenía nada que ver con el rap que conocía, donde todo se trataba de "soy más bacán que tú", "las mujeres son perras, dame plata"; o con el rap chileno, que me parecía una copia literal al rap español, donde hablaban de las minas como algo para culear y de puras coas que me parecían tan vacías, tan ajenas"

En el escenario, Dadalú demuestra este posicionamiento por medio de vestimenta, letras, materialidad sonora e interpelación directa al público.



Rockera 5 D. parte su presentación apelando al público presente, el velo negro cubriendo su rostro: “*Veo que hay hartas de negro*” “*Se vinieron de la marcha ¿cierto?*” La conexión es inmediata, los asistentes vitorean ante la mención y Dadalú dedica la presentación a la consigna de Ni Una Menos, el sonido electrónico de la mesa de sonido mezclado con las guitarras de sus músicos y su propia voz potente y aguda dan inicio a la presentación. La base rítmica -una percusión electrónica y sintetizadores- es lo primero en ser introducido, seguido de Dadalú tocando un teclado con distorsión en el cual apoya una lata de cerveza. Entonces entra con su voz, rapeando: *Mira como ella está siendo testeada.*

Tanto su voz como la melodía son apoyadas por un bajo y una guitarra de arreglos simples y sin mayor protagonismo. Con la caja de efectos interrumpe la base rítmica para agregar un puente sonoro con efectos y distorsión, generando una breve pausa antes de seguir con la melodía principal. La guitarra toca notas sueltas acompañadas de los efectos del teclado, que debido a la distorsión suena a algo así como la vibración de una cuerda suelta. Se repite este patrón melódico marcado por las interrupciones de los efectos de la caja antes de entrar a un nuevo verso. La voz es aguda y entra en versos rápidos entre rap y declamación. A ratos se acoplan voces masculinas para hacer un coro potente y casi gritado: *Sangra, sangra, con olor a marisco.*

Para el final de la canción aumenta la velocidad y cantidad de efectos que va sumando entre la caja y el teclado, utilizando los mismos recursos que con anterioridad, pero agregando velocidad hasta saturar de sonidos y distorsión la melodía con la repetición de los patrones rítmicos. Durante esto baila y se mueve en el espacio que corresponde al teclado y la caja de efectos que mantiene a su lado, sin desplazarse demasiado por la necesidad de utilizarlos. El repertorio de Dadalú está lleno de referencias. Hay clásicas canciones de reggaetón a las cuales les cambia la letra *dale con el látigo a la mentalidad* y *papi chulo* son ejemplos de ello.

El público ríe y termina la presentación con una canción que hace homenaje a Sepultura y su canción War for Territory, haciendo uso de los gritos guturales en los coros, acompañada de la voz de sus compañeros de banda, haciendo un contraste entretenido y notorio entre su tono más melódico y agudo. Para estos guturales se dobla sobre sí misma en el centro del escenario, haciendo uso del apoyo torácico para el *screaming*. Cuando no hace uso de sus instrumentos tiene la posibilidad de desplazarse más por el escenario.

Relato Etnográfico: Bar de René, Dadalú.



Nuevamente se repite una voz protagonista y aguda junto a una tendencia a la experimentación y la mezcla de estilos. Dadalú si usa el screaming pero más bien como una referencia metatextual a la canción de Sepultura. En ella las referencias a la intimidad están en los temas de las canciones y en su puesta en escena, el utilizar un velo por el luto de las mujeres, imitaciones de tiras de carne por los rollos de las mujeres gordas o una polera con una vagina dibujada de forma realista a la cual le acerca el micrófono para que tenga voz. Las letras de Rockera 5 D. ahondan en ejercicios de reflexión en torno a temas sociales, de forma lúdica como sus presentaciones, su forma de relacionarse con el público y su forma de vestir. Se trata de un ejercicio reflexivo no solo en cuanto a lo que podemos ver como sociedad, pero también como una autoafirmación de quienes somos en ella.



Una de las características del sonido de Dadalú que más llama la atención es la ausencia de protagonismo en la guitarra. El bajo si bien da una base rítmica, toda la melodía está sostenida por los efectos de sintetizador y la voz de rap que produce una fricción sonora entre elementos de una sonoridad alternativa y saturada situada en la experimentalidad,

con un canto agudo y melódico que se mueve entre el verso del rap y la declamación performativa.

Lo más protagónico es la voz junto con la mezcla de efectos realizada entre el teclado y la caja de sonidos, resultando en sintetizadores que realizan líneas melódicas de cuerdas distorsionadas y frases características, la amplia gama de timbres contenidos en una tecla. A medida que el tema avanza se van añadiendo nuevos efectos que se acoplan a los demás, aumentando también el tempo. Otra característica importante es que Dadalú toma elementos de distintos géneros para sumarlos a su propuesta, algo similar a lo que realiza



Rockera 4 N, pero con estilos distintos, como es la inclusión de War for Territory, con los sonidos guturales característicos del heavy metal en el coro. En el contexto de la canción, esto requiere un conocimiento previo acerca del tema y el grupo Sepultura, para hacer más sentido de la lírica, por lo cual hay un se espera cierta competencia de parte de la audiencia. Dadalú realiza una gestualidad exagerada junto con movimientos de baile característicos de géneros como el rap y el hip-hop, incluyendo estos géneros en su canto que es más agudo que el de las bandas presenciadas anteriormente.

“¿Por qué los hombres le tienen tanto miedo a la intimidad si es tan bonita?” Con eso introduce una de sus canciones de amor, pero haciendo la distinción inmediata entre el amor romántico de los machos, “no todo es penetración, abuso, violación”

Relato Etnográfico: Dadalú, Bar de René.



Dadalú interpela directamente a los asistentes masculinos señalando la idea de un miedo a la intimidad a la cual hacen referencia sus canciones. Esta intimidad aparece en contraposición a la penetración, el abuso y la violación que son puestas como símiles Dadalú se refiere

a la intimidad por medio de temáticas personales como la menstruación o la sexualidad. Esto se ve en su sonido experimental en el cual nuevamente la voz es protagonista, además mezcla sonidos bailables, invitando al público a unírsele con el cuerpo tanto como con la voz.

Otro contexto distinto que se da es el de la feria Cohete Lunar, lugar creado para dar a conocer distintos tipos de muestras artísticas alternativas. Esta instancia se aleja del jolgorio



del carrito nocturno, pero mantiene la idea de juntarse con amigos, la cercanía. También sigue con una idea austera que toma distancia de lujos y el gran comercio, apostando por la autogestión de quienes venden comida hecha en casa o sus propios dibujos, muy al estilo DIY del punk. A lo anterior se añade el hecho de que estas instancias permiten una mayor interacción con las artistas luego de la presentación, no hay camarines ni tras bambalinas. Tanto en el Bar de René, donde las artistas carretean antes y después de presentarse, como en la feria Cohete Lunar donde Amanitas se pasea entre los puestos disfrutando de lo que hay a la venta. El contacto es mucho más directo y horizontal. Amanitas es la única banda compuesta únicamente por mujeres que se presenta en Cohete Lunar. Aún más, Amanitas es la única que posee integrantes mujeres.

Amanitas es una banda chilena compuesta por cinco mujeres que crea una mezcla moderna de rock alternativo y dreampop. La conformación actual de Amanitas nace en Santiago el año 2014. Antes de concretarse con dicha formación, ya había ganado un premio Altazor, con el disco llamado "Sale el mundo a Gritar" sin embargo, consideran esta una etapa de autoconocimiento y exploración, ya no tocando canciones de dicho disco. El 2016 lanzan el EP Anónima, que se financia por la modalidad crowdfunding que consiste en aportes voluntarios. En Julio de ese año la banda realiza su primera gira con destino a China, para tocar en distintos festivales de intercambio cultural.

La estética de la banda recuerda un poco al estilo vaporwave, con sus caracteres japoneses y colores pasteles que envuelven a la audiencia en una especie de sueño onírico, caracterizando un mundo surrealista. Se diferencian de otras bandas de la escena por melodías ensoñadoras, armonías propias de una música más melancólicas, al igual que letras de carácter más abstracto, en donde no hay una apelación tan directa a los temas críticos a tratar, pero sin dejar de abordarlos.



Sus letras abarcan temas de amor diverso, sensualidad y descubrimiento, todo creado desde la experiencia de ser mujer latina. Destacan siempre la complicidad existente entre las participantes, este amor fraterno que se exhibe en cada una de sus canciones y presentaciones es uno de los principales elementos de la banda, que ayuda a causar esa suerte de envolvimiento en el ambiente que crea su música. Son las últimas en tocar. Antes de ellas me pareció que el sonido del recinto no era muy bueno, pero al escucharlas noto que es algo de cada banda, porque la música de Amanitas llega limpia y clara, armonizada por los pequeños conejitos luminosos que una de las integrantes coloca sobre el equipo de sonido cuando el sol empieza a caer.

Primero entra la batería, marcando el ritmo con fuerza para que luego se le sume la guitarra y el teclado con distorsión. La mesa de sonido añade efectos que van dando forma a esta idea onírica, temática que puebla letras y sonidos. Cuando comienzan a tocar la chica de la mano rota se queda sentada en el suelo, mirando a su banda, cantando bajo las canciones y moviendo la cabeza al ritmo de los acordes lentos y armoniosos que adecuaron para este nuevo formato.

Un punteo acompaña a la voz melodiosa que vocaliza y alarga las vocales. El teclado y la mesa de sonido apoyan su melodía. A esta vocalización sin letra se van sumando otras voces para dar la entrada a una parte puramente instrumental, en donde mueven el cabello al son de la música, bailando con sus instrumentos.

Cuando vuelven al coro usar el recurso de cortes y acentos de batería para dar más énfasis a la melodía principal. La guitarra vuelve a entrar con el punteo ejecutando el motivo principal. Luego el teclado lo repite agregando distorsión, luego nuevamente la guitarra, pero esta vez rasgueando la armonía en vez de llevar el motivo en el punteo. La guitarra va enlenteciendo la melodía como creando un preámbulo antes que entren de nuevo todas las voces juntas con fuerza, haciendo uso de la cantidad de gente el escenario (cinco mujeres) para hacer más juegos de voces. Luego de nuevo la voz con



la letra sola, acompañada tan solo por el teclado y haciendo un alto a la percusión para darle un cierre suave.

La siguiente es una canción erótica y se nota en el temple de la voz de la vocalista que ronronea como un gato y se acopla a las cuerdas de una guitarra acústica tranquila pero firme, cuyas notas llegan claras y llenan el lugar sin techo. El punteo de la guitarra es importante también en otras canciones más oscuras, pero la voz siempre es melodiosa. Se incluyen variedad de efectos provenientes de la mesa de DJ, incluso en este formato más acústico no se pierde la identidad de darle una sonoridad onírica a su música.

La voz tiene mucho protagonismo, las melodías quedan como flotando entre el espacio mínimo que separa al escenario del público, más que las letras propiamente tales. Se nota la técnica de la vocalista por la forma en que sabe sacar apoyo para proyectar la voz estando sentada. Su voz aguda que alcanza octavas altas, alargando las vocales y aprovechando este rango para entregar una sonoridad de ensueño.

Relato Etnográfico: Feria Cohete Lunar, Amanitas.

Amanitas logra esta suavidad atmosférica y ensoñadora por medio de los pedales de efectos de eco y *delay* que adornan las melodías que lleva la guitarra. A esto se suman los punteos delicados y claros que llevan consigo la melodía principal, distinguiéndose del sonido más atmosférico que proviene de la mesa de efectos y el teclado. La voz melódica y suave habla con letras más abstractas y metafóricas que bandas anteriores. Entre su repertorio figuran canciones eróticas que hablan del placer femenino, esto se transmite no solo en el ronroneo de la voz, sino que también en esta atmósfera de efectos y texturas, produciendo una pared de sonido, alejándose de elementos como la repetición de riff de guitarra.

El sonido envolvente se traduce en la forma en la que el público interactúa con la música, y a la vez se desprende de una serie de elementos como son los juegos de voces, la tonalidad melódica, o la forma en la que se utilizan los instrumentos para mezclar patrones melódicos claros con efectos sonoros que dan la idea de abstracción onírica. Esta idea onírica viene directamente del *Dream Pop*, un subgénero del rock alternativo que arrastra consigo elementos del *shoegaze* y del *new-wave*, subgéneros que bandas anteriores ya han recogido. En estos géneros hay especial preocupación por la textura y la atmósfera de la melodía, siendo de vital importancia la inmersión del oyente.

Para lograr esto Amanitas cuenta con diversos elementos en el escenario; guitarra, bajo, teclado, sintetizador, múltiples pedales, batería, cinco voces y una mesa de efectos logran



esta muralla de sonido, esta atmósfera entre melancólica y de ensueño, logrando así atrapar a los espectadores. Esta inmersión también es recogida del shoegaze, pero existe un mayor contacto con el público y entre ellas. Es este trabajo en equipo lo que permite que más instrumentos y efectos vayan acoplándose al sonido, junto con las voces que dan apoyo y fuerza a la vocalista en los coros, logrando una armonía suave y clara.

Esto se toma como una affordance para el gesto de cerrar los ojos y mover la cabeza al ritmo, dejándose llevar por la melodía y teniendo como resultado la inmersión del oyente en la envolvente atmósfera de la banda. La banda pone así su atención en la producción de esta atmósfera, desde las letras abstractas hasta la utilización de elementos como conejos luminosos adornando el escenario. La forma de vestir, los colores pasteles en contraste con las vestimentas más oscuras o los cabellos teñidos, dan a entender qué si bien este ambiente también es melancólico, no cae en lo tenebroso o siniestro. El mayor énfasis está entonces en la interpretación, la suma de elementos para crear un sonido específico, ayudándose para ello de efectos, pero también de una voz con un timbre dulce, atrayente, acompañados de punteos de guitarra que se diferencian de los riffs saturados de bandas más cercanas al punk-rock, creando una sonoridad única, pero con raíces comunes a las otras bandas.

En esta ocasión Amanitas se presenta con un sonido acústico que dista del rockero que las caracteriza, debido a una lesión de la guitarrista principal. Sin embargo, su música tiene una característica particular de las bandas de mujeres que se atreven a hablar de sexo y sensualidad. Es una música más erótica que romántica. Esta nueva categoría, el erotismo, aparece también como una declaración de principios.

El baile nuevamente se repite como una de las expresiones corporales más utilizadas por las artistas, lo cual despierta en el público iguales deseos de bailar. El canto sin altura y con énfasis rítmico permite mayor movimiento corporal lo cual permite un mayor desplazamiento por el escenario como también el incorporar movimientos de baile improvisados y lacios. En el caso de las bandas de sonido y temas íntimos, el baile tiene una intencionalidad y dirección a diferencia del desenfreno del sonido oscuro.

Esta música erótica significa también hablar de la sexualidad desde una perspectiva femenina. Con anterioridad, el rock había empoderado a sus fans femeninas cuando estas, acunadas por los teatros locales en donde se realizaban los conciertos, podían liberarse de los rituales y las presiones sociales, las fans femeninas pudieron así explorar sexualidades que se desviaban de lo establecido socialmente (Martin, 1995). Sin embargo, esto había sido principalmente desde la perspectiva de audiencia frente a artistas masculinos, en esta ocasión las mujeres se presentan sobre el escenario.



El erotismo se presenta en forma de letras susurradas, murmullos que no pierden la firmeza en compañía de los rasgueos de una guitarra rockera, evocando también una sensación de liberación. Anteriormente señalábamos como el cuerpo tenía una vital importancia a la hora de la significación musical, en ese apartado el erotismo de Rockera 4 N. estaba impreso en sus bailes con una connotación de liberación igualmente presente. Sin embargo, ella también señala la importancia de la oscuridad en su manera más melancólica como influencia musical.

Lleva una polera con una vagina enorme de colores y con alas. También lleva un velo cubriendo su rostro, porque efectivamente estamos de luto. En otras ocasiones lleva alrededor de su cuello pedazos de género que envuelven algodón emulando 'rollos de carne', en lo que ella refiere son los rollos mentales que se pasa una, y también una apología a la gordura en una sociedad gordofóbica.

Relato Etnográfico: Dadalú, Bar de René.

De la mano al sonido, la puesta en escena de las bandas con un sonido íntimo también hace referencia a estas temáticas. En el caso de Dadalú es mediante el uso de partes del cuerpo como la grasa y la vagina. En Amanitas se trata de algo más sutil que es parte de la atmosfera más que de algo tangible, mientras que Natalia & Banda lo exterioriza mediante la danza. Los accesorios que utiliza sobre el escenario como la bandera mapuche están relacionados con su posición política, algo que encuentra pertinente incluir y dar a conocer con el público.

En las tres oportunidades la relación con el público se mantiene horizontal, pero con una complicidad lograda por medio de las interacciones corporales como el baile o la cercanía física del escenario, más que una participación activa sobre este como fue el caso de Vaso de Leche, o el resultado de un mosch pit. El sonido experimental de estas bandas y las temáticas personales causan un efecto distinto al caos de la oscuridad, incluso en el ambiente festivo de Natalia & Banda y Dadalu, la última incluso utilizando frases de clásicas canciones de reggaetón para invitar a los asistentes a bailar. Otro factor común es el protagonismo de la voz y por lo mismo de las letras y sus temáticas. Aquí las guitarras no son lo más importante. Al alejarse del sonido asociado al rock clásico pueden también experimentar utilizando distintos instrumentos, efectos y técnicas musicales de estilos tan diversos como los boleros o el hip hop.



CAPÍTULO VI: LETRAS; Representación del discurso feminista en las líricas.

Anteriormente vimos como el discurso feminista se veía representado en las relaciones y dinámicas dentro de la escena, las cuales a su vez se ven representadas por medio de distintos actos en el escenario. En este capítulo trasladaremos aquello a las letras de las canciones entonadas por las bandas.

Hombres y mujeres han utilizado la canción como una herramienta que da cuenta sentimientos y el mundo interior de las personas. Para esto se ha valido de la conjugación del lenguaje y la musicalidad, sirviendo como medio de comprensión estética del mundo en que hombres y mujeres se desenvuelven (Lukinovic, 2015). De esta forma surge la necesidad de otorgar distintos sentidos y utilidades a las canciones, especialmente cuando los medios de representación se ven anulados por situaciones de conflicto. En el caso del rock femenino esto se debería a la falta de referentes musicales para las mujeres y sus problemáticas en este género musical.

La canción en sí se presenta como una articulación lingüística y producto de una cultura, sin embargo, la resignificación de su funcionalidad que varía dependiendo del grupo, la define y estructura como un objeto estrictamente cultural (Lukinovic, 2015). De esta manera, en este capítulo, tomamos como objeto de estudio a la canción producida por sujetos que han resignificado persona y colectivamente dicho objeto, buscando la expresión y difusión de su sentir y de su postura dentro de un contexto cultural.

La mayoría de las personas se refieren a las palabras cuando se les pregunta por el significado de las canciones. Para examinar estas palabras se pueden tomar dos tipos de estrategias, tratar las canciones como poemas, objetos literarios que pueden ser analizados por completo separados de la música, o como actos de habla, palabras para ser analizadas en la performance (Frith, 1996).

En el caso de nuestra investigación, las letras deben ser analizadas entendiendo la performance en la que se envuelven para así poner en juego el discurso en relación con la escenificación de este. Analizar la lírica es un abordaje metodológico para establecer la relación con la puesta en escena, la existencia de discordancia o concordancia, como se articulan finalmente ambas sobre el escenario, entendiéndolas como parte de un todo.

La melodía básica y la estructura rítmica de una canción son entendidas por las personas por medio de las palabras, incluso si estas vienen en fragmentos como son los coros. (Frith, 1996). En referencia a esto, Frith en su trabajo *Performing Rites: On the value of Popular music* (1996), establece dos estrategias analíticas a adoptar para dirigirse a las letras de las canciones. Ejemplificando con las canciones de amor y como estas cambian a través



del tiempo, estas podrían reflejar las cambiantes normas sociales respecto al amor y podrían ser una evidencia útil de como las personas entienden el amor y los códigos sociales asociados.

Desde esta perspectiva las canciones populares expresan valores comunes y hablar por los millones de personas que las escuchan, actuando como piezas de historia oral (Frith, 1996). Sin embargo, la música a la que refiere esta investigación no tiene una llegada mediática ni pretende tenerla, son una alternativa a los mediático y por lo tanto no representan los valores sociales hegemónicos, si no que los de sus públicos específicos, la tradición oral de dichas tribus.

La segunda estrategia analítica y la cual se adapta más a esta idea, es la de como las canciones responden a determinados propósitos. Frith (1996) lo ejemplifica con las canciones de Blues en donde la gente negra hablaba del amor como algo frágil y ambivalente imperfecto. Las canciones de los negros tenían distintas posibilidades líricas porque servían a propósitos distintos que las canciones blancas (Frith, 1996). El propósito de las canciones under de mujeres tienen también distintas motivaciones, que no responden al mercado.

Las letras de las canciones no son sobre ideas o contenido, sino que son acerca de la expresión de este. Frith lo ejemplifica primero con las canciones de amor, estas no hacen que la gente se enamore, pero entregan los medios para articular los sentimientos asociados con estar enamorado (Frith, 1996). Las canciones se transforman en narrativas. Una vez que entendemos que las letras a analizar no son palabras, si no que palabras en performance, múltiples opciones analíticas aparecen. Las líricas son entonces una forma de retórica u oratoria y deben ser tratadas como una forma de relación persuasiva entre el cantante y su público (Frith, 1996). Desde esta perspectiva, las letras existen para llevar consigo el significado de la canción y no viceversa.

Para articular las letras en relación con la performance y al propósito que responden, vamos a utilizar las categorías acuñadas por Levitin (2008) en su libro *The World in Six Songs*, adaptando sus categorías para ser entrecruzadas por el factor de género que nos interesa, para así poder dividir el corpus por ejes temáticos y realizar el correspondiente análisis.

Conocimiento, lo que sabemos las mujeres.

La primera categoría pertinente para nuestro análisis es la que Levitin (2008) denomina en referencia al conocimiento. En la explicación que el autor hace de este término indica que las canciones que caen dentro de dicha categorización son aquellas con capacidad de comunicar cierta información acerca del mundo y de la sociedad que nos rodea, utilizando la música para la trasmisión de dicho conocimiento por medio de recursos poéticos. (Levitin, 2008). Un ejemplo de esto son las rimas, el ritmo de los versos, acentos, estructuras,



melodías, etc. Muchas veces este conocimiento puede estar escrito como un ruego para el oyente, para que sepa o recuerde algo, en ese caso la canción tiene una finalidad de recordatorio.

Otro caso son las canciones que cuentan historias que valen la pena inmortalizar, ya sea como advertencia o moraleja. Se escriben para codificar las lecciones aprendidas y que no deben ser olvidadas, el saber estas cosas, el haber pasado por tanto para aprenderlas, refleja intereses, prioridades, motivaciones y emociones. (Levitin, 2008).

Si cuando chica te gustaba la vecina
y ya sabías de rebeldías,
¿qué te dio por la vida heteronormativa?

Si de chica que nadie te veía
precisamente por gustarte la vecina,
Te quedaste bien dormida,
heteronormativa.
Homopasiva.
Heteroactiva.
Confundida.
Homosuicida.

A nosotras se nos dice que es normal
jugar al papá y a la mamá,
seguir un modelo universal
o copiarle a un pituco homosexual.

En el caso de “Heteronormativa” de la banda Horregias, se hace uso de la rima en el coro para la reiteración de una idea fija en contra de la heteronormatividad y la heterosexualidad obligatorias. Este conocimiento mezcla lo vivencial, apelando a una segunda persona singular, con términos de carácter más teórico como es la idea de ‘heteronormativa’, acusando a la oyente de serlo. Habla también de un ‘modelo universal’ reflejado en el jugar ‘al papá y a la mamá’ haciendo alusión a una heteronorma hegemónica, a lo que después agrega la imagen del ‘pituco homosexual’ en alusión a la idea de cómo la homosexualidad masculina es más aceptada en cuanto esta ha sido higienizada y aburguesada, por ello el adjetivo de ‘pituco’, ya que la no-heterosexualidad que muestran los medios de comunicación solo es masculina y bien acomodada. Estos planteamientos conceptuales denotan el manejo de ideas de género y clase.

Esto refleja una motivación y prioridad en la banda por la idea de la transmisión de un conocimiento no-heterosexual, apelando a un público que no solo conoce dichas ideas, sino que además las lleva consigo con tanta convicción como para cantarlas a viva voz en una



tocata. Este conocimiento está profundamente ligado a lo vivencial, cantado desde un yo mujer, pobre y lesbiana, forma en la que se identifican las integrantes de este grupo y que integran a su producción artística. De esta forma se refleja una fuerte concordancia entre las letras de sus canciones con la puesta en escena plagada de consignas contra los mismos males con esta canción denuncia.

Mira cómo ella está siendo testeada
mira cómo se prepara en la mañana
se levanta pensando en que va a ser evaluada
cinco veces miradas al espejo que no dicen nada
tres medidas que posiblemente la lleven a la fama
efímera es su condición y brillante su fachada
sí tan solo no sintiera su alma tan congelada
sí tan solo alguien de verdad la mirara
sí tan solo alguien de verdad la escuchara

Con la canción “Testeada” Rockera 5 D. hace uso de anáforas para repetir ciertas ideas. Por medio de la segunda persona singular se le habla directamente al oyente acerca de una tercera persona, una mujer que se ve víctima de una hegemonía que la pone a prueba, de ahí la idea del testeo como evaluación. Se repite la oposición del verse bien en contraposición con un vacío interior explicitado en el “alma tan congelada”. La mujer de la que se habla es vista como “mujer objeto”, sin interés por sus ideas ya que nadie de verdad la escucha ni la mira. El conocimiento que Rockera 5 D. quiere transmitir al oyente es acerca del trato a las mujeres que al mismo tiempo se rigen a lo ‘normal’ y esperado. Al hablar de esta canción, Rockera 5 D. comenta que:

“Es eso mezclado con reflexiones de las vidas de mujeres, que hacen todo, que trabajan, que sangran y siguen haciendo todo y tienen mucha fuerza, pero no lo saben y no están conscientes de ello, porque el sistema no quiere que estén conscientes de su fuerza, quieren que tengan baja autoestima y busquen afuera su valor, que busquen en otro”

La mujer de la que habla Rockera 5 D. desconoce su valor. Aquí es donde se expresa la prioridad y motivación artística, ese es el conocimiento que merece ser traspasado por medio de la repetición, el hacer algo frente al desconocimiento de este valor. Tanto en este tema como el anterior se hace una apelación a la mujer víctima de la norma. En Heteronormativa era directo a ella mientras que en Testeada es por medio de quien escucha la letra, sin embargo, el diálogo de conocimiento se da entre mujeres en vez de buscar una apelación directa a los poderes causantes de estas problemáticas.



mientras sangra por ser madre,
mientras suda cuando se la meten,
mientras llora cuando no te ve,
mientras se da cuenta que solo fue testeada,
y a ella su corazón le decía que estaba enamorada,
esperando la micro en heladas mañanas,
sangra sangra con olor a mariscos,
sangra sangra esperando a un capitán que la saque de su abismo.
mientras ella debería tomar el timón y dar órdenes de babor a estribor.

En esta parte de la canción vuelve a repetirse el uso de la anáfora, esta vez para graficar situaciones propias del ser mujer como la maternidad, la menstruación o el sexo con penetración. El amor romántico heterosexual también es graficado de forma en que la mujer busca en este un forma de salvación, al esperar que el 'capitán la saque de su abismo', aquí es donde entra el conocimiento a transmitir de la canción, el que "ella debería tomar el timón y dar órdenes de babor a estribor", esta línea da cuenta de la respuesta que encuentra Rockera 5 D. a la problemática que representa la mujer de la que se habla, una mujer anónima pero que vive el sin sentido de ser puesta a prueba y cuyo valor es medido por otro masculino, un novio que 'solo la testea'. La solución a esto es el tomar las riendas de la propia vida. Sobre esto Rockera 5 D. comenta:

"Escribiendo la letra pensé que también hablaba de los exnovios que me hicieron sentir usada, como si fuera una prueba y como nunca fui lo suficientemente buena para ellos."

Nuevamente el conocimiento de la artista es adquirido desde la experiencia. Es la codificación de la experiencia adquirida a través de errores y desengaños, pero immortalizada por medio de la música y utilizada como herramienta, como advertencia. Esto tiene directa relación con la forma en que se expresa en el escenario por medio de iconografía feminista como el uso de vaginas en su ropa, velos para dar la idea del luto, o los rollos de peluche que se pone alrededor del cuello para hablar no solo de la gordura, sino que también de los "rollos mentales". Esto habla de un cuestionamiento en cuanto a la figura de la mujer como objeto en contraposición a como ser reflexivo, todo desde el ser mujer.

Déjala que suba que suba que suba
Eoie, un holograma me encontré

Conozco un cielo de mentira,
Que profundizan con un nudo de ficción
Con ojos negros de rotunda atracción
Diluyen tinta en medio del mar
que da espejismos de algún ciclo zodiacal
Las dimensiones siempre alterarán



Déjala que suba que suba que suba
Eoie, un holograma me encontré

Escucho y siento un infinito
Que agudizan con secretos de cristal
Esconden las bellezas de un fractal"

La letra de la canción "Sudakalandia" de Amanitas llama la atención por hacer mayor uso de metáforas, predominando en la escena letras de carácter más directo como es el caso de Horregias y Dadalú. Aquí Amanitas usa un lenguaje más poético para transmitir su mensaje, por medio de imágenes abstractas que hacen sentido con su estilo onírico. En el texto se repite la idea de ficción y mentira, algo que altera el conocimiento y es necesario develar. Se habla también de el 'esconder' esta belleza, de un secreto que debe ser descubierto y que se mantiene oculto de forma intencional. El nombre de la canción, referencia a Sudamérica, nos indica que los ojos negros de los que se habla son ojos latinos, indígenas. En este caso el título es parte del texto, creando el contexto necesario para ir entretejiendo los significados. La canción habla en primera persona, pero también se apela al oyente en el coro cuando repite el 'déjala'. Al consultar a la banda sobre la intención de la letra, Rockera 1A respondió:

"Sudakalandia es una canción que critica el sistema o montaje que se ha diseñado para mantener cautivo y separado al pueblo latinoamericano (...) Esta canción es eso, es tomar consciencia de que nacimos en una era de engaño, en medio de historias, guerras, héroes y salvadores falsos. Dicen que nos descubrieron, pero no nos descubrieron porque nunca nos escucharon. Nos sumergieron a la fuerza en un mundo de mentira, nos sometieron y nos oprimieron. Vivimos entre ficción, espejismos, holograma y secretos, y hoy las nuevas generaciones tenemos la misión de descubrirnos."

Amanitas hace uso de la metáfora para codificar el mensaje que quiere entregar, pero procurando repetir la idea principal de la ficción utilizando analogías que hagan referencia a ello; fractales, hologramas y espejismos. El conocimiento que encarna la canción es uno ligado al descubrimiento, lo cual le da un carácter ritual a la canción. En palabras de Levitin (2008), las canciones de tinte religioso no son solo aquellas ancladas a un acto ritual específico. Pueden ser también acerca de una experiencia interna, acerca de lecciones espirituales sobre cambio, crecimiento, renovación, y otros tópicos religiosos por excelencia (Levitin, 2008). La música imprime estos pensamientos y unen memoria, movimiento y emoción en torno a un sentimiento de seguridad, un catalizador de dichas emociones. La función de conocimiento de Sudakalandia, que tiene como motivación el ayudar al



autodescubrimiento postcolonial, tiene también un carácter religioso para el autor, en cuanto estos cuestionamientos responden a tópicos rituales.

Estas canciones pueden apelar directamente al oyente acerca de prácticas en las que están errando (Heteronormativa), o contarle la historia de un tercero (Testeada), así como también recurrir a un ámbito más personal para transmitir dicha experiencia (Sudakalandia), pero al final la idea es la de codificar por medio de la música y el lenguaje distintos tipos de experiencias que merecen la pena ser transmitidas.

En el caso de las bandas de mujeres, estas experiencias se ven motivadas por el ser mujer, priorizando las vivencias comunes de estas bajo las distintas problemáticas que trae consigo el relacionarse con un cuerpo de mujer indígena y/o lesbiana en una sociedad cuyas estructuras hegemónicas no solo invisibilizan a estos cuerpos, sino que además los oprimen haciendo que sus experiencias sean enmudecidas. Mediante la música no solo se comparten las experiencias, sino que son vueltas a vivir, por medio del baile y del disfrute, del compartir entre mujeres que tienen una pluralidad de cosas en común es que este conocimiento se va multiplicando, de boca en boca y baile en baile.

Confort, el desquite acompañado.

Otra categoría pertinente es la que Levitin denomina confort. Esta particularidad se encuentra en las letras tristes y desgarradoras que hablan de experiencias dolorosas como traiciones e infidelidades, ya que el compartir esta experiencia brinda una suerte de camaradería (Levitin, 2008). Ejemplos de esto son artistas como REM y Morrissey, quienes figuran como inspiraciones para las corrientes como del darkwave. Las letras de dichos artistas hablaban de depresión y alienación, siendo el canto un consuelo, una herramienta para la catarsis. Cuando las personas están sobrellevadas por sensaciones de tristeza y frustración, la música feliz es especialmente irritante al hacerlos sentir aún menos comprendidos (Levitin, 2008). En su lugar, las canciones tristes brindan una sensación de acompañamiento, ayuda al proceso de recuperación el apoyarse en el sentimiento de ser entendido.

¡Fuego!
¡Destrucción!
Serpientes del horror
¿Cuántos días bastan para verte arder?
¿Cuántas Lunas replicando fisuras?
En las sombras florecen, esas sonrisas dementes.

Todo está al revés
Siento un vacío interior



Las penumbras
Las mismas dudas
Mi voz ahogada de espanto...
Descendiente
En mi vientre, adentro
FURIA

La canción “Furia” de Diabol Strain usa palabras precisas que hablan de horror y destrucción, no hay necesidad de embellecer un conjuro que relata en primera persona una experiencia asfixiante que causa furia en la narradora, quien espera ver arder a una tercera persona anónima. Desde lo personal se plantea una imagen que, a diferencia de los ejemplos de Levitin, se escapan de la tristeza poética de The Smiths para cantar desde la rabia. La canción no tiene la estructura tradicional con estribillo, valiéndose de una prosa más libre para evocar una imagen oscura. Acerca de esta canción Diabol Strain nos cuenta:

“Furia nació como una especie de mantra / conjuro contra la cultura en la que estamos sometidos, que es de herencia patriarcal. Por eso es que tiene esa intro la cual va in crescendo hasta llegar al inicio de la canción, y comienza llamando al fuego, a la destrucción de esa cadena que replica una y otra vez la basura de un sistema que propone la superioridad de unos contra otros. En un principio nació desde la vereda empírica de nuestros cuerpos de mujer y alma queer en contra del machismo (...)”

En este caso el confort viene de compartir una experiencia común de lo que Diabol Strain denomina ‘la vereda empírica de nuestros cuerpos de mujer’. Por medio de soltar esta rabia en contra de un objetivo común -el patriarcado- banda y público sienten la camaradería mencionada por Levitin, pero más por medio del enojo que de la tristeza. Este enojo es canalizado con la necesidad compartida por destruir el objeto de los pesares, así se espera ver arder al patriarcado para acabar con las penumbras, las dudas y el vacío interior que este instala en las mujeres, el constante cuestionamiento acerca de su valor. Mediante la música y la codificación de estos sentimientos a través de melodías oscuras es que el público se acompaña mutuamente.

Inquietudes te esperan
Te agarran cuando te quiebras
Tratas de escapar y ya no están

Corro odiando, buscando, matándote, odio
Desnuda sangrando, follando, escupiéndote

No me arrepiento no, sólo muerte te doy



Fantasías, sueños
Mentiras, ellas me decían y yo delirando se las creía

No me arrepiento no
Tampoco loca estoy
Sólo muerte te doy

Tormentos, lamentos
Secretos momentos
Besos, traiciones
Apariciones
Vida bonita, vida ficticia
Un infierno, un eterno recuerdo.

La fórmula de Blasfemme con “Tramposa” es similar, utilizando un lenguaje directo para evocar imágenes de angustia permeadas por el odio y el arrepentimiento. El primer párrafo está en segunda persona, ilustrando un escenario angustiante de dudas que envuelven al oyente. Luego de eso se vuelve a la primera persona, en femenino, que a su vez apela a una persona anónima a la cual dirige su odio. Esto permite a su vez una mayor conexión con el público, dotándolos de la herramienta para la catarsis que es el poder cantar y gritar “No me arrepiento no, sólo muerte te doy”. Esta estrategia de utilizar sentimientos negativos para crear camaradería entre los oyentes no es nueva, como lo graficó Levitin con sus ejemplos, e incluso remota más atrás en las raíces negras del blues. Sin embargo, el temple de cada estilo va de la mano con la utilidad que se le da a la música, variando estas dependiendo tanto de su público como de su contexto de producción. En este caso las injusticias del ser mujer no son enfrentadas con tristeza, si no que con una rabia que desprende energía transformadora.

Voy rumbo al destierro
donde arde sin fin todo el miedo que crece
Corre, corre!
Sin esperar desesperar
Es de noche
sombras se van sin esperar

Aullando seguiré
esteparia y sin nombre
donde muere el sol
y el cuerpo se corrompe
Cae del cielo
crepúsculo en sus óculos



Soy de invierno
crepúsculo indómito en mi
Al-ma

(No hay más traición, no hay más dolor
veneno que extirpa las flores marchitas del)
Al-ma!

“Autoexilio” de Diavol Strain repite la fórmula anteriormente mencionada, desde una primera persona femenina que nuevamente quiere ver arder, pero esta vez el miedo que causado por los pesares anteriores. Después de la rabia viene el alivio de la liberación. Esta canción de confort mezcla temáticas rituales como ocurrió anteriormente con Amanitas, por medio del autodescubrimiento y la reflexión causados por el irse lejos, temáticas de por si religiosas que se configuran en torno a un canto que rechaza el seguir sufriendo. Ahora banda y oyentes están unidos por el conjuro que es irse lejos para deshacerse del odio adquirido por este ‘lugar’ del que se alejan. Lugar que puede ser la casa, el país o un estado de mente. Diavol Strain habla de esto como:

“En cuanto a Autoexilio, viene de un lugar similar a Furia, pero que arranca desde la decepción de estar en un lugar que no te gusta ni te sientes parte (puede verse desde estar en Chile o con un grupo de personas), y prefieres "autoexiliarte", no pertenecer, ya sea moviéndote físicamente de ahí o en una simple actitud. Agarrarte a ti misma en esencia y abandonar todo lo que te succiona la energía, haciéndote más fuerte”.

Por medio de un imaginario oscuro Diavol Strain invoca la fortaleza y la esperanza que Levitin (2008) señalaba como el núcleo de todas las religiones, que eventualmente las cosas van a estar mejor. De esta forma el confort se mezcla con lo ritual, sin embargo, esta mejoría no viene de la mano de un ser externo, si no que viene del cambio interno, del propio cuestionamiento y eventualmente de que esto cree un movimiento, esta rabia sea canalizada en transformación, no necesariamente del medio, pero de uno mismo. Pero esto no puede lograrse solo, una herramienta indispensable en este proceso es la música de confort, que brinda el acompañamiento que a su vez significa saberse entendido, no ser la única persona envuelta en estas vivencias. Este sentimiento de camaradería puede ser un motor en esta reflexión que impulsa el cambio, revelando que ahí yace su mayor motivación.

Amistad, unidad, sororidad.

Un concepto que se ha repetido durante la investigación es el de la idea de amistad y solidaridad como una estrategia presente en la escena, una forma no solo de crear vínculos, pero también de mantener los espacios seguros y hacer más fácil el acceso a este de nuevas bandas y oyentes. El tener experiencias comunes no solo es un confort, como surgió



en la categoría pasada, sino que además brida una sensación de unidad que refuerza la idea de la existencia de un 'círculo de rock under femenino'. Debido a esto no es sorprendente que también surjan letras con esta temática, evidenciando así una fuerte concordancia entre la producción musical tanto instrumental, lírica como también la puesta en escena.

Para Levitin las canciones de amistad están marcadas por la cohesión, por evocar la sensación de grupo. Para ello usan distintos recursos como el hablar en primera persona o referirse a un grupo de personas en plural. Un ejemplo de ello son las canciones antibélicas que otorgan esta sensación de grupo al unir a personas frente a una misma causa (Levitin, 2008). El autor usa de ejemplo los cantos de guerra de las tribus, que utilizaban sonidos guturales o percutidos para asediar al enemigo, proyectando la sensación de que eres uno de nosotros. En el caso moderno este tipo de canciones cumplen la utilidad de dar entendimiento frente a una situación terrible o frente a la sensación de estar apartado socialmente, ya sea por la condición de minoría u otra razón. De esta manera las canciones de amistad proporcionan una instancia de vinculación social.

Cuando era libre no iba al colegio
y a pesar del toque de queda y los
apagones
mi madre nos preparaba ricos
panqueques a la luz de las velas
que tiritaban según la noticia que
salía de la radio a pilas
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio!!!
un día nos visitó mi abuela
traía una gallina dentro de una
bolsa
por alguna razón los militares no
pasaron
soltamos la gallina nos
manguereamos toda la tarde
aún recuerdo nuestras sonrisas
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio!!!



La canción “La Batalla” de Vaso de Leche relata de forma clara una experiencia en primera persona anclada a un contexto específico. Son distintos los factores que van haciendo de esta una canción de amistad y unidad, el primero es situar la canción en una época determinada. Al hablar de toque de queda y apagones se hace notar que es una historia de los tiempos de dictadura, poniendo el primer punto común para unir a la audiencia en contra este. Así como las canciones antibélicas de Levitin, esta señala la dictadura como un periodo difícil, pero “a pesar del cual” se podía disfrutar. Este disfrute viene de mano con la figura de la madre, evocando una imagen nostálgica de la madre que es un personaje femenino y que aparece con una luz positiva en el relato. Pero lo que más se repite en la canción ya ha aparecido: “Cuando era libre no iba al colegio”. El colegio entonces se manifiesta como una institución represiva que atenta contra la libertad, al igual que el régimen totalitario y los toques de queda.

De esta forma la canción evoca la unidad y la solidaridad frente a lo totalitario. El concepto de amistad de Levitin se presenta de dos maneras; en la cohesión para hacer contra a lo autoritario y de manera más sororal en el relato de las vivencias entre mujeres en donde surge la imagen del a madre y luego la de la abuela. En ese verso se transmite una imagen de felicidad en donde hay una experiencia compartida entre mujeres de diversión en medio de un clima oscuro, en donde hay genuina alegría de que no pasaran los militares.

Antes de ir al último coro para repetir la idea de libertad, la letra dice “aún recuerdo nuestras sonrisas”. La canción se mezcla con otra de las funciones que señala Levitin en su trabajo, conocida como canciones de felicidad. En este caso se presenta la unidad de las mujeres en el relato y la unidad de oyentes contra la autoridad, pero también se hace énfasis en la felicidad que transmite dicho recuerdo. Las canciones de felicidad recalcan el ser capaz de sentirse bien y esto se manifiesta mediante el baile, los gritos, la euforia colectiva etc. Celebrar las emociones positivas hace que las personas sean mayormente capaces de compartir estados emocionales entre ellas, un ingrediente clave para ser capaz de formar grupos cooperativos (Levitin, 2008). Aquí el grupo cooperativo sería el circuito musical que se está formando por medio de estas tocatas. Este tipo de canciones son una herramienta para expresar estados emocionales respecto a una situación o a un estado de cosas, en este caso se expresa la felicidad que causa el hacer y compartir entre mujeres.

De esta manera la producción lírica de la música va a la par con la producción instrumental y la puesta en escena, formando parte de un todo que en constante diálogo se presentan en la tocata como un ser indivisible, cuyas distintos componentes dignos de análisis presentan un alto nivel de coherencia en su propuesta, ciñéndose a un proyecto político que es ya parte de la performatividad sobre el escenario y no solo un texto discursivo que pueda leerse desprendido de la música, los gritos, el baile y la fiesta.



CAPITULO VII: Análisis.

Durante la investigación se han utilizado tres campos analíticos identificados como el backstage, escena y líricas. En estos tres campos analíticos es en los cuales vamos a analizar la representación del discurso de género de las bandas.

Durante el análisis se volverán a usar estas esferas para poder señalar la representación del discurso de género en las bandas investigadas.

Backstage; las amigas tras bambalinas.

La historia musical de las protagonistas de la escena repercute en la representación del discurso de género, esto se ve no solo en el escenario, sino que también en la formación misma de la escena. En el libro “¡Sube la radio! Los discos que nos volaron la cabeza”, distintos artistas dan a conocer sus primeros acercamientos a la música que marcaría su carrera artística. Entre ellos figuran integrantes de Amanitas, Natalia & Banda, Dadalú y Vaso de Leche.

Tal vez si no existiera *Blood Sugar Sex Magik* yo sería una profesora *gamer* en este momento. Nunca hubiera tocado en Femicidios, en El Ruidoso Imperio del Egoísmo, en Amanitas, ni con Javiera Mena. No tenemos cómo saberlo en realidad, pero agradezco mucho como se dio todo.

(Rockera 1 A.)

En el caso de la bajista de Amanitas, su historia con el rock remonta a un disco de los Red Hot Chili Peppers, el cual se habría transformado en una gran influencia para su carrera como bajistas. No es difícil acceder a un disco de esta banda, sus éxitos en ventas y su popularidad hacen alta la posibilidad de toparse con ellos ya sea por medio de una recomendación como por medios como radio y televisión.

Por otro lado, Rockera 4 N se acerca al rock desde su faceta más oscura, remontándonos a las categorías señaladas anteriormente. Aquí señala una serie de géneros musicales que más tarde tendrían relevancia en la conformación de la escena rockera feminista, anclándose como influencias.

(...) en la adolescencia descubrí el new wave, el post punk y me fui por el lado más oscuro. The Cure, Siouxsie and the Banshees, The Smiths y Morrissey, quienes hasta ahora acompañan todos mis días. Me quedé pegada con la melancolía, eso sí.

(Rockera 4 N)



La introducción del rock a la vida de las artistas sucede desde temprano, teniendo como punto clave la adolescencia. Este momento, como acuña Lukinovic en su investigación sobre la canción punk en Chile (2015), apunta a un proceso introyectivo, es decir, el adquirir estructuras en base a prohibiciones, tabúes, deberes, normas, etc, emitidas desde el mundo adulto. Es precisamente en esta zanja entre la adolescencia y la adultez en la que el rock se instala como una herramienta de cuestionamiento e identidad. No es coincidencia que los acercamientos más recordados sucedan en un momento tan liminal de la vida como es la adolescencia

(...) Elijo el disco Vauxhall and I de Morrissey, pues me lleva al momento exacto de mi juventud donde me di cuenta de que no había muchos caminos para mí.

(Rockera 4 N)

Sin embargo, el paso del rock al rock *under* requiere de una sucesión extra de pasos, esto debido a la marginalidad de la música underground, que se mantiene a los bordes como una decisión ética. Como hemos mencionado con anterioridad, la propuesta discursiva underground reivindica lo auténtico entendido como sinónimo de lo “no-comercial” o lo “no-masivo”, enfrentándose por medio de prácticas y espacios (tocatas, fanzines, disqueras independientes) a la lógica homogeneizante de la industria cultural (García, 2008).

Despojados de forma casi militante de los medios de comunicación masiva y las técnicas de marketing, tanto el público como las artistas hacen del compartir para verse expuestos a la música underground, en donde las recomendaciones boca a boca, las invitaciones a tocatas gratuitas o con aporte voluntario, son las estrategias adquiridas para hacer frente a la industria. Como dijo Frank Zappa; la Cultura Oficial sale a tu encuentro, pero al Underground tienes que ir tú.

¿Y a dónde hay que ir, entonces? A la fiesta, el carrete, la tocata. Daniel contreras (1996) investiga la relación entre juventud y ocio, buscando comprender la idea de fiesta y sus posibles transformaciones. Entiende la denominación de carrete como un concepto unificador de múltiples expresiones festivas, como un escenario de encuentros transversales entre jóvenes. El carrete tiene un carácter fuertemente transversal, en donde una heterogeneidad de jóvenes se reconoce a sí mismos y a los otros como sujetos, se concurre a esta instancia en una búsqueda de sentido, refuerzo e identidad. (Contreras, 1996).

Es en este espacio de interacción ritual en donde se escucha el rock under, es en donde algunos oyentes se enfrentan por primera vez a bandas como las Horregias, o vaso de Leche. También es en donde, durante su adolescencia, las artistas se vieron envueltas en el círculo que más tarde influenciaría su puesta escénica. La historia tanto del público como



de las artistas remonta a esta instancia específica, debido a la particularidad del género *underground*.

La tocata es festiva, en ella se bebe cerveza, se baila y se interactúa con los artistas que muchas veces suben al escenario desde el mismo carrete. Es por ello que esta exposición temprana tiene influencia en la propuesta escénica de las bandas. Se conserva la idea festiva tan característica de la juventud. El escuchar este tipo de música en este contexto permite asociarlo a una emocionalidad liberadora explícita, que se lleva al escenario mediante distintos recursos como la interacción con el público, el baile, los gritos y el vestuario.

La tocata está fuertemente vinculada con el carácter festivo del carrete, también dominado por la juventud. En este caso no es la juventud adolescente que vio nacer al punk, si no que más bien una generación adulto-joven, con sus propias características. En este contexto salta a la vista principalmente la energía y la comunidad. A la tocata se asiste con amigos, a tomar unos tragos y de noche.

La idea que desarrollamos en el capítulo de lo que sucede tras bambalinas se sintetiza en los grupos de amigas como estrategia para crear círculos amables por y para mujeres. Esto queda aún más en evidencia con la presentación de Rockera 4 N, quien emerge desde su propio carrete en la mesa que compartía con sus amigas de FemFest. La amistad política que se teje tras bambalinas se ve reflejada luego en el escenario.

Tomo una mesa cerca del escenario -que es un espacio al nivel de la audiencia- que coincide que dar a una especie de librero que exhibe fanzines feministas, historietas de comics hechas a mano, libros encuadernados artesanalmente sobre música. (...) Es más como una instancia de encuentro, para compartir y conocerse. También para dar a conocer el bar que es nuevo pero cuyo público es bastante específico, dentro de las próximas actividades destacan más tocatas de artistas emergentes, pero también charlas relacionadas al movimiento LGTB, a la prevención del SIDA, recitales de poesía y lecturas del Tarot.

Relato Etnográfico: Tocata Blasfemme. Isla de Encanta.

Esta asociación de la tocata como carrete viene desde la idea que aparece antes de la escena, tras bambalinas. Se remota a la historia musical de las mujeres y se concreta al ir creando el círculo con una necesidad política y social de ser amigas. Este ser amigas se produce desde la mancomunidad de la violencia vivida, experiencias compartidas que ven la salida en sus propias formas de representación. Existe una socialización previa que se articula sobre el escenario en esta aproximación fiestera y de carrete. Un ejemplo de esto



observado en el sonido son los ritmos bailables o que presentan *affordance* para el movimiento corporal, ya sea sensual o frenético.

Mediante esta estrategia política se protegen en lo que llaman 'circuitos más amables', con rostros conocidos y reuniones en casas que conocen, de la misma forma asisten a las tocatas en conjunto. Hay una relación entre la necesidad de ser amigas, la experiencia compartida de la violencia y las formas de representación. El compartir dichas experiencias facilita la socialización lo cual tiene como resultado último las demostraciones de afecto y cercanía que se ven luego en la escena.

Escena; ruido, saturación y baile.

La música y el cuerpo han estado estrechamente relacionados desde el principio de los tiempos. Ejemplo de ello son los bailes tribales, la ópera, el swing del jazz o el inconsciente tamborilear rítmico con los dedos cuando escuchamos nuestra canción favorita en el metro.

El ámbito de la corporalidad está también ligado a las emociones, anclándose la música dentro de esto por los estados anímicos que genera y su capacidad emotiva. No es difícil asociar al rock con el desenfreno, la rabia, la efervescencia de la juventud, siendo esta una etapa sumamente emotiva. La emoción puede ser entendida como una reacción corporal, ya que responde a procesos mentales de interacción fisiológica que se manifiestan en acciones y reacciones (Becker, 2013). Debido a esto podemos decir que los procesos mentales asociados a la música están alojados en la corporalidad. Alejandro Madrid (2006) señala que somos nuestros cuerpos, y la función de nuestro cuerpo es ser parlantes de nuestros deseos. Por ello, en la performance musical los movimientos corporales actúan como traductores de estados mentales (Davidson, 2011).

Guadalupe Becker señala que la corporalidad del rock está presente en la naturaleza emotiva de su construcción como discurso musical, haciendo énfasis en la ejecución instrumental como fuente sonora de textos significantes (Becker, 2013). En el caso de la vocalista de Vaso de Leche con su propuesta de poesía sonora, la ejecución de la guitarra que acompaña la poesía le da otro tipo de gestualidad con movimientos energéticos y cargados de fuerza. Otra cosa que se repite es la danza, desplazamientos sobre el escenario y movimientos verticales en un punto fijo, como los icónicos *headbang*. Esto tiene una relación directa timbre y temple de voz en cuanto a fuerza y energía. La danza se utiliza como movimiento de expansión del espacio escénico (Becker, 2013), el cual las artistas utilizan tanto como es posible.

El baile y el desplazamiento se utilizan como complementos musicales cuando se requiere una menor técnica, en contraste con momentos que requieren mayor solidez corporal para lograr emisiones más complejas, para lo cual se usan recursos de movimiento en punto fijo. El público reacciona a esto de la misma manera, creando un diálogo conjunto que responde



a los mismos estados mentales, repitiéndose también la idea de una relación aparentemente horizontal con los asistentes a la tocata. Representado por Natalia y Banda en el baile, por Dadalú en las apelaciones directas al placer, o la utilización de iconografía realista. Acá está en las letras de forma metafórica pero también en la melodía que usa recursos mencionados acá para dar la idea de sensualidad. Becker identifica esto como un vocabulario gestual corporal que corresponde a distintos estados emocionales o mentales. En la gestualidad y el movimiento, dichos estados encuentran un lenguaje que le permite al músico manifestarlos a través de un gesto determinado. (Becker, 2013).

Gotfrit (1991) realizó una etnografía en los clubs de baile, en donde estudió el placer de las mujeres al bailar, revelando el carácter político y los placeres paradójicos que las mujeres experimentan al salir a entretenerse. Chambers (1986) sigue esta línea de estudio señalando que el baile es una conexión fundamental entre los placeres del sonido y su realización social en los movimientos libidinales del cuerpo, estilo y formas sensuales. Para McRobbie (1984), el baile es una instancia para que las mujeres experimenten placer, sensualidad, auto expresión, identidad y control, siendo también un sitio de resistencia. Esto también está relacionado con los tópicos que evocan ciertos estados mentales y emocionales, en este caso de fiesta. El homenaje a Hija de Perra hace a la gente saltar y gritar con su recuerdo, así como la mezcla de ritmos y estilos que hace Rockera 4 N sobre el escenario.

También podemos establecer asociaciones entre movimientos y música, al haber sido estas reproducidas a lo largo de la historia del rock generacionalmente. (Becker, 2013). Delimitando así un vocabulario corporal determinado para cada género musical. Los espectáculos de rock, punk y metal no tienen filas de asiento frente al escenario, porque ese espacio está reservado para el baile. Si el género musical es especialmente agresivo, ese lugar se transforma en un *moshpit*. Esto pudimos observarlo en la presentación de Horregias.

El *mosh* (ir a la 'mocha' se le dice coloquialmente) se caracteriza por ser un baile caótico y desenfrenado en donde los participantes se empujan, dan codazos y golpes frente al escenario. Para Riches (2012) simbólicamente, el *mosh* reconoce los conflictos esenciales de la vida cuando uno entra al *pit* para abrazar el dolor, la alegría, el placer y el sufrimiento que implican la existencia. Por ello, el *moshpit* provee una serie de estados mentales asociados al caos, la frustración, el peligro, la ansiedad existencial como forma de estética, dándole una expresión física. (Riches, 2012). Esta expresión es usual en el heavy metal y otros géneros ruidosos, agresivos y masculinos, ofreciendo también una crítica a ciertas relaciones de poder. (Riches, 2012).

Cuando las mujeres participan en el *mosh* se están involucrando en instancias que de cierta forma resisten a las normas de género, porque se niegan a ser parte de las prácticas



tradicionales, patrones de cortejo y nociones normativas de femineidad al participar en una forma tan agresiva de danza. (McRobbie, 1984). También está el factor de ser una instancia pública y nocturna, en donde las mujeres toman estos espacios disfrutando el placer del baile desenfrenado, de esta forma las mujeres contestan las nociones dominantes de cómo deben comportarse. (Riches, 2012).

Como Becker (2013) señalaba anteriormente, el cuerpo reacciona a la emoción, respondiendo a procesos mentales que se traducen en acciones y reacciones. Con el *moshpit* estamos frente a reacciones corporales que, distintamente de los bailes de placer y alegría de Rockera 4 N, se traducen desde la rabia. Hay un menor desplazamiento en el escenario, reemplazando el baile por los movimientos más agresivos que tienen una directa relacional con la actitud de la banda y el mensaje que gritan contra el micrófono. Al mismo tiempo el público se contagia con esta actitud, lo que tiene como reacción el *moshpit*, catalizador de ansiedades y frustraciones como una suerte de catarsis colectiva.

Debido a todo esto, podemos encontrar la significación musical con mayor presencia en la interacción entre sus participantes, estando la mayor responsabilidad musical y emocional en la comunicación establecida entre los *performers* —en la manera en que estos incluyen al público en el círculo comunicativo— y en como el objeto sonoro obliga a la interacción entre público y artistas, coordinándose dichos actores por medio de movimientos y atención corporal, lo musical y lo extramusical. (Becker, 2013).

La presentación de una banda se desarrolla en múltiples niveles comunicativos, del verbal a la visual, hasta el musical al emotivo-visceral. (Maffi, 1975). El vestuario, entre otros, tiene entonces una función ritual, distinguiendo así lo profano de lo sagrado, lo cotidiano del espectáculo, caracterizando a la banda y facilitando su categorización, de la misma forma en que el nivel emotivo-visceral hace que ciertos estilos sean asociados a ciertos estados emocional. Por ejemplo, música categorizada como 'vieja' y 'romántica' es relacionada con un tipo de amor romántico pasado de moda y emocional (Salgar, 2012)

En el caso del rock, y como resultado de múltiples factores, las estrategias de los actores de la escena del rock son susceptibles a ser entendidas —ya sea desde adentro, por los músicos; o desde afuera por el público—, como tomas de posición estéticas y éticas (García, 2008). Los accesorios en la vestimenta o la iconografía utilizada tienen un papel mediador entre el público y los artistas, favoreciendo la homología y la identificación, pero además cumplen la función de un lenguaje simbólico inductor de comunicación, se trata de un sistema integrado de comunicación infraverbal (Monod, 1971).



Es otra tocata intensa, corta, el estilo es un rock oscuro en donde prevalecen los gritos y una voz que a ratos cuya modulación no se entiende, pero tal vez no es tan necesario por las emociones que evoca tan solo la sonoridad (...)

El siguiente tema se llama angustia y es precisamente eso; gritos guturales que vienen de las entrañas, temas que mezclan alemán con español haciendo del sonido uno más duro debido a la pronunciación del primer idioma. Temáticas lúgubres que hablan de sentimientos negativos, de rabia y dolor, de querer huir.

Las integrantes de la banda no hablan más de lo necesario entre los temas y no es mucho lo que alcanzo a escuchar de la letra, esto entra por los ojos y por las vísceras cuando los gritos resuenan en el pecho y la gente mueve sus cabezas al ritmo de la música que transmite la sensación de querer irse lejos.

Relato Etnográfico: Diabol Strain, Bar de René.

Diabol Strain, al igual que Horregias, se presenta en el escenario con pocos instrumentos, sin necesidad de ir añadiendo más elementos a su composición, a pesar de ello sus sonidos son bastante distintos tanto en los elementos que enfatizan más, así como en complejidad y duración. Un elemento común, sin embargo, es la saturación. En este caso la saturación del sonido y los efectos pueblan los puentes instrumentales, las intros y los outros, que se alargan a veces tan solo con la resonancia de una cuerda al aire y los efectos añadidos del pedal. Acá el énfasis no está tanto en lo lírico como en lo performático, las introducciones instrumentales y la forma en la que se interpretan dichas letras; haciendo usos de inflexiones de voz y screaming para dar la idea de desgarró, ira o angustia.

Las letras de las canciones quedan eclipsadas por el desempeño musical, lo cual hace que la atención se centre en ello. Esto da como resultado composiciones más complejas y canciones más largas, con énfasis en la sonoridad oscura. Aquí es donde se notan las influencias Dark Wave, un género que emerge en una mezcla entre el new-wave y el post-punk en los años 70s. Alguno de los elementos más reconocibles de dicho género y que Diabol Strain toma para sus composiciones son la escala menor de la tonalidad, dando un sonido más siniestro, junto con letras introspectivas, con un tono de angustia.

La agresividad del rock como muestra de identidad juvenil ha sido celebrada como una posibilidad disponible principalmente para los hombres, por lo que el rock 'auténtico' ha sido visto como esencialmente masculino (Martin, 1995). A pesar de esto, incluso el rock progresivo con su intento de 'elevar' el rock y acercarlo a movimientos más sinfónicos,



también fue una corriente dominada por hombres. Todos estos elementos son propios del rock históricamente masculinizado, con un sonido rudo y duro, que sin embargo posee una serie de arreglos más complejos que otros ejemplos de la escena.

La diferencia en bandas como Diabol Strain y Vaso de Leche recae en las letras y en el ocupamiento femenino del escenario. Los oyentes pueden reconocer la affordance para gestos clásicos de las tocatas de rock como el headbang que los mismos intérpretes realizan en el escenario. A esto se suma el carácter repetitivo de las letras, que repiten un verso constantemente, haciendo fácil el cantar y gritar a todo pulmón a la par que la banda, sin necesidad de haber memorizado canciones, o haber siquiera escuchado las canciones con anterioridad.

Blasfemme presenta tanto la emisión vocal de la vocalista como la instrumentalidad contienen distintas tendencias interpretativas, de acuerdo con ciertos conceptos artísticos identitarios (Becker, 2013) importantes de preservar. Las distintas dinámicas de movimiento en los diferentes estilos dentro del rock responden a estas necesidades musicales, que en una dinámica de flujo dan nacimiento a movimientos afines, que refuerzan o quebrantan dichas sonoridades, dependiendo también del contexto de la ejecución (Becker, 2013).

Mientras tanto Horregias se define como punk rock y es así como suena. El punk rock recoge de este género el evitar composiciones complejas, muchas veces teniendo rasgueos de guitarra simples y pocos acordes, esto con la intencionalidad de democratizar la música, haciendo que cualquiera, sin mayores estudios ni conocimientos, pudiese crear, imitar e incluso subir al escenario con los artistas. Esta idea fue una respuesta a la sobre complejización de géneros como el rock progresivo, que añadían a su sonoridad elementos sinfónicos o del jazz, haciendo necesaria una cierta maestría para replicar dichas canciones. Esta misma protesta se ve representado en la sonoridad de Horregias mediante sus rasgueos de guitarra simples y la base rítmica sin mayor complejidad.

Los temas son cortos. Esto puede estar asociado a la postura de las Horregías de ser una banda 'punk rock del cerro de Renca en Chile', recalcando así la pertenencia a un sector popular de Santiago, siendo la intención de la corriente por simplificar la música el hacerla llegar a sectores sin acceso a educación musical avanzada. El mosh y el headbanging presentes en sus tocatas se deben a la historicidad de la música punk y rock más 'ruda' fuertemente masculinizada, lo cual también da paso a un desenvolvimiento más violento que lo que podría darse con otras bandas cuya affordance se presta para la danza, como por ejemplo Natalia y Banda.



Existe una imagen fuertemente asociada al mundo del rock, a lo underground. Un relato construido en torno a lo sórdido y lo oscuro (de lo que se hablará más adelante), se trata de la desinhibición y la sinceridad exentas de cualquier artificiosidad, todo esto teniendo como resultado una expresión musical basada en la autenticidad. (Maffi, 1975). Esto tiene como resultado un contexto antagónico a lo lujoso. En el Bar de René, uno de los hogares más emblemáticos de las tocatas de rock, se comen completos y se toma cerveza. No hay manteles ni grandes decoraciones. Es también un contexto fuertemente asociado al carrete y a lo masculino como algo rudo, como tomar de la botella y maldecir.

Pero la oscuridad no es la única categoría que sobresale a la hora de observar la escena. Natalia & Banda hacen muestra de ello, La característica principal del sonido de Rockera 4 N es una suerte de pastiche, que reúne una serie de elementos dispares para darle una sonoridad única a su proyecto musical. Sin embargo, esta inclusión de elementos está lejos de ser azarosa. La cumbia, la balada y el charango representan una marca de contenido en el trabajo de la autora (Becker, 2013). En el caso de la cumbia, es una músicaailable asociada a los sectores bajos, de enorme carácter popular, esto muestra la identificación de la cantante con los sectores más populares.

Por otro lado, la balada es asociada a la emocionalidad pura, temas románticos con la voz desgarrada que muchas veces son la banda sonora de las telenovelas, tiene una fuerte asociación con lo femenino. En última instancia está el charango, un instrumento típico de las culturas andinas, asociado principalmente a la música folclórica. La utilización de este más la presencia de la bandera mapuche en el escenario sugieren el apoyo a las causas indígenas.

Otra cosa que se destaca es el uso de la voz en relación con la posición corporal. Las emisiones vocales tienen una estrecha relación con la ocupación del espacio, ya que la posición corporal colabora como apoyo al canto y al mismo tiempo mantiene una coreografía acorde a la estructura musical, observable en el espacio utilizado. (Becker, 2013).

Para los momentos de mayor vocalización se mantiene el punto fijo, pero aun así se realizan gestos con los brazos o juegos con el pandero, otro elemento asociado al baile, para darle movimiento a la performance. Esto mismo permite que se dé una affordance para el baile, asociado a la música electrónica y cumbia, cuyos elementos están presentes en la propuesta de Rockera 4 N, lo que permite una asociación tanto de contexto como de competencia a una actividad movida y de entretenimiento, al ser esta música común de fiestas y discotecas, un ejemplo de esto es la figura del DJ asociada a espectáculos en discotecas electrónicas.

Su propuesta mezcla finalmente distintas sonoridades generalmente asociadas a lo masculino, especialmente en la mezcla que realiza con el rap que además tiene una



tradición de barrios populares negros que se distancia un poco de la historicidad clásica (y blanca) del rock.

La affordance presente está estrechamente ligada a esto, debido a los versos rápidos tan solo los coros son fáciles de cantar para el público, por lo que el resto de la canción invita a seguir la melodía con movimientos de brazos y cabeza, al igual que lo hace Dadalú en el escenario mientras maneja sintetizadores y cajas de efectos. Además, a esto se añade elementos como la lata de cerveza sobre el teclado o la forma apelativa en la que se dirige al público con sus consignas, estableciendo una relación más informal.

(...) Entonces baja desde las alturas una mujer completamente blanca. Desciende por la escalera contorsionándose como si estuviese poseída. Muestra sin pudor los senos, el resto de su cuerpo envuelto en lo que parecen ser vendas y un velo en su rostro que mira directamente a la cámara cuando le tomo fotos, respondiendo con las más teatrales morisquetas. Se retuerce ahí en su escalera haciendo caras al público mientras la banda sigue tocando como si ella fuese parte del escenario, y lo es de cierta forma. De la puerta de la cual apareció sale humo que le da un ambiente incluso más fantasmagórico e irreal a la presentación. Nadie puede dejar de mirar y tan de pronto como apareció vuelve a trepar su escalera para desaparecer en la oscuridad.

Relato Etnográfico: Diabol Strain, Bar de René.

En esta performance convergen las categorías de oscuridad, sexualidad y rebeldía, presentándose en el cuerpo liberado de una mujer. Esta teatralidad simbólica justifica el nombre y la temática mortuoria que la banda busca impregnar (Becker, 2013). Establecen por medio de ellos la idea de teatralidad de la banda, por medio de las temáticas lúgubres y catárticas, pero asociadas a la liberación.

Por medio de este show, Diabol Strain presenta una propuesta argumental que permite visualizar una performance tanto teatral como musical que se hace una vía para la expresión de emociones y temáticas, reuniendo elementos claves como el desnudo que evoca lo sexual, la piel blanca que recuerda la muerte, y los movimientos contorsionados entre espasmos y bailes sin coreografía que refuerzan la idea de rebeldía.

“El bar de René es un lugar históricamente de hombres, por eso es interesante trabajar con ese lugar”

(Rockera 3 O., Reunión FemFest)



El sonido de estas bandas se mueve por distintos subgéneros a los cuales han dotado de una propia sonoridad, sin embargo, todos tienen como raíz el rock; punk-rock, shoegaze, dark-wave, dream pop, experimental, progresivo... El común denominador es un sonido rock-alternativo, muchas veces plagado de efectos, asociado comúnmente a una idea masculina de música, en contraposición al pop o a la balada que son vistos como femeninos.

Simon Frith y Angela McRobbie ya han expuesto esto con anterioridad, refiriéndose a como las convenciones de masculinidad y feminidad han situado a *performers* y audiencia a lo largo de claras líneas de género, en donde los hombres son los participantes activos. (Frith and McRobbie 1990). Otros investigadores (Christenson y Peterson, 1988) relacionan esto de forma empírica con otras categorías utilizadas para clasificar los subgéneros, como el hard-rock y el soft o pop rock, estando el primero asociado a lo masculino y el segundo a lo femenino.

Los materiales sonoros que conforman el sonido de las bandas (distorsión, saturación, *screaming*, etc) pueden ser categorizados dentro del hard-rock, pudiendo articularse en una relación indéxica con algo masculino, como lo prueba la existencia de *pit-mosh* y los *headbangs* al ser expresiones violentas de euforia. Esta clase de significados están contruidos en y con la música, teniendo una motivación en las relaciones culturales contruidas entre la música misma y la percepción de esta.

Sin embargo, esta no es la única realidad extra-musical referida en la historia del sonido. Al tratarse de bandas femeninas, esta particularidad las ha ubicado en distintos festivales (FemFest siendo el pionero, pero en los últimos años se han añadido Ruidosa y Udara en la quinta región) que buscan posicionar a las mujeres en la escena. Este ambiente político cuenta con distintos referentes y exponentes que se han transformado en íconos tanto para el feminismo como para el activismo Queer, un ejemplo de ello es Hija de Perra.

Esta vez en un homenaje a la difunta Hija de Perra, ícono de la escena under feminista y queer. ¡Hija de puta! ¡Hija de puta! Corean mientras saltan arriba del escenario, si voz y sin aire, el público se aglomera frente al escenario, otros suben, la cantante de una banda amiga también toma el micrófono

Relato Etnográfico: Vaso de Leche, Bar de René.

Hija de Perra fue una transformista y artista escénica del país, quien además de desempeñarse como preformista, modelo y actriz, animó en reiteradas ocasiones el festival



FemFest. Este referente no solo es reconocido por los oyentes, sino que también incorporado.

Frente a mí una mujer de talla grande me da la espalda y en su chaqueta de mezclilla luce un enorme parche de Hija de Perra, caracterizando de forma muy adecuada la clase de público que viene esta noche

Relato Etnográfico: Diavol Strain, Bar de René.

En la Isla de Encanta, bar de encuentro feminista y escenario de una de las tocatas, una foto de Hija de Perra cuelga de la pared central, rodeada de velas a modo de altar. Con la incorporación de íconos extra-musicales pero relevantes a la idea que encarnan las bandas, se crean relaciones distintas, icónicas, basadas en los referentes contrahegemónicos incorporados a la materialidad sonora aparentemente masculina. Una contrahegemonía que esta vez habla desde la disidencia, en vez de reforzar las divisiones de género en la música.

Dadalú asiste a su tocata con un velo para demostrar luto por las muertes de mujeres que motivaron la marcha Ni Una Menos. Además de ello lleva una vagina en su polera a la cual le acerca el micrófono para que 'hable', cosa de darle voz a lo femenino. Esta vagina está representada de forma realista para que no quepa duda de lo que es. El juego del ventriloquismo vaginal muestra al órgano femenino con una voz, constituyendo un ícono en conjunto con el público.

En otras tocatas Dadalú ha llevado rollos encima, como muestra de los rollos mentales, el pensar y pensar al que hace referencia en sus canciones, pero también como protesta por la connotación negativa que tiene la gordura, en un mundo en donde los cánones de belleza privilegian lo delgado. Estas metáforas caen dentro de lo que consideramos signos motivados.

La conjugación de estos signos femeninos con la historia de un sonido masculino dota de su propia particularidad al rock femenino, haciendo que este sea asociado por los oyentes a una suerte de rebeldía que se expresa en bailes y gritos alocados, pero es también una rebeldía política en cuanto están presente elementos que explicitan un discurso anti-patriarcal, como la omnipresencia de Hija de Perra, tanto en el escenario, como en el público y los lugares de encuentro. Las vestimentas oscuras que refuerzan la idea de oscuridad se instalan como un signo motivado, refiriendo a temáticas oscuras como la muerte y la desesperación, sin embargo, son abarcados desde el ser mujer en cuanto son mujeres las que se paran en el escenario llevando consigo esta oscuridad.



Anteriormente hablábamos de la correlación del material sonoro con tópicos específicos en los textos. Hablamos de tonalidades menores, del uso de la distorsión con el fin de crear saturación y dar la ilusión de ruido. Paredes sonoras, inmersión, pedales y *screaming*. Recursos distintivos del rock no solo alternativo, sino que también oscuro y pesado. Esto reforzado por los textos que hablan de melancolía, caos, rebeldía, rechazo a lo normado, entre otros, crean un mito sustentado en la convencionalización de la correlación de estos factores como parte de lo que da sustento a una música naturalizada como masculina.

Estas categorizaciones forman parte de significaciones sociales más complejas que refieren a las dinámicas de poder entre hombres y mujeres, existentes en una sociedad patriarcal dentro de la cual está inmersa la escena musical rockera, que no sucede en un espacio al vacío exento de reproducción de relaciones de poder. Mitos como la figura del rockstar o el conocido lema de “sexo, alcohol y drogas” tienen lugar debido a ello, lo cual respondería aparentemente las preguntas de esta dimensión.

En *Les Stars* de Edgard Morin (1957) el autor se refiere a los íconos como las estrellas de cine o de rock como: "Las estrellas son seres que participan a la vez de lo humano y de lo divino, análogas en algunos aspectos a los héroes de las mitologías y a los dioses del Olimpo, suscitando un culto, incluso una especie de religión" (1972: 8). A través de esto Morin hace un acercamiento al lugar de lo sagrado en la cultura popular, con la divinización de ciertas figuras, ya sean artistas de cine o como en el caso de los finales de los años cincuenta, estrellas de rock.

Las estrellas de rock acarrean consigo un bagaje cultural y simbólico que, si bien fue transgresor en su momento, en cuanto significó rebelarse al ideario adultocéntrico de la época, también quedó relegado algo inherentemente masculino. La idea de rebeldía, de sexualidad libre y descarada, incluso la utilización de maquillaje y vestimenta no apropiada para la idea de masculinidad de la época, esta libertad fue entregada principalmente a los hombres. A pesar de ello, anteriormente establecimos que las convencionalizaciones pueden sufrir transformaciones, y pueden crearse instancias en las cuales se desvanece el sentido inicial para dar lugar a una nueva significación. Esta ruptura produce en cuanto las ideas de melancolía, rebeldía, rechazo a la norma y sexualidad presentes en los tópicos se conjugan con los elementos sonoros del rock para construir la idea de la música de mujeres, desplazando el imaginario de lo ‘oscuro’ entendido como rudo y rebelde como algo exclusivamente masculino, en este caso siendo utilizado como una forma de expresión desde el ser mujer.

Rockera 6 G:

“Furia nació como una especie de mantra... como un conjuro contra la cultura en la que estamos sometidas, que es de herencia patriarcal. Por eso es que tiene esa



intro, que hace poco la llamamos "La magia del caos", la cual va in crescendo hasta llegar al inicio de la canción, y comienza llamando al fuego, a la destrucción de esa cadena que replica una y otra vez la basura de un sistema que propone la superioridad de unos contra otros. En un principio nació desde la vereda empírica de nuestros cuerpos de mujer y alma *queer* en contra del machismo, sin embargo y conforme acontece el tiempo, también se formula coherente para otras situaciones de discriminación como el racismo, el clasismo o el especismo.”

Tópicos como el rechazo a la norma, la rabia o la melancolía se manifiestan como contestación a las problemáticas que aquejan a las artistas desde el ser mujer, como expone Rockera 6 G. anteriormente, desde la vereda empírica de su cuerpo de mujer y alma *queer*, por esta razón los temas y categorías se van repitiendo como formas de sentir la opresión o también formas de contestar a esta, como es la rebeldía y la catarsis mediante el baile.

Diavol Strain usa material sonoro asociado la convención que establece dichos sonidos como propios de una música masculina; introducciones largas y saturadas, temáticas asociadas a la violencia, etc. Sin embargo, lo utiliza contra la ‘herencia patriarcal’ que sería el origen de esta convención. El mito en torno a la idea de que ciertos temas y sonidos son masculinos es deformado para que la música haga parte de un nuevo mundo de sentido; el ser mujer y hacer música desde ello. Esto funciona porque contiene en si una motivación (Salgar, 2011), las relaciones establecidas no son arbitrarias. En el caso de Diavol Strain, las ideas de oscuridad y caos están fuertemente relacionadas a la brujería, que contiene en si una idea femenina de poder.

De esta manera se pretende reivindicar el ser mujer arriba del escenario, valiéndose de categorías anteriormente entendidas como masculinas, pero dotándoles de un nuevo significado por medio de los tópicos y los signos motivados que se llevan al escenario. Para las *performers* y para el público ya no se trata de música de hombres o en su defecto, música de hombres interpretada por mujeres. Esta música está dotada de un nuevo significado, representando una doble rebeldía y valiéndose de códigos y referentes propios que llevan consigo a los espacios en los cuales muestran su producción musical.

Rockera 1A:

“Sudakalandia es una canción que critica el sistema o montaje que se ha diseñado para mantener cautivo y separado al pueblo latinoamericano. Escribir esta canción significa visitar a mi mujer interna nativa y desnuda que aborrece las mentiras y los



engaños que han esclavizado a América Latina y que han contaminado nuestra verdadera historia.”

Lo que mencionaba Rockera 6 G. como la experiencia empírica de vivir un cuerpo de mujer es un factor que se repite en las bandas a la hora de la producción musical, la elección de tópicos está fuertemente ligada con esta experiencia, como sucede en Amanitas en donde además se liga al hacer música desde el ser mujer latina.

Rockera 1A:

“Con respecto al tema de la colonización, sentimos que ser una mujer americana es como ser doblemente colonizada. Por un lado, está la colonización que llevaron a cabo países europeos en el territorio americano, cortando de cuajo la cultura y modos de vida de quienes vivían aquí mediante la evangelización o de frentón, la matanza de pueblos casi enteros (...) Por otro lado, la colonización de nuestros cuerpos, por miles de años tapados, utilizados y callados. Hablar del cuerpo femenino y de cómo este siente placer es AÚN un tabú y la mayoría de las mujeres crecemos en la ignorancia de no saber cómo funcionamos (para qué decir los hombres)”

La doble rebeldía que surge en el escenario a partir del mito de la rebeldía del rock es también la respuesta a una doble colonización. Lo que sucede en el escenario se significa desde el ser mujer, rockera y latina. De esta forma se arrancan los tópicos de manos de los rockeros para resignificarlos y dar origen a un nuevo imaginario si bien no ha contado con los mismos soportes de circulación masivos que la idea de masculinización del rock, si ha podido irrumpir en los escenarios para instalar el cuestionamiento acerca de las divisiones de género y las dinámicas de poder que se reproducen en la escena musical underground, siendo representado en el escenario con una suma de estrategias visuales, sonoras y líricas que hemos ido analizando.

[Lírica; por qué se dice lo que se dice.](#)

Como hemos mencionado con anterioridad, existe una convencionalización del rock como un género musical masculino, dicha línea entre lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ en cuanto a la música, no es algo natural ni inherente al género, si no que se ha ido naturalizando por medio de la marginalización de las mujeres (Martin, 1995).

Factores como el difícil acceso de las mujeres a las tocatas de rock, la mayoría del tiempo pasadas las diez de las noches y en lugares en donde la ingesta de alcohol o el escaso transporte hacen que resulte peligroso para una mujer transitar, hacen que esta asociación



del rock como música para hombres se vaya convencionalizando, ayudado por la marginalización de las mujeres en estos espacios.

Desde los años cincuenta, la experiencia de las mujeres como fans y luego como *performers* en el rock ha sido mirada en menos, limitada y marginalizada. (Martin, 1995). La música que ha sido popular con las mujeres ha sido catalogada como sentimental y desligada del rock.

Rockera 1ª:

Hay como una duda constante de lo que podemos hacer las mujeres. Recuerdo hace poco un comentario en redes sociales que decía algo como "me gusta una banda de 5 mujeres y no me da vergüenza decirlo"... Claaaaaaaaro, porque es vergonzosa la música hecha por mujeres. *WHAT*.

Como señala Rockera 1A, existe sospecha por la música que son capaces de crear las mujeres, reforzándose la idea de Martin acerca de cómo esta música es mirada en menos por la suposición que al tratarse de algo femenino, posee una sentimentalidad de a que el rock más duro carece.

Sin embargo, la música interpretada y compuesta por las bandas femeninas posee los materiales sonoros para ser calificada como rock. Esto es reforzado por los tópicos recurrentes en el texto musical como son las ideas de rebeldía, caos y sexualidad explícita que aparecen con recurrencia en las letras. Esto puede rastrearse a la categorización del rock, en donde tanto oyentes como *performers* son capaces de describir este tipo de música como oscura o sensual, no muy diferente a como podría describirse una canción de Black Sabbath o los Rolling Stones.

La categorización de paso a los tipos cognitivos. Oyentes y artistas son capaces de encontrar en el sonido las *affordances* que indican como usar la música (Salgar, 2011), en este caso la *affordance* ha sido de baile e interacción por medio del cuerpo. Esto permite construir tipos cognitivos, los cuales cada individuo construye con base a las experiencias vividas (Salgar, 2011), pero estos tipos cognitivos también pueden comunicarse y volverse públicos. De esta forma, las *affordances* del rock hacen que oyentes y *performers*, por medio del diálogo que permite la tocata, usen la música para bailar de forma alocada y salvaje como también para lograr una profunda inmersión en el sonido. Esto viene de la mano con los tópicos musicales de rebeldía y liberación, que son entendidos como tipos cognitivos que se vuelven colectivos por medio de un proceso de convencionalización (Salgar, 2011).

Estos tipos cognitivos poseen soportes para su circulación, como son los medios de comunicación que fomentan la idea de la estrella de rock como algo puramente masculino,



que además dispone de mujeres a su gusto. Este mito del Rock Star tiene repercusiones incluso en el ambiente underground que intenta separarse de esas jerarquías, debido a que la idea está tan fuertemente naturalizada. Por medio de la socialización del rock en estos círculos masculinizados, los tipos cognitivos siguen circulando.

La prensa especializada también ha hecho su parte, ya sea marginando e ignorando las propuestas artísticas de mujeres, o por medio de una suerte de 'discriminación positiva', como señala Rockera 1A.

“Nos ha pasado también que nos entrevistan hombres que piensan que no son machistas. Como que nos felicitan hartito y ponen hartito énfasis en que somos chicas y tocamos bien, porque "wow" que una mujer pueda hacer algo bien. Otras veces han dado demasiado énfasis a que somos guapas y jóvenes, como si fuera lo que importa realmente, en una entrevista sobre nuestra música y carrera.”

Pero también la convencionalización puede sufrir transformaciones, que es el caso al cual nos enfrentamos. Las relaciones anteriormente mencionadas de rebeldía y liberación han sido asociadas exclusivamente a un tipo de música por y para hombres, esto por medio de la repetición de figuras masculinas como 'rock-stars' y la difícil entrada de las mujeres a la escena, sin embargo, las bandas de mujeres ponen en jaque esta convencionalización.

Existe una correlación reiterada en las tonalidades menores -utilizadas por Diabol Strain- y la utilización de saturación y efectos de ruido -utilizadas por todas las bandas presenciadas- con textos alusivos a temáticas de rebeldía, oscuridad y sexualidad. Al suceder esto se crea un tópico que podría rastrearse en diferentes estilos -Dark Wave, Punk Rock, Alternativo, etc-, pero esto tiene una significación distinta en cuanto se hace música desde el ser mujer, lo cual queda evidenciado en los referentes extra-musicales y los signos motivados.

Un medio importante para reforzar los tópicos son las letras de las canciones. Por medio de estas es que se instauran las temáticas que van circulando por la escena. Pero no es solo importante prestar atención a lo que dicen esas líricas, sino también a la forma en que lo hacen. Las affordances que indican como usar la música se ven reforzadas por las letras que hablan de la rabia o el inconformismo, como es en el caso de las bandas denominadas más oscuras. En dichas oportunidades no existe un embellecimiento poético, las letras son directas e incluso poseen cierto grado de intelectualización al usar conceptos como heteronorma, que se espera hagan sentido en el oyente. Estos mensajes viscerales y literales se complementan con el baile caótico y los gritos a viva voz. Los coros con ideas repetitivas son fáciles de memorizar y hacen que el público pueda unirse rápidamente.

La representación del discurso de género en los tópicos de las letras de las canciones es directa, se representa mediante el uso de un lenguaje carente de grandes metáforas y con



la repetición de temáticas que hablan de liberación. En el caso de las bandas de sonido más íntimo, esto también repercute en las temáticas abarcadas. El amor, la sexualidad y el erotismo son abordados por medio de letras más poéticas como es en el caso de Amanitas. Mientras tanto Dadalú habla de situaciones cotidianas, usando la rima y la repetición para que su mensaje sea más fácil de reproducir. A pesar de una mayor utilización de recursos literarios, el mensaje sigue sin ser ambiguo en un esfuerzo por transformar las convencionalizaciones del rock acerca de lo que debe ser dicho y por quien debe ser dicho.

[Acerca de una escena musical política y feminista.](#)

Los tópicos que toca la música, así como los gestos alrededor de esta son el resultado de la articulación entre el sonido construido culturalmente y la interacción con un sujeto cuyas disposiciones a esta música se han creado a partir de experiencias auditivas previas. Todo esto refiere a un acto de comunicación que acompaña el hecho sonoro. Las ideas en torno a la música se transmiten social y culturalmente, cimentando ideas como la figura del rockstar en la cultura popular como un imaginario de rebeldía y masculinidad. Esto tiene popularidad a nivel mediático y es replicada por las bandas de rock a través de la historia, las cuales buscan nuevas formas de rebelarse. La escena underground les ha rendido tributo a estos íconos, rescatando sus inicios más austeros, reivindicando sus mensajes como contraculturales en vez de mediáticos, dándole así un soporte de circulación a esta idea, incluso por debajo de la masividad comunicacional a la que le hacen frente.

Es ahí en donde irrumpen las bandas femeninas. Estas no poseen el mismo nivel de difusión al no poseer la arquitectura social del soporte que posiciona a los hombres como protagonistas del mito del rock, pero aun así han podido construir sus propios soportes de circulación como son los festivales de música de mujeres (FemFest, Udara, Ruidosa, etc), haciendo que la prensa especializada comience a hablar de este fenómeno. Dentro de este circuito musical, los elementos utilizados en el material sonoro que evocan conceptos como la oscuridad y la sensualidad son deformados para que la música haga parte de un nuevo mundo de sentido; el ser mujer.

Dentro de estos elementos destacan la saturación del sonido y la utilización de efectos como pedales o teclados para dar esta sensación de oscuridad, con las guitarras como instrumento protagonista y la gran utilización del rasgueo. Por otro lado, la sensualidad va de la mano con timbres de voces melódicos y una experimentación más alejada del rock clásico que incluye utilizar instrumentalidades sacadas de la balada, del pop o del hip-hop. Sin embargo, todos estos elementos ya han sido utilizados anteriormente y de forma reiterativa por los movimientos de rock y punk clásicos. La deformación ocurre en cuanto este sonido característico de una música entendida como masculina se conjuga con tópicos como la violencia de género, la celebración del ser lesbiana o la menstruación.



Las ideas de rebeldía son desplazadas de lo masculino para usarlas como una expresión de ser mujer, como una herramienta para señalar el rechazo hacia las estructuras patriarcales. Este es el mundo de sentido en el cual las mujeres son protagonistas de su propio género musical underground, el cual es utilizado para la modulación de estas ideas que fluyen por medio de aspectos sonoros como la utilización de elementos musicales como los anteriormente mencionados, o también por medios visuales como las elecciones de vestimenta que puede ser completamente andrógina o especialmente recargada en el maquillaje gótico y la utilización de tules, gasas y pantis de red. Las referencias extra-musicales incluyen la presencia de personajes icónicos para el círculo under LGTB+ como Hija de Perra y los accesorios que decoran el escenario van desde la bandera mapuche hasta representaciones gráficas hiperrealistas de vaginas.

La doble rebeldía como respuesta a la “doble colonización”, frase acuñada por la bajista de Amanitas, surge como una idea representativa de este nuevo mundo de sentido. Estas ganas de rebelarse se ven canalizadas directamente hacia el rock, siendo esta la representación más inmediata del patriarcado en el círculo musical. Las mujeres se rebelan contra el rock en cuanto ven en este las problemáticas del patriarcado. Sin embargo, la rebeldía no es algo nuevo ni tampoco lo es la transgresión. Se instala la necesidad de algo más que acompañe al hecho sonoro, a los medios visuales y la interpelación al público. Lo que encontramos aquí es la intencionalidad política de las bandas de rock feministas.

Rockera 1A:

Esta canción es eso, es tomar consciencia de que nacimos en una era de engaño, en medio de historias, guerras, héroes y salvadores falsos. Dicen que nos descubrieron, pero no nos descubrieron porque nunca nos escucharon. Nos sumergieron a la fuerza en un mundo de mentira, nos sometieron y nos oprimieron. Vivimos entre ficción, espejismos, holograma y secretos, y hoy las nuevas generaciones tenemos la misión de descubrirnos.

Se propone la música como un puente para generar este descubrimiento. La particularidad del acto de inmersión en el que se envuelve público y artistas en la tocata introduce un nuevo mundo de sentido que posiciona a las mujeres sobre el escenario, en rebeldía, pero con una intención clara. El hacer música desde el ser mujer ya es un factor que reconfigura estos mundos de sentido, sirviendo así para los intereses de las mujeres marginalizadas. Sin embargo, hacer música no basta, y las artistas utilizan lo musical para explicitar distintas problemáticas, pero también como una forma en sí de resistencia; con actos como participar en actividades masculinas como el moshpit o tan solo con bailar.



Es aquí donde aparece la política de las bandas femeninas del *under*. Esta política se conforma en torno a la idea de creación de espacios amables y seguros, creados por y para mujeres. El circuito musical femenino se construye en torno a esta premisa, en la búsqueda de espacios de confort. De esta forma se configura un espacio libre de las prácticas patriarcales que la escena *under* reproduce, este espacio se construye en torno a una idea de inseguridad que sale a flote en los testimonios de las mujeres que se han sentido inseguras en el mundo del rock debido a la violencia ejercida por los hombres.

La política feminista de las bandas se compone principalmente de tres aristas que son el posicionamiento de las mujeres en la escena, la denuncia de la violencia y la indicación festiva de la nueva sexualidad femenina. Estos tres grandes ejes pueden ser observados sobre el escenario en los elementos que allí se conjugan, como por ejemplo las letras que hablan de problemáticas del ser mujer en forma de denuncia, acompañadas por una sonoridad oscura como la saturación y los sonidos desgarrados que evidencian el dolor y la angustia que aqueja a las mujeres.

De esta forma se mantiene la tensión sobre el escenario, utilizando los elementos referidos anteriormente para defender el espacio seguro creado por las bandas. Se protegen de cualquier irrupción patriarcal por medio del explicitar el discurso feminista en su performance, para que no quepa dudas quienes no son bienvenidos. Esta idea se desprende del tópico de la oscuridad, en donde la rabia no es utilizada para romper con el sistema como lo harían los punks, sino que para mantener a raya y mostrar quienes no son bienvenidos, como enuncia a viva voz el lema que cantan las Horregias: A los machos femicidas los queremos ver arder.

La sexualidad también es representada de esta forma en cuanto su intencionalidad es también la de incomodar a los indeseados. Esto por medio de una indicación festiva de las nuevas sexualidades enfocadas en el disfrute de las mujeres y en rechazo a la heteronorma. Algo distinto a los cuerpos siempre listos para el consumo masculino que mencionaba Dadalú en su entrevista. Estos son cuerpos gordos, sin depilar, andróginos. Cuerpos de caminas como dicen las Horregias, cuyo propio nombre proviene del cruce entre lo horrendo y lo regio. Las bandas hacen política de esta forma, integrando y conjugando los elementos a su disposición ya sean visuales, líricos o las interacciones mismas de las integrantes. La sonoridad se articula con estos elementos como una forma de hacer política, interpelando también al público.



Una representante de FemFest la presenta. “Veo que hay hartas de negro” “Se vinieron de la marcha ¿cierto?” La conexión es inmediata, el público vitorea ante la mención y Dadalú dedica la presentación a la consigna de Ni Una Menos

Relato Etnográfico: Dadalú, Bar de René.

El público también se articula como parte de este sentir, reconociendo los referentes a los que acuden las artistas y respondiendo a las interpelaciones. El público que generan estas instancias actúa también como su propio soporte de circulación, ya que las artistas y las tocatas se dan a conocer por medio del “boca a boca”; recomendaciones, intercambios musicales y amigos que van en grandes grupos que comparten intereses a quienes les hace sentido lo que ocurre en el escenario. Además, como la mayor parte de estas muestras ocurren desde la autogestión, la participación constante del público se vuelve al mismo tiempo una forma de apoyo para que la escena siga creciendo. Todo esto refuerza la idea del espacio seguro como un lugar de encuentro, de compartir entre amigas. La amistad política.

Anteriormente hablábamos de como la música posee relevancia social debido a que le permite a las personas hacer cosas con ellas, desde la inspiración hasta la gestión de sus emociones y la comunicación con un colectivo. (Salgar, 2011). Por ello es por lo que las relaciones de poder también tienen cabida en el mundo musical, pudiendo este mundo reforzar imaginarios hegemónicos o ayudar a articular resistencias, como es el caso que hemos estado analizando. La música puede ser utilizada para reforzar la adscripción a determinados símbolos, o también para visibilizar y contestar los abusos de poder, siendo incluso la banda sonora de movimientos sociales. La música no solo es relevante socialmente, sino que también políticamente.

Para Salgar (2011) esta dimensión más política de la música ha sido dejada de lado por los estudios de significación musical. Añade también que esta área corresponde a las masas de sentido que se producen en la unión del sonido con otros productos culturales, siendo este el nivel donde radica el mayor potencial político para la música. Philip Tagg (2003) argumenta que los medios audiovisuales tienen aún más poder que la palabra escrita, siendo estos los responsables de los mensajes más penetrantes y persuasivos, poniendo como ejemplo la programación televisiva que favorece aspectos no verbales de la vista y el sonido.

Las tocatas tienen la particularidad de poder articular material visual con sonoro, esto debido a los elementos escénicos, a su inmediatez y el ser una instancia presencial. Nos referimos a la iluminación, la vestimenta utilizada por las integrantes, los elementos que decoran el escenario como pueden serlo banderas o ilustraciones, etc. Esto se articula con



la música de acuerdo a la motivación existente tras esta. Según lo planteado por Tagg (2003), este mensaje tendría aún más influencia al poseer ambos aspectos para reforzar su contenido, haciéndolo más explícito y penetrante, como ha sido el caso.

Las dinámicas detrás del rock clásicamente entendido como algo masculino, si bien pretendían desbaratar las relaciones hegemónicas en cuanto a sexualidad y normas de comportamiento, continuó replicando las dinámicas patriarcales de marginalización e invisibilización hacia las mujeres, siendo estas relegadas a un rol pasivo en donde ni siquiera se les reconoció como el público activo que impulsaría a muchas bandas, teniendo que conformarse con el papel de *groupies*. Sumado a esto, el discurso liberador que ofrecían muchas de estas bandas no hacía más que naturalizar la posición marginada de las mujeres.

El rock underground de mujeres posee una motivación clara y explícitamente política, la de desbaratar las dinámicas de poder hegemónicas tanto del patriarcado como de otros sistemas de represión, como es el caso del colonialismo mediante el posicionamiento de las mujeres en la escena, la denuncia de la violencia y la celebración de la sexualidad. El mensaje que se entrega está al servicio de un discurso de género feminista que se asoma en gritos afiliados a manifestaciones políticas, la reivindicación de elementos asociados al ser mujer como la vagina y la menstruación, el uso de tópicos del rock más clásico para denunciar malestares causados por la represión, la manifestación de distintas opciones sexuales diferentes a la heterosexualidad, la vestimenta andrógina, camiona o gótica alejada de los cánones de belleza occidentales, y la apología al deseo femenino. La presencia de estos y más elementos indica la forma en que se representan las relaciones de poder en el escenario y se comunica el discurso de género ya asimilado por las bandas, pretendiéndose crear un cuestionamiento, un llamado de atención y una resistencia desde la creación musical.

Para lograr esto, una de las estrategias observadas ha sido la apropiación de elementos característicos del rock más duro, como ha sido por ejemplo los niveles de saturación en la música, factor común en todas las bandas estudiadas. Esto sumado a espacios como el Bar de René o a prácticas violentas y entendidas como masculinas como el moshpit, nos muestra un interés por la resignificación de espacios, prácticas y sonidos, utilizándolos como herramientas para mostrar descontento hacia malestares propios del ser mujer. Se diferencia así de otros géneros musicales como el pop, que utilizan elementos normalizados como femeninos, por la incorporación de factores categorizados y naturalizados como propios de una sonoridad masculina.

La tocata también se nutre de la complementación visual que enriquece la respuesta político-musical. Imágenes de vaginas en la ropa, maquillaje gótico recargado, bailes desenfrenados y la reiteración de la condición de lesbianas de las artistas son algunas de



las formas en que las artistas se encargan de hacer énfasis en que son mujeres las que están creando, desde el habitar cuerpos de mujeres y toda la experiencia que ello implica, transmutada en letras de canciones cuyos coros se bailan moviendo con fuerza la cabeza. La categoría de “Música de mujeres” es definida ideológica y políticamente, y además definida por su oposición, es decir, no tendría sentido dicha categoría de no existir la “Música de hombres”. La música de mujeres describe aquello que no es incluido en la música dominada por hombres, y tiene por consiguiente una connotación peyorativa para la gente que no le gusta “la música de mujeres”. (Frith, 1998)

La música y la puesta en escena representan el cuestionamiento y subversión frente a la idea de qué es el rock y quienes pueden hacer rock. Sobre qué cosas canta el rock. La sonoridad de las mujeres rockeras es una que canta acerca de la menstruación y la heteronorma, sin miedo a bailar y saltar sobre el escenario, a utilizar los riffs clásicos del punk-rock de tocatas clandestinas a la madrugada. La diferencia es que se hace cargo del espacio que ocupa, procurando protegerlo y mantenerlo para la eventual incorporación de más rockeras al círculo amistoso, amigable, de amigas. La música funciona como una válvula de escape, una catarsis para el público apilado frente al escenario que ya conocen las problemáticas a las que se apela, pero también como un manifiesto y una acción de resistencia en sí misma para las artistas sobre el escenario. Esto es una acción política en sí misma, articulada en torno a ejes que ven su representación en una performatividad sonora y visual, sin poder ser entendidas una sin la otra.



CAPITULO VIII: Conclusiones.

Conclusiones, reflexiones y algunas canciones: La sonoridad femenina y el compartir políticamente.

Es verano y el sol pega fuerte sobre nuestras cabezas, lo más natural es sacar un par de cervezas para aplacar el calor. No importa, las chicas se ríen y conversan entre ellas, se sientan en la cuneta mientras nuestro intérprete de lenguaje de señas nos en-seña a decir un par de frases para el video de promoción de FemFest. Las Horregias encuentran un camión estacionado y se encaraman para sacarse



unas fotos, porque son camioneras y a mucha honra. Un poco más lejos la Rockera 7 P lleva a su hija sobre los hombros. Hay de todo en la viña del señor, dicen. Y en el rock, digo yo.

En los ensayos la pequeña hija de la Rockera 7 P se movía entre cables y amplificadores mientras yo me tomaba un corto de whisky para calentar antes de empezar a tocar. Me invitaron para vivir la experiencia más de cerca, pero esas historias no quedaron aquí, quedaron conmigo. Nos acomodábamos en la sala de ensayos de la famosa Rockera 6 G. de Diabol Strain, un cuartucho saturado de afiches y calcomanías, con su propia batería y equipos, muy rock, muy under y muy ellas. Pero en la casa de una de las chicas era más fácil para la Rockera 7 P y su hija, todas nos movíamos donde fuera más cómodo como parte del espacio amable que se había creado. Nadie dejaba de tocar cuando quien estuviera más cerca alejaba a la niña de los enchufes o le impedía desconectar abruptamente el amplificador. Todo esto es parte de una misma sonoridad, el relato de la música hecha por mujeres tiene un fuerte componente narrativo que fluye a través de los oídos, del escuchar, pero también entra por todos los sentidos, mediante el baile, el disfrute, los colores, la ropa, las iluminaciones que encienden los espacios que las mujeres han forjado.



Desde estos lugares es que las mujeres rockeras utilizan distintas claves emotivas para conectarse con el mundo. La rabia aparece transmutada en la saturación de las guitarras que canaliza un dolor que tiene como objetivo la denuncia de la violencia, la visibilización entre los gritos casi agónicos que se asoman entre cada letanía sonora. Es también una rabia que dibuja una línea entre a quienes no se le permite la entrada a este nuevo círculo; a los machos y a la violencia. Pero también está la intención festiva que celebra el ser mujer, el relacionarse entre amigas, entre bailes y melodías murmuradas en claves más sensuales se celebra la masturbación o se salta con alegría por reconocerse lesbiana y amar a otras mujeres.

La música surge como un vínculo que se expresa en todas sus aristas, tanto performática como discursivamente. En el caso del rock femenino las motivaciones y prioridades están ancladas en la vivencia del ser mujer, en el mantener los espacios comunes donde las Horregias participan con la hija que jamás piensan tener, pero con quien comparten un mismo espacio. Se crea así una misma sonoridad a pesar de que se utilicen distintos materiales sonoros y visuales para contar una misma historia. Es por ello que no es adecuado plantear ambos como categorías distintas, al estar tan intrínsecamente vinculados sobre el escenario.



Las bandas de mujeres se encuentran en este espacio, algunas haciendo demostración de su virtuosidad instrumental en agónicos punteos de guitarra, como sucede cuando Diabol Strain satura el ambiente con su atmósfera oscura. O cuando Vaso de Leche irrumpe en una clave progresiva con un rasgueo potente cuya melodía es continuada por el estilo free jazz del clarinete. La guitarra no lo es todo en el rock de las mujeres, si bien es un instrumento recurrente y de importancia icónica, artistas como Dadalú y Natalia & Banda hacen uso de sintetizadores y teclados por medio de los cuales rockean y se expresan musicocorporalmente. El concepto sigue siendo el mismo, la idea de reforzar los textos por medio



de movimientos, de énfasis en distintos sonidos que se dan por medio del baile, de los saltos y morisquetas histriónicas. Estos son los elementos que utilizan de forma estratégica para reforzar la política que han llevado en el escenario, la de los espacios de mujeres y la advertencia para quienes no son bienvenidos. Las guitarras, pero también los sintetizadores, haciendo eco de los gritos y consignas, mantienen a raya y enfatizan el mensaje de que aquí no cabe nadie más que no sea de ellas. Para esto las bandas no hacen uso de metáforas ni necesitan embellecer el mensaje, la idea es que el mensaje llegue claro y directo. En la escena under femenina, la metáfora ha sido reducida a algo minoritario. Respecto a lo directo de las letras, Dadalú comenta:

“Creo que hay poca costumbre de decir cosas directas en las letras acá en Chile me parece... no sé si tenía una intención más que transgredir y dejar pensando al que escucha”

Las letras de bandas como Horregias apelan directamente a esta costumbre, no hay forma de embellecer o codificar el repudio que sienten por la heteronorma o el patriarcado. La forma de hacer frente a este modelo represivo es distinta que la que se creó en dictadura, buscando codificar los mensajes de forma sutil, pero asegurándose que llegaran. Ahora, en democracia, pero sin verse subsanados los problemas que aquejan a las mujeres, se debe disparar con todo. Ir al choque.

Todos estos son los elementos que se comparten en un mismo relato entre las bandas. Mientras compartimos hombro con hombro en la cuneta de la calle, bebiendo cerveza y pensando en la programación de la próxima tocata, se está construyendo una política cuya primicia es que esto es de nosotras. Este relato vivo se codifica por medio de las letanías de sus guitarras que evidencian el dolor vivido, de ahí emerge una rabia cuya funcionalidad está en el enojo como forma de denuncia y también como forma de mantener a raya a quienes no son bienvenidos dentro del espacio seguro que se ha ido construyendo entre ellas. Debido a la particularidad que tiene el underground de no ser mediático, la difusión de las tocatas es de boca en boca. Amigos llevan a sus otros amigos para que sepan y conozcan. Afiches llenan los lugares concurridos por el público al que apuntan dichas tocatas, difusiones en las páginas de Facebook de las bandas que no poseen *community manager* y son administradas entre los propios miembros. Así se dan a conocer estos espacios, quienes asisten son comensales y así el espacio se mantiene entre quienes conocen sus dinámicas y reglas.



El underground se ha posicionado como una tensión constante entre quienes entre dominación y subordinación, haciendo música desde la condición de subordinados. El circuito musical de las mujeres entonces se posiciona más al under que el under. Utilizan un lenguaje directo y sonoridades con elementos que, si bien no son nuevos, son utilizados con una nueva intencionalidad a la par de elementos visuales y performativos, articulando una política compartida entre otras mujeres a quienes esto les hace sentido; la importancia del posicionamiento de las mujeres en la escena, la denuncia de la violencia y la celebración del ser mujer. Todo esto es lo que se comparte en las tocatas, comunicado en bailes, cantos, gritos.

Esta narrativa está hecha por mujeres y para mujeres.

Dadalú señala que busca generar una reflexión en el oyente, pero también va dirigido a un oyente a quien esto tiene cierto grado de resonancia. Es distinto cantar las canciones de Horregias siendo



heterosexual que lesbiana, de la misma forma en que hay una diferencia entre la participación en la escena desde el ser mujer que desde el ser hombre. En muchas de las tocatas el público femenino superaba en número al masculino no por mucho, sin embargo, eran las mujeres quienes más gritaban y saltaban, quienes cantaban a todo pulmón los coros de las canciones y se apilaban con una cerveza en la mano frente al escenario. Frente a los gritos de “A los machos femicidas los queremos ver arder” a nuestras espaldas, en una quieta mesa de varones, uno de ellos murmuraba: “ ¿Y qué pasa con los hombres buenos?” No forman parte de esta narrativa, esta vez no es sobre ellos. Pueden asistir, eso está claro, pero en esta oportunidad solo son observadores, no son los protagonistas ni son parte de la prioridad ni de la motivación que hay detrás de la música. Hay una advertencia



también en el aire, instalada en la tensión que mantienen los riffs ruidosos de las guitarras. Un recordatorio de que este no es su espacio.

La producción musical de las bandas femeninas de rock underground contempla todo esto, incluyéndolo sobre el escenario de forma explícita, sin ocultar su intencionalidad ni para quien va dirigida la música. Pero no es solo sobre el escenario que esto ocurre, la ritualidad de las juntas entre bandas y organizadoras para concretar los festivales, los ensayos en los que siempre hay espacio para las madres que no tienen con quien dejar a sus hijos, todo esto antecede al momento liminal de la tocata y ayuda a su configuración. El rock de mujeres se conjuga en torno a la rebeldía de llevar la contraria dos veces y se manifiesta por medio de la performatividad escénica que articula sonidos, imágenes, vestimenta y colores. Son estos elementos los que trazan la línea que otorga una intencionalidad política al acto de juntarse a hacer música entre mujeres.



Bibliografía:

1. Becker, Guadalupe. 2013. "El Cuerpo en el Rock: gestualidad, poética e identidad. Dos casos del punk." *Resonancias* vol.17, n°32, junio 2013, pp. 111-134.
2. Castillo Ávila, Francisco. (2011). *La Cultura Rock/Pop*. Obtenido de Universidad Católica Silva Henríquez: <http://biblioteca-digital.ucsh.cl/>
3. Chastagner, Claude. 2011. "De la Cultural del Rock", Paidós.
4. Davidson, Jane. W. 2011. "The role of the body in the production and perception of solo vocal
5. Eco, Umberto. (1976). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
6. Femfest. ¿Qué es FemFest? (2016). Femfest.cl. Retrieved 13 April 2016, from <http://femfest.cl/que-es-femfest/>
7. Frith, Simon. (1998). *Performing Rites on the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
8. Gaete Lagos, Jorge. (2013). *Fabio Salas Zúñiga. Mira niña: Creación y experiencia de rockeras chilenas*
9. García, David. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, (29), 187-199. Retrieved October 19, 2015, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502008000200014&lng=en&tlng=es.
10. Garzón Martínez, María Teresa, Cejas, Mónica, Viera, Merarit, Hernández Herse, Luisa Fernanda, & Villegas Mercado, Linda Daniela. (2014). "Ninguna guerra en mi nombre": feminismo y estudios culturales en latinoamérica. *Nómadas*, (40), 159-173. Retrieved July 17, 2016, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502014000100011&lng=en&tlng=es.
11. Goffman, Ken y Joy, Dan, 2005, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. de Fernando González Corujedo, Barcelona, Anagrama.
12. Gramsci, Antonio, 1975. *Cuadernos de la cárcel*, v. I, pp. 464-465, Ed. Einaudi, Turín,
13. Gretchen Lemke-Santangelo. 2009. *Daughters of Aquarius: Women of the Sixties Counterculture*
14. Guber, R. (2011) "La etnografía. Método, campo y reflexividad." Buenos Aires, Siglo xxi.
15. Guber, Rosana (2004) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Editorial Paidós, Argentina.
16. Hebdige, Dick. 1979, *Subculture: the Meaning of Style*
17. Jacobson, David. 1991, "Reading Ethnography", Suny-Press.
18. Levitin, Daniel J. 2008. "The World in Six Songs. How the Human Brain Created Human Nature", Plume Books.
19. Levitin, Daniel. 2008, *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York: Dutton/Penguin and Toronto: Viking/Penguin.
20. Lewis, Lisa. 1990. *Gender politics and MTV: Voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press.



21. Lukinovic, Jonathan. 2015, "La canción Punk de los 80 en Chile", Ediciones Oximoron.
22. Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". Trans 13. Acceso: 13 de enero de 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahorauna-introduccion-al-dossier>.
23. Martin, Bernice. (1979). The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music. Oxford
24. Martin. R. C. 1995. The Naturalized Gender Order of Rock and Roll. JOURNAL OF COMMUNICATION INQUIRY 19:1 (SPRING 1995): 53-74.
25. Masters, Bob. 1956. Frenzied Elvis fans rock youth center. Shreveport Times, 16December. [Quoted in Rijff, Ger. 1987. Long lonely highway: A 1950's Elvisscrapbook, 116-118. Ann Arbor: Pierian Press.]
26. McRobbie, Angela; Garber, Jenny en Hall, S & Jefferson, T. (2014) Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria en Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la post guerra. Traficantes de sueños, Madrid.
27. Monod, Jean. 1971, "Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes", Barcelona, Seix Barral (Les bariots, Paris, Juillard, 1968)
performance: a case study of Annie Lennox". Musicae Scientiae V (2): 235-256.
28. Rockwell, Elsie (2005) Del campo al texto. Reflexiones sobre el trabajo etnográfico. Centro de investigación y de Estudios Avanzados del IPN.
29. Rodríguez, Gregorio; Gil, Javier; García, Eduardo (1999). Metodología de la investigación cualitativa. Ediciones Aljibe.
30. Roszak, Theodore. 1968. The Making of a Counter Culture.
31. Salas, Fabio (2009). Mira niña. Universidad Diego Portales, Santiago
32. Sánchez, Carolina. 2013. Revistas contraculturales en Chile: De la resistencia a la transición (1983-1991).
33. Sánchez, Maximiliano. 2014. Thrash Metal: Del Sonido al Contenido, Origen y gestación de una contracultura.
34. Serbia, José María (2007). Diseño muestreo y análisis en la investigación cualitativa. Hologramática, No.7, Vol. 3. UNLZ.
35. Silvana, María. 2012. "La etnografía en la construcción de una perspectiva de género situada". REVISTA CLEPSYDRA, 11; 2012, PP. 41-58.
36. SimonFrith, "Música e identidad". 1996. En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Cuestiones de identidad cultural, Amorrortu, Buenos Aires, p. 184.
37. Talens, Jenaro. 1978, Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra
38. Taylor, S.J; Bogdan, R (1996). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidos, Buenos Aires.
39. University Press.
40. Urteaga, Maritza (1996). Chavas activas punks: la virginidad sacudida. Estudios Sociológicos XIV.



41. Viera, Merarit (2014) Mujeres en el rock tijuanaense: ¿no soy una muchacha normal!, Versión Estudios de Comunicación y política. Nueva Época, nº33 pp 15-29, México.
42. Zapata, Gloria; Beatriz Goubert y Jorge Maldonado, 2002. Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional/Colciencias.